Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 3, том 1

Видавничий дім
«Гельветика»
2025

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Охманюк Віталій Федорович, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор);

Виткалов Володимир Григорович, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет;

Славомір Галік, кандидат наук, професор, заступник декана з наукової роботи та міжнародних зв'язків факультету засобів масової комунікації, Університет св. Кирила і Мефодія в Трнаві (Словаччина);

Герчанівська Поліна Евальдівна, доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

Гуцул Іван Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Дичковський Степан Іванович, доктор культурології, доцент, директор Інституту практичної культурології та арт-менеджменту, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

Душний Андрій Іванович, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти;

Єфіменко Аделіна Геліївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, Український вільний університет Мюнхена (Німеччина);

Зав'ялова Ольга Костянтинівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;

Заєць Віталій Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна та акордеона, заступник декана факультету народних інструментів, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського;

Карась Ганна Василівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

Колесник Олена Сергіївна, доктор культурології, доцент, професор, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка;

Коменда Ольга Іванівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії, теорії мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки;

Петрук Роман Ігорович, заслужений діяч мистецтв України, доцент, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука;

Русаков Сергій Сергійович, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри богослов'я, релігієзнавства та культурології, Український державний університет імені Михайла Драгоманова;

Синкевич Наталя Тадеївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка;

Смирна Леся В'ячеславівна, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу методології мистецької критики, Національна академія мистецтв України;

Тшесіок Марцин, доктор габілітований, професор (теорія музики), доцент кафедри композиції та теорії музики, Музична академія імені Карола Шимановського в Катовіцах (Республіка Польща);

Урсу Наталія Олексіївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Школьна Ольга Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
28 серпня 2025 р., протокол № 9

Суб'єкт у сфері друкованих медіа: Волинський національний університет імені Лесі Українки
(просп. Волі, буд. 13, м. Луцьк Волинської обл., 43025, post@vnu.edu.ua, тел. (0332) 720123).

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1834 від 21.12.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-02337

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

«Fine Art and Culture Studies» включено до Переліку наукових фахових видань України
категорії Б у галузі культури і мистецтва зі спеціальностей:

В5 Музичне мистецтво
відповідно до Наказу МОН України від 30 листопада 2021 року № 1290 (додаток 3)

В3 Декоративне мистецтво та ремесла, В4 Образотворче мистецтво та реставрація
відповідно до Наказу МОН України від 27 квітня 2023 року № 491 (додаток 3)

В12 Культурологія та музеєзнавство
відповідно до Наказу МОН України від 20 червня 2023 року № 768 (додаток 3)

Офіційний сайт видання: www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com
від польської компанії Plagiat.pl.

ISSN 2786-5428 (Print)
ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2025

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

UDC 78.031.4(479.24)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-1

Nigar ABASOVA
Faculty Member in Piano Performance, Department of Musical Art, Baku Choreographic Academy, Rashid Behbudov, Baku, Nasimi, AZ1014
ORCID: *0009-0004-6616-8081*

To cite this article: Abasova, N. (2025). Modal-tonic organization in the variations composed by Azerbaijani composers. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 3–10, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-1

MODAL-TONIC ORGANIZATION IN THE VARIATIONS COMPOSED BY AZERBAIJANI COMPOSERS

Musical diversity, to a large extent connected with the world around man – climate, relief, biological diversity, nutritional features – has changed along with the world. A special role over the last 300–400 years has been played and is played by urban musical culture, which, as the interdependence and unity of human society has grown, has accumulated much uniformity and other features. The acceleration of the pace and rhythm of life, the development of information technologies have led to an increase in the possibilities of music's influence on the consciousness and feelings of people. ***The relevance of the study*** *is dictated by the need to study the mechanisms of perception of modern music, which requires special training through education, social conditions and general ideological attitudes of the era. Music complements and sharpens existing ideas about oneself and the world. This is especially true for the national musical genre – mugham.* ***The purpose of the article*** *is to study the features of modality and melodic construction arising from the traditions of mugham in the variation-formal compositions of Azerbaijani composers.* ***The research methodology*** *is based on the structural-analytical method of research, which allowed to consider in detail the dramaturgy of the works, as well as to analyze variability as a method of compositional development. This method made it possible to trace the change in musical parameters, such as tempo, character, melody, harmony, rhythm, tonality and mode. In addition, the author, using the method of comparative analysis, compared the methods of variation in different works of Azerbaijani composers.* ***The scientific novelty*** *of the study lies in the fact that for the first time the author proposed a new analytical approach to the study of Variations for Piano by Fikret Amirov and Tofig Guliyev. In addition, for the first time the tonal organization of the works, melodic-harmonic architecture, rhythmic properties and stylistic diversity of these works were studied.* ***Conclusions.*** *It is concluded that the composers engage with the resources of national mugham with confidence and creative liberty, incorporating its modal-tonal system and melodic structure as foundational principles in their compositional approach. Reflecting on the analytical discourse of the "Variations" created by Azerbaijani composers, the author concludes that the dramatic development of the stages of the work is carried out through variations marked by gradual transformations of character, tempo, melodic, harmonic, rhythmic structures and modal-tonal basis.*

Key words: *compositional practice, mugham, piano music, variation, modal-tonal structure, melodic construction.*

Нігяр АБАСОВА
викладач фортепіанного виконавства факультету музичного мистецтва, Бакинська хореографічна академія, вул. Рашида Бейбутова, Баку, Насімі, AZ1014
ORCID: *0009-0004-6616-8081*

Бібліографічний опис статті: Абасова, Н. (2025). Модально-тонічна організація у варіаціях, складених азербайджанськими композиторами. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 3–10 , doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-1

МОДАЛЬНО-ТОНІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ У ВАРІАЦІЯХ, СКЛАДЕНИХ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ

Музичне розмаїття, в значній мірі пов'язане із зовнішнім світом-клімат, рельєф, біологічне різноманіття, особливості харчування – змінилося разом зі світом. За останні 300–400 років особливу роль відігравала і про-

довжує грати міська музична культура, яка в міру зростання взаємозалежності і єдності людського суспільства знайшла багато однаковості та інших рис. Прискорення темпу і ритму життя, розвиток інформаційних технологій привели до збільшення можливостей впливу музики на свідомість і почуття людей. ***Актуальність дослідження*** *продиктована необхідністю вивчення механізмів сприйняття сучасної музики, що вимагають спеціальної підготовки через освіту, соціальні умови і загальні ідеологічні установки епохи. Музика доповнює і загострює існуючі уявлення про себе і світ. Особливо це стосується національного музичного жанру-мугама.* ***Метою статті*** *є вивчення особливостей модальності і мелодійної структури, що випливають з традицій мугама в варіаційно-формальних творах Азербайджанських композиторів.* ***Методика дослідження*** *базується на структурно-аналітичному методі дослідження, який дозволяє детально розглянути драматургію творів, проаналізувати варіативність як метод розвитку композиції. Цей метод дозволяв відстежувати зміну музичних параметрів, таких як темп, характер, мелодія, гармонія, ритм, тональність і гармонія. Крім того, автор, використовуючи метод порівняльного аналізу, порівняв варіаційні методи в різних творах Азербайджанських композиторів.* ***Наукова новизна дослідження*** *полягає в тому, що автором вперше запропоновано новий аналітичний підхід до вивчення варіацій для фортепіано Фікрета Амірова і Тофіка Гулієва. Крім того, вперше були вивчені тональна організація творів, мелодико-гармонійна архітектура, ритмічні особливості та стилістичне різноманіття цих творів.* ***Висновок.*** *Робиться висновок, що Композитори впевнено і творчо вільно звертаються до ресурсів Національного мугама, використовують його модально-тональну систему і мелодійну структуру як основні принципи в своїх композиційних підходах. Розмірковуючи над аналітичним дискурсом «Варіацій», створених азербайджанськими композиторами, автор приходить до висновку, що драматичний розвиток етапів твору здійснюється через варіації, відмічені поступовою зміною характеру, темпу, мелодійних, гармонійних, ритмічних структур і модально-тональної бази.*

Ключові слова: *композиційна практика, мугам, фортепіанна музика, варіаційна, модально-тональна структура, мелодійна структура.*

Introduction.

The relevance of the problem. The dialogue between mugham and composed music, initiated by Uzeyir Hajibeyli, has continued to develop within the field of piano composition, representing a significant aspect of Azerbaijani musical creativity. From this perspective, an investigation into the modal-tonal and melodic characteristics of mugham as reflected in piano works constitutes a topic of particular relevance within contemporary musicological discourse.

Azerbaijani composers have contributed extensively to the piano repertoire across various genres, thereby enriching the nation's musical heritage. Among these contributions, compositions in the form of variations occupy a special place. The analysis of the modal-tonal and melodic architecture of such works foregrounds a number of conceptual issues – chief among them, the internal structure of the variation genre itself. The formal principle of "theme and variations," grounded in transformation, inherently reflects connections with stylistic and structural features characteristic of mugham.

Studying degree of the problem research issue.

The variation form appears both as an independent compositional structure and as a constituent element within larger cyclic forms, such as sonatas and symphonic works. Since antiquity, variation has been among the most widespread compositional forms across musical cultures, influencing compositional thinking throughout history.

The principle of variation is deeply embedded in both Azerbaijani traditional music and professional compositional practice. At the core of the concept of "variation" lies the notion of "variant." In her musicological study, I. Pazicheva identifies the multidimensional nature of this phenomenon across traditional genres and composed music. She observes that "variations and the cognitive processes associated with them were formed through collective experience and, over time, acquired semantic depth. In the development of a composer's musical language, such material is selected and processed in accordance with the composer's aesthetic orientation and stylistic position, as well as their affinity with particular layers of orally transmitted improvisational culture" (Abasova, 2020, p. 337).

In Azerbaijani folk songs and dances, ashug melodies (songs and epics performed by singer-poets accompanying themselves on the saz) (Omerov, 2008; Efendiyev, P., 1981), tasnifs (classical lyrical compositions performed before or after mugham, historically patriotic in theme and later focused on love poetry) (Qasımlı, Allakhmanlı, 2018), rengs (instrumental interludes performed between sections of mugham) (Musiqi lugheti, 2015), zarbi (rhythmic) mughams (in which percussion assumes a dominant role, with its rhythmic formulas echoed by the entire instrumental ensemble accompanying the vocalist) (Mustafazade, 2019), large-form dastgah suites (multi-sectional vocal-instrumental works characterized by the prominence of vocal

development) (Mustafazade, A., 2019), and short-form mughams (smaller-scale mughams derived from larger dastgahs, now functioning as autonomous entities, such as Katar, Bayati-Kurd, and Dashti) (Kichik khedjmli mughamlar, 2015), the technique of variation emerges as a primary expressive device.

This principle is particularly evident in instrumental genres such as daramads, rengs, and folk dances, where the transformation of initial thematic material is achieved through diverse melodic and rhythmic modifications, serving as a central mechanism for musical development and expression.

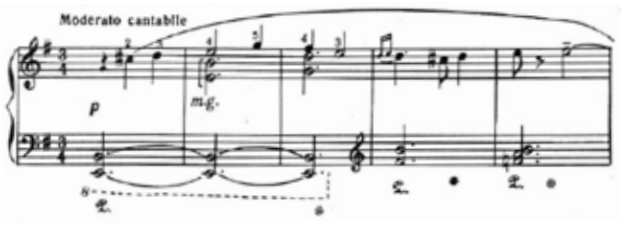
The **purpose** of the study is to identify the features of modality and melodic construction arising from the traditions of mugham in the variation-formal compositions of Azerbaijani composers.

Main part.

Dastgah structures of mugham.

It is noteworthy that within the dastgah structures of mugham, the musical motif of the fundamental section designated as "Maya" exhibits variation on multiple hierarchical levels and serves as the foundational musical content for subsequent sections at intervals of the perfect fourth, fifth, and octave. In his seminal theoretical work Foundations of Azerbaijani Folk Music, U. Hajibeyli elucidates the principles of melodic composition predicated upon modal scales, with particular emphasis on these phenomena. He demonstrates that melodies composed in the Rast mode comprise successive sections constructed upon specific scale degrees, namely: Mayeyi-Rast (the fourth degree – Maya), Huseyni (the seventh degree – the upper fourth of Maya), Vilayati (the eighth degree – the fifth of Maya), Erag (the transposition of Maya an octave higher), and Karai (the return to the initial Maya). Within this framework, Hajibeyli advocates for the methodological employment of thematic variation in the structural composition of these sections. As he articulates, "The initial statement of Vilayati necessitates repetition executed in the form of variation" (Hadjıbeyli, 2010, p. 57). Comparable prescriptive guidance is evident in his treatment of melodic construction across other modal systems. The codified modal foundation established by Hajibeyli is of considerable analytical utility in both the scrutiny of compositional output and the study of traditional musical exemplars, thereby facilitating the incorporation of works across diverse genres into analytical discourse.

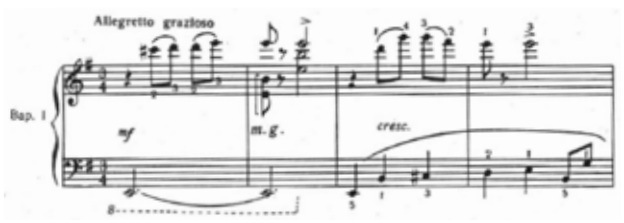
The piano variation genre has been explored extensively by Azerbaijani composers, including Fikret Amirov, Tofiq Guliyev, Elmira Nazirova, and Sardar Farajov, among others. Notwithstanding, Amirov's Variations, composed in 1941, constitute the inaugural example of this genre within Azerbaijani piano music and have attained a canonical status within the pedagogical repertoire of pianists. T. Seidov asserts that Amirov's Variations "reflect a successful realization of professional musical form predicated upon the distinctive characteristics of Azerbaijani folk music" (Azerbaydjan musiqisinin inkishaf tarikhinden setirler, 2008). This work garners scholarly attention due to its multifaceted musical language and the intricate manner in which its features are inextricably linked to the idiomatic qualities of Azerbaijani traditional music. Structurally, the Variations comprise a thematic statement followed by six successive variations, arranged in a manner that foregrounds contrast and articulates discrete stages within a cohesive developmental arc. This compositional progression exemplifies salient aspects of variation technique as manifested within the mugham tradition. Specifically, the expansion of musical language diversity arises through the modulation of the thematic material along multiple vectors, closely aligned with mugham's intrinsic characteristics aimed at the realization of a unified aesthetic objective.

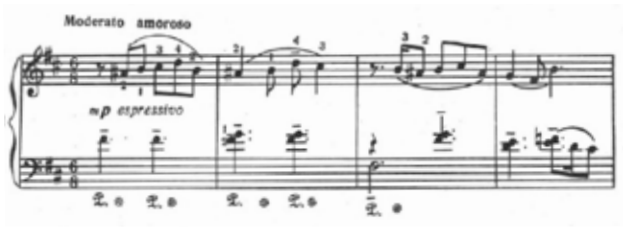
The thematic material of the variation, indicated as Moderato cantabile, is characterized by a lyrical disposition, an uncomplicated structural design, and a melody of a song-like nature. The theme is firmly anchored on the tonic pitch "mi" of the Shur mode.

Amirov's Variations.

The structure of the theme bears a resemblance to the introductory section of the mugham, owing to its distinctive melodic-harmonic and modal-tonal characteristics. Within the dastgah of mugham,

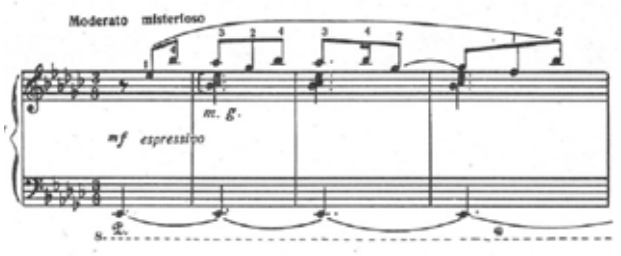
the introductory function is fulfilled by the Daramad and Bardasht. These are instrumental musical passages that establish the overall tonal foundation of the mugham and set the melodic atmosphere. The eminent musicologist Ramiz Zohrabov observes the structure of the Daramad as follows: "Daramads possess a unique compositional architecture. Initially, an introduction is presented, followed by the middle register, then a relatively ascending register preceding the climax, subsequently the directly ascending register which constitutes the climactic zone, thereafter the climax itself, and finally a return to the previous register – these constitute the structural features inherent to the Daramad" (Zokhrabov, 2013, p. 148).

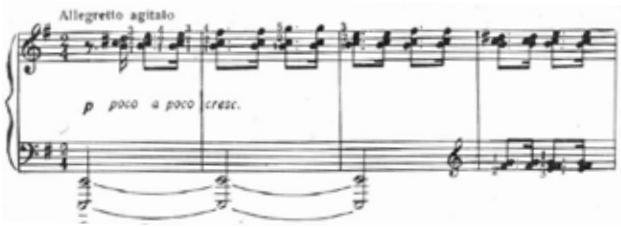
Stylistically, Amirov's Variations may be compared with the Daramad. That is, the Variations manifest a variational expression of precise, rhythmically substantiated melodic content characteristic of this genre, alongside structural features predicated upon the principal tonic degrees of the scale.

The first variation, marked Allegretto grazioso, preserves the principal melodic and harmonic traits of the theme; however, the rhythmic structure of the theme undergoes modification.

In this variation, as well as in the melody and harmonic background, figurative melodic movements become evident. This engenders a transformation in the character of the theme, while the tonality of E-sharp remains preserved. The second variation, marked Con moto brillante, exhibits a pronounced change in the musical character through an acceleration of the tempo. The staccato articulation animates the musical lines with the vivacity characteristic of a toccata.

The variation is founded upon the tonic "H" of the Shur mode. However, within this passage, a certain alteration of the quint-tonal relationships in terms of modal tonality is discernible, a characteristic feature inherent to the mugham Shur. It is pertinent to note that, while compositions in the global musical canon are generally predicated upon a single tonal center, Azerbaijani music similarly grounds its mugham structures upon tonal foundations. A principal indicator of polyphony within mugham is the presence of multiple pivotal scale degrees, which constitute the bases of mugham sections bearing autonomous nomenclature. Consequently, within variations, alongside the tonic of the mugham, one may also perceive the foundational degrees of its sectional divisions. For instance, in this variation, the mugham exhibits a modulation from the principal tonality to the Shur tone a fifth above – representing a transition to the section known as Hijaz.

The culmination of the variation sequence is realized in the fourth variation, marked Allegro con brio, which may also be characterized as a dynamic reprise. It is a common feature within the expansive development of mugham that pivotal measures are succeeded by an ascending melodic line, modulations to novel tonalities reach a zenith – namely, the tonic of the cimbalom – and the principal theme undergoes variation within the principal modal tonality in the upper register. However, in the Variations, the composer approaches this aspect in a distinctive manner. Specifically, upon the conclusion of the third variation within the cimbalom, which functions as an approach to the climax, the subsequent variation unexpectedly emerges not in the anticipated high register but in the bass. In the fourth variation, the fundamental tonality is reinstated: the pitch "E" is articulated within the framework of the Shur mode.

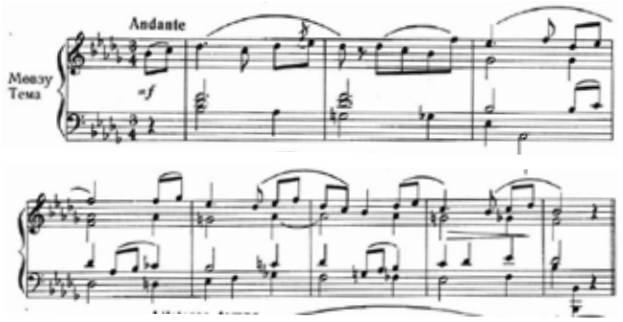
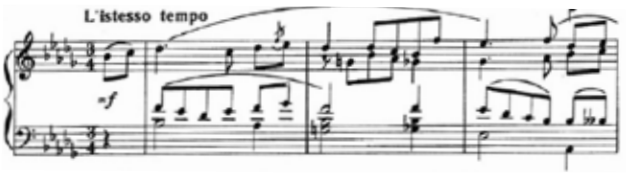
The fifth variation, marked Moderato misterioso, presents a contrast in character to the preceding variation, constituting the lyrical core of the composition and dissipating the preceding tension. It is also necessary to note a tonal modulation within this variation. Although the theme is presented in its original form, the pitch "Es" is articulated in the Shur mode – a semitone lower than the initial tonality.

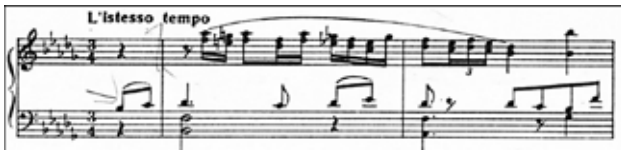
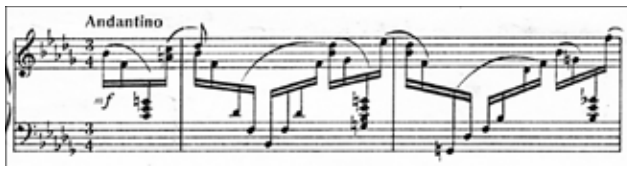
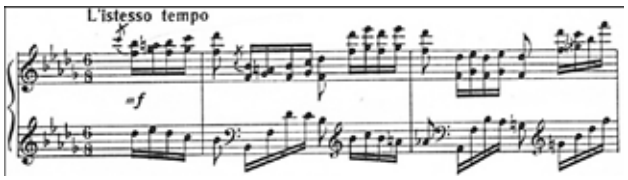
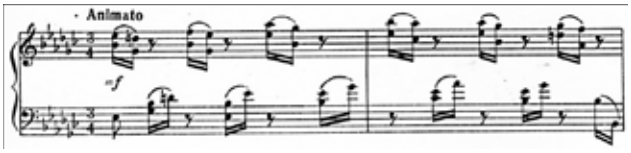
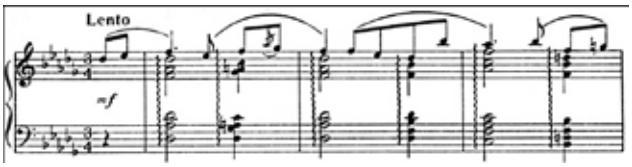


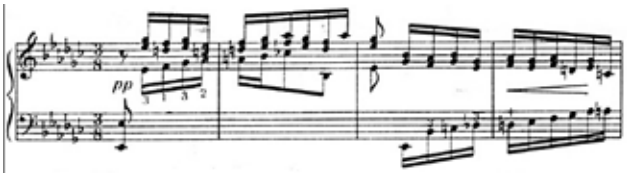
The sixth variation, Allegretto agitato, completes the developmental series. This variation emerges from fragments of preceding sections, which can be interpreted as thematic reminiscences within the overall fabric of the composition. Such a structural approach is characteristic of the classical variation form and holds particular significance within the codex of variation technique. The principal tonality of the work, "E," is firmly established in this final variation.

In summation, concluding the analysis of F. Amirov's Variations, it can be asserted that the composition possesses a compelling musical language and is notable for its tonal foundation. The construction of the theme upon the tone of Shur and the modulation of modal tonality throughout the developmental process stand out as defining features characteristic of traditional music, especially within instrumental genres such as the Daramad.

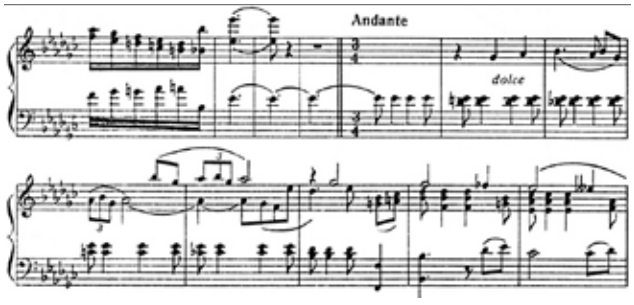
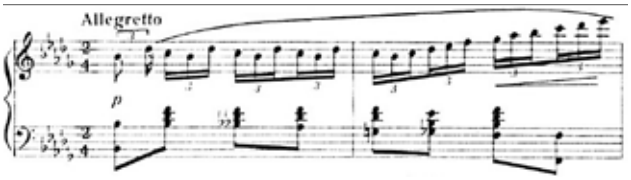
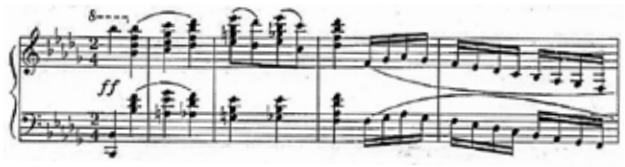
T. Guliyev's Variations.

T. Guliyev's Variations for piano, comprising a theme and ten variations and composed in 1953, constitute a significant work within the concert repertoire of numerous pianists. This series includes both earnest and freely elaborated variations. While the initial variations maintain the melodic and formal integrity of the theme, subsequent variations display a freer transformation of thematic material.

The musical language of the theme attracts attention due to its pronounced national characteristics. Its thematic content, tonal basis, and intonational structure acquire a more developed, complex, and richly textured fabric throughout the course of the variations. The theme, set at a moderate Andante tempo, is founded upon a major scale with the tonic "B." It is also notable that the points at which the major scale intersects with the tonic of B minor are strongly emphasized, as reflected in the structure of the major-minor chords employed in the harmonic treatment.

The first variation, marked L'istesso tempo, closely aligns with the theme in terms of structure and expressivity. However, its texture is further enriched through the polyphonic technique of incorporating subvocal lines composed of melodic phrases. The variation retains the tonality of the theme, though it exhibits a somewhat expanded formal design.

A discernible transformation of texture is evident in the second variation, despite the absence of alterations in the melodic and formal structure of the theme. Specifically, rhythmic variation, refinement of rhythmic patterns, and the utilization of diverse groupings characterize the texture. Such modifications, typically manifested in variation form, are also emblematic of national musical idioms, particularly observable in instrumental

music exemplars and in the variation of timbral coloration employed within the series of percussive mugham compositions.

This technique persists in the third variation, wherein the variability of texture remains prominent and the figurative structure assumes primacy.

The fourth and fifth variations are presented in a combined form, which may be interpreted as a novel stage in the musical development. Herein, a transformation of expressive style emerges, evidenced by alterations in meter and rhythm, alongside a freer mode of variation. The thematic structure itself is altered such that the theme is not articulated in its entirety but rather in truncated phrases. These changes collectively influence the character of the theme.

The developmental trajectory initiated in the fourth variation is further elaborated in the fifth, wherein new modal-intonational features come to the fore. Specifically, the orientation towards the Rast tonality results in the expansion of the theme.

There exists a discernible connection between the third and fifth variations, grounded in their shared textural characteristics. The sixth variation, although succeeding a distinct developmental phase, structurally approximates the theme and reiterates its expressive configuration. Here, modulation to the parallel major key – D-flat major – engenders a change in the character of the theme, imparting a more vivid coloration.

The variation concludes in F minor through a modulatory process. This tonality corresponds to that of D-sharp minor, thereby facilitating a transition to B minor in the subsequent variation.

In the seventh variation, a scherzo-like motif reappears, establishing characteristic links with the fourth variation. This variation is performed in E-flat minor and features various tonal intonations that may be regarded as constituent elements of the developmental section.

Thus, the transformation of variation form, the gradual consummation of the melodic thematic structure, and the modal-tonal modulations underscore the particularities of the developmental process, indicating a relatively free approach to variation in this context.

The eighth variation adopts a lyrical character in its thematic development.

The climax is attained in the ninth and tenth variations. The ninth variation, imbued with a turbulent and agitated character and marked by continuous transitions, signals the commencement of the climax. Here, further deviation from the original theme is observable.

The tenth variation assumes the character of a solemn hymn.

Characterizing the modal-tonal nature of the Variations cycle, it can be posited that it unfolds through multiple stages. Within this framework, intersections with the Shur mode emerge against the backdrop of a major-minor tonal system (Eliyev, 2007). The principal tonality is B minor; however, modulations to D major and E minor occur, before ultimately returning to the fundamental tonality. This process may be construed as comprising the conventional stages of exposition, development, and recapitulation. These tonal shifts transpire concomitantly with the melodic evolution and establish conditions conducive to the integration of form with the musical content of the cycle. Such a modal-tonal structure finds its reflection in the sequences characteristic of mugham.

Within the musical construction of the Variations, the convergence of tonalities with national modal-tonal intonations is distinctly evident. The composer employs shared degrees of the minor and Shur modes that share the same tonic, integrates Shur modal-tonal intonations within the melodic material, while the functional harmonic architecture of the minor mode assumes prominence. Conversely, as the music transitions toward the major mode, the modal-tonal characteristics of Rast begin to manifest. Broadly speaking, within mugham tradition, the transition from Shur to Rast is considered conventional.

Conclusions and prospects for further research. In summary, reflecting upon the analytical discourse of Fikret Amirov`s and T. Guliyev's Variations, it is apparent that the dramaturgical progression of the work's stages transpires through the variations, marked by gradual transformations in character, tempo, melodic, harmonic, rhythmic structures, and modal-tonal foundation. Each variation, while constituting an integral component of the unified whole, possesses an intrinsic autonomous character within its internal structure. Beyond the fact that each variation exhibits its own architecture and developmental trajectory, an interconnection among the variations is established, whereby the composer achieves a coherent and sequential unfolding. A particularly noteworthy aspect is that specific musical elements from each variation are reutilized in subsequent variations, thereby serving as their continuations. This practice engenders systemic and harmonic cohesion within the musical fabric of the work. Such characteristics are intimately tied to the mugham tradition and, based upon the essential traits of the variation genre, have been systematically employed by the composer in his piano oeuvre.

Thus, further study of the analytical discourse of variations in the works of Azerbaijani composers allows us to delve into the study using new approaches within the framework of musicology. It is theoretical and analytical, as well as cultural approaches that can expand the range of works studied: to involve both classical and modern examples of variational form in the study of the evolution of compositional thinking, to consider variation not only as a compositional technique, but also as a manifestation of the national intonation model associated with the traditions of mugham.

BIBLIOGRAPHY:

1. Abasova N. N. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinin tədqiqi məsələləri. *Musiqi dünyası*. 2020. № 4/85. S. 74–78.
2. Hacıbəyli Ü. Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Monoqrafiya. Bakı : Apostrof çap evi, 2010. 176 s.
3. Azərbaycan musiqisinin inkişaf tarixindən sətirlər. *Səs*. 2008. 14 avqust. S. 12.
4. Zöhrabov R. F. Azərbaycan muğamları. Monoqrafiya. Bakı : Təhsil, 2013. 336 s.
5. Ömərov V. Azərbaycançılıq və milli musiqi mədəniyyətimiz. *Azad Azərbaycan*. 2013. 6 mart. S. 5.
6. Əfəndiyev Paşa. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. *Pedaqoji institutların tələbələri üçün dərslik*. Bakı : Maarif, 1981. 404 s.
7. Qasımlı M., Allahmanlı M. Aşıq şeirinin poetik biçimləri və çeşidləri. *Elm və təhsil*. 2018. 220 s.

8. Musiqi lüğəti. URL: http://mk.musigi-dunya.az/dictionary_r.html (accessed: 12.06.2025).
9. Mustafazadə A. Ramiz Zöhrabovun yaradıcılığında "Zərbi-muğam" janrının tədqiqinə bir nəzər. *Musiqi dünyası*. 2019. № 4 (81). 22–30.
10. Kiçik həcmli muğamlar. URL https://intangible.az/front/az (accessed: 15.05.2025).
11. Əliyev A. S., Fikrət Əmirovun "Şur" simfonik muğamının dirijorluq təcrübəsində təfsir xüsusiyyətlərinə dair metodik tövsiyələr. Bakı : Azərb. Resp. Təhsil Problemləri İn-tu., Bakı Musiqi Akademiyası, 2007. 215 s.

REFERENCES:

1. Abasova, N. N. (2020). Azerbaydjan bestekarlarının fortepiano eserlerinde meqam-intonasiya khususiyyetlerinin tedqiqi meseleleri [Abasova, N. N. Issues of studying the moment-intonation features in the piano works of Azerbaijani composers]. *Musiqi dunyası*, 4/85, 74–78 [in Azerbaijanian].
2. Hadjıbeyli, U. E. (2010). Azerbaydjan khalq musiqisinin esasları [The basics of Azerbaijani folk music]. Baku : Apostrof chap evi [in Azerbaijanian].
3. Azerbaydjan musiqisinin inkishaf tarikhinden setirler (2008). [Lines from the history of the development of Azerbaijani music]. Ses. [in Azerbaijanian].
4. Zokhrabov, R. F. (2013). Azerbaydjan mughamları [Azerbaijani mughams]. Baku : Tekhsil. [in Azerbaijanian].
5. Omerov, V. (2008). Azerbaydjanchılıq ve milli musiqi medeniyyetimiz [Azerbaijaniism and our national musical culture]. *Azad Azerbaydjan* [in Azerbaijanian].
6. Efendiyev, P. (1981). Azerbaydjan shifakhi khalq edebiyyatı [Azerbaijani oral folk literature]. Baku : Maarif [in Azerbaijanian].
7. Qasımlı, M., Allakhmanlı, M. (2018). Ashıq sheirinin poetik bichimleri ve cheshidleri [Poetic forms and varieties of ashig poetry]. Baku : Elm ve tekhsil [in Azerbaijanian].
8. Musiqi lugheti (2015). [Music dictionary]. Musiqi-dunyasi. URL: khttp://mk.musigi-dunya.az/dictionary_r.khtml [in Azerbaijanian].
9. Mustafazade, A. (2019). Ramiz Zokhrabovun yaradıdjılıghında "Zerbi-mugham" janrının tedqiqine bir nezer [A look at the study of the "Zerbi-mugham" genre in the work of Ramiz Zohrabov]. *Musiqi dunyası*, № 4 (81), 22–30 [in Azerbaijanian].
10. Kichik khedjmli mughamlar (2015). [Small-scale mughams]. Intangible. URL https://intangible.az/front/az/aboutExample/18169 [in Azerbaijanian].
11. Eliyev, A. S. (2007). Fikret Emirovun "Shur" simfonik mughamının dirijorluq tedjrubesinde tefsir khususiyyetlerine dair metodik tovsiyeler [Methodological recommendations on the interpretation features of Fikret Amirov's "Shur" symphonic mugham in the conducting practice]. Bakı : Azerb. Resp. Tekhsil Problemleri İnstitutu., Bakı Musiqi Akademiyası [in Azerbaijanian].

УДК 78.2У; 79.2
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-2

Усеїн БЕКІРОВ
доктор філософії з музичного мистецтва, докторант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000
ORCID: *0000-0001-6766-3923*

Бібліографічний опис статті: Бекіров, У. (2025). Дефініція поняття «театральна музика» в сучасному науковому дискурсі. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 11–16, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-2

ДЕФІНІЦІЯ ПОНЯТТЯ «ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА» В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Театральна музика як феномен музично-сценічного мистецтва, історія розвитку якого безпосередньо пов'язана з генезою театру і налічує кілька тисячоліть донині, у науковому дискурсі першої чверті XXI ст. не має чіткої термінології, а трактування самого поняття «театральна музика» характеризується варіативністю. ***Метою статті*** *є виявлення сутності поняття «театральна музика» та аналіз використання цієї дефініції та синонімічних понять в сучасних дослідженнях закордонних мистецтвознавців.* ***Методологія дослідження****. Застосовано метод термінологічного та системного аналізу, метод інтерпретації та операціоналізації понять, типологічний та системний метод, метод компаративного аналізу та теоретичного узагальнення.* ***Наукова новизна*** *полягає у тому, що вперше: здійснено концептуальне осмислення сутності поняття «театральна музика», на основі представлених у закордонному академічному вимірі дефініцій; введено до вітчизняного наукового обігу маловідомі та невідомі матеріали іншомовних джерел мистецтвознавчого та музикознавчого характеру; на основі розглянутих дефініцій запропоновано власне визначення театральної музики.* ***Висновки****. Дослідження виявило, що в сучасному закордонному теоретико-практичному дискурсі єдиного загальноприйнятого визначення поняття «театральна музика» наразі не існує, проте зазвичай воно використовується як загальний термін для позначення музики та звуку(ів), розроблених або відібраних для конкретної театральної постановки. Узагальнюючи дефеції, представлені у проаналізованих дослідженнях та публікаціях, театральну музику можна розглядати як музику (звуки), що створена для управління, покращення або посилення театральної концепції і використовується в постановках різних видів театру (музичного, драматичного, пластичного та ін.), характеризуючись певними особливостями та функціями, що відповідають специфіці музично-театральних і драматичних жанрів/видів/форм.*

У сучасній сценічній практиці театральна музика є реляційною: окремі сцени вигадуються під музику та ритмічно точно підлаштовуються під неї, театральні вистави слідують музичній драматургії, акторська гра розробляється під музику та ін. Перебуваючи в діалозі або нерозривно переплетена з текстами, жестами, голосами та ін., театральна музика розвивається відповідно до більш чи інших критеріїв, ніж просто наративна правдоподібність чи атмосферна цінність. Отже, ***театральна музика є інтертекстуальною, соматичною, структурною, реляційною, саморефлексивною та евокативною.***

Ключові слова: *театральна музика, сценічна музика, реляційна музика, дефініція, науковий дискурс, звуки, театральна концепція.*

Usein BEKIROV
Doctor of Philosophy in Musical Arts, Doctoral Student, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 02000
ORCID: *0000-0001-6766-3923*

To cite this article: Bekirov, U. (2025). Definitsiia poniattia "teatralna muzyka" v suchasnomu naukovomu dyskursi [Definition of the concept of "theater music" in modern scientific discourse]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 11–16, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-2

DEFINITION OF THE CONCEPT OF "THEATRE MUSIC" IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE

Theatrical music as a phenomenon of musical and stage art, the history of development of which is directly related to the genesis of the theater and has several millennia to this day, in the scientific discourse of the first quarter of the 21st century. does not have a clear terminology, and the interpretation of the concept of "theater music" itself is characterized by variability.

The purpose of the article *is to identify the essence of the concept of "theater music" and analyze the use of this definition and synonymous concepts in modern studies by foreign art historians.* ***Research methodology****. The method of terminological and systemic analysis, the method of interpretation and operationalization of concepts, the typological and systemic method, the method of comparative analysis and theoretical generalization were applied.* ***The scientific novelty*** *lies in the fact that for the first time: a conceptual understanding of the essence of the concept of "theater music" was carried out, based on the definitions presented in the foreign academic dimension; little-known and unknown materials from foreign-language sources of art and musicological nature were introduced into domestic scientific circulation; based on the considered definitions, an own definition of theater music was proposed.* ***Conclusions****. The study revealed that in modern foreign theoretical and practical discourse, there is currently no single generally accepted definition of the concept of "theater music", however, it is usually used as a general term to denote music and sound(s) developed or selected for a specific theater production. Summarizing the definitions presented in the analyzed studies and publications, theater music can be considered as music (sounds) created to manage, improve or enhance the theatrical concept and used in productions of various types of theater (musical, dramatic, plastic, etc.), characterized by certain features and functions that correspond to the specifics of musical-theater and dramatic genres/types/forms. In modern stage practice, theater music is relational: individual scenes are invented to music and rhythmically precisely adjusted to it, theater performances follow musical dramaturgy, acting is developed to music, etc. Being in dialogue or inextricably intertwined with texts, gestures, voices, etc., theatrical music develops according to more or different criteria than simply narrative plausibility or atmospheric value. Thus, theatrical music is intertextual, somatic, structural, relational, self-reflexive and evocative.*

Key words: *theatrical music, stage music, relational music, definition, scientific discourse, sounds, theatrical concept.*

Актуальність проблеми. На сучасному етапі розвитку музично-сценічного мистецтва театральна музика відчутно посилює свою роль та значення у постановках, а її дослідження є одним із пріоритетних напрямів мистецтвознавства. Проте у вітчизняному науковому вимірі проблематика театральної музики здебільшого розглядається крізь призму композиторської творчості, а в окремих працях, присвячених аналізу функції музики в театральних виставах зазвичай використовується застарілий понятійно-категоріальний апарат, прийнятий за радянських часів, що, враховуючи динаміку та рівень розвитку музично-сценічного мистецтва першої чверті XXI ст. досить обмежений. Виходячи з того, що розвиток сучасних практик українського театру відбувається відповідно до тенденцій європейського сценічного мистецтва, доцільним вбачається звернення до розробленої закордонними науковцями термінології. Таким чином, актуальність стаття зумовлена необхідністю оновлення та розширення теоретичної бази українського мистецтвознавства в цілому та термінологічної зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє констатувати, що спектр наукових праць, проблематика яких так чи інакше корелює з театральною музикою у вітчизняному мистецтвознавстві досить широкий. Серед основних напрямів дослідження: історичний аспект взаємодії музики і українського театру – О. Білас (2018), Х. Новосад-Лесюк (2020), Г. Фількевич (2006) та ін.; функції музики в театральних виставах – О. Білас (2016), С. Садовенко (2020), О. Мацепура (2013); проблематика композиторської творчості в контексті створення музики для постановок музичного і драматичного театру – М. Гарбузюк (2002), Х. Новосад (2018); сучасний стан та тенденцій розвитку театральної музики – Бай Цюань (2017), А. Курята (2024), В. Аксютіна (2021) та ін. Проте проблематика сутності поняття «театральна музика» та термінологічний апарат, прийнятий у сучасному академічному вимірі для визначення її типів, жанрово-стилістичних особливостей, підходів, методів та ін. наразі лишаються недостатньо розробленими.

Мета дослідження – виявити сутність поняття «театральна музика» та проаналізувати використання цієї дефініції та синонімічних понять в сучасних дослідженнях закордонних мистецтвознавців.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тривалий час театральна музика лишалися недооціненою, як з точки зору сприйнятті громадськості, так і в театрознавстві та музикознавстві. Д. Альтенбург (Altenburg, Lorenz, 1998, с. 1036) говорить про неї як про «фантом театру», акцентуючи на «тіньовому існуванні», а У. Крамер (Kramer, 2014, с. 25) описує як «одне з останніх великих бажань» музикознавчих досліджень. Причини цього численні та були описані детальніше в багатьох джерелах, але, в цілому, певну роль у маргіналізації театральної музики відігравала переважно її сервільна функція. Цифровізація виробничих ресурсів, розширення виконавських і репрезентативних форм та драматургій, серед іншого, на хвилі постдраматичного театру (Roesner, 2015, с. 12), призвели до широкого розмаїття

проявів театральної музики, що, у свою чергу, активізувало науковий інтерес.

Так, К. Горбман (Gorbman, 1987) окреслює низку тенденцій у театральній музиці останніх десятиліть XX ст., наголошуючи на тому, що на відміну від попередніх етапів розвитку сценічного мистецтва, коли найкращою музикою вважалася та, яку глядачі навіть не помітили (тонка режисура та маніпуляції зазвичай є заявленою метою), сучасний театр демонструє інші підходи: музика зазвичай створюється наживо та видимо перед очима глядача; вона явно поставлена та включена у сценічну дію; зазвичай стверджує себе як рівноправний партнер або опонент драматичним персонажам, текстам, образам, світлу та простору. Це не означає, що тип «кінематичної» театральної музики, яка служить тлом для забезпечення атмосферної підтримки сцен або емоційного супроводу глядача від сцени до сцени, більше не існує, але поширення нових можливостей та форм виконання руйнує попередні пояснювальні моделі та вимагає переосмислення практики (Gorbman, 1987, с. 98).

Традиційно театральна музика розумілася як по суті підлегле мистецтво: prima ilteatro, poi la musica (Kramer, 2014, с. 54), коли музика була звичайною частиною театральної вистави, але дещо випадковою: увертюри, антракти тощо, які були відібрані з інших джерел і майже не пов'язані з сюжетом чи виконанням, а служили взаємозамінною прикрасою або прагматичним переходом. На сучасному етапі значна частина театральної музики лишається підпорядкованою – ієрархічно та хронологічно – тексту, режисурі та акторській грі, проте спостерігається зростаюча тенденція до більш інтегрованої та рівноправної практики, в якій музика слідує та веде, може бути фоном та головною рисою, реагує на сценічні події та визначає їх.

На думку Д. Роснера, термін «театральна музика» є змінною формою, що позначає різні явища в різні часи, відтак дослідник пропонує розглядати її в історичній ретроспективі «як практику, зосереджуючись на її ролі у створенні та перегляді вистав» (Roesner, 2024, с. 47).

Г. Кеппен наголошує на тому, що: по-перше, театральну музику слід розуміти як загальний термін для всіх форм музики в театральній виставі, таких як музика для сцени, музика для інтермеццо, музика для реконструкції, пісні, хоча ці історичні категорії в багатьох випадках втратили свою описову силу. Крім того, додаються категорії, традиції яких частіше зустрічаються в практиці кіномузики, такі як підкреслення, техніка настрою, або техніка лейтмотиву, запозичена у Вагнера. По-друге, театральна музика – це не об'єкт, а культурна практика: це не фіксований результат, а безперервний процес практик композиції, імпровізації, репетицій, виконання та сприйняття (на сцені та в аудиторії). Сьогодні цей процес зазвичай включає звукотехнічні аспекти виробництва, аранжування, налаштування та запису (Köppen, 2016, с. 23). По-третє, розуміння театральної музики як «функціональної музики» або «утилітарної музики», як її часто називають одночасно з кіномузикою, є тенденційним та редуктивним (Köppen, 2016, с. 24). Звичайно, театральна музика може виконувати певні функції, але її не можна звести до них.

У закордонному академічному вимірі кінця XX – початку XXI ст. більш поширеним є поняття «сценічна музика», що трактується як:

1) збірний термін, що включає інструментальні та вокальні твори, які використовуються у виставі розмовної драми, як загального характеру (увертюра, антракти або інтерлюдії тощо), так і специфічного (тобто пов'язаного з дією). Зазвичай сценічна музика – твори, написані музикантами, які працювали в театрі (як у мелодрамі XIX ст.) та в окремих випадках – видатними композиторами (наприклад, Л. Бетховен для «Егмонта» Г. Гете, 1810 р.; М. Мендельсон для «Сну літньої ночі» В. Шекспіра, 1843 р.; К. Дебюссі для «Мучеництва святого Себастьяна» Дж. д'Аннунціо, 1911 р.; Г. Бертвістл для «Орестеї» Есхіла, 1981 р. та ін.);

2) за аналогічним розширенням, будь-який музичний твір, який, передбачений дією опери, фактично виконується як такий, класифікується як «сценічна музика», тобто: танці, серенади, пісні, хори, марші (оркестр на сцені) тощо, які часто мають значний драматичний зміст; до цієї категорії також належать звукові ефекти, що лунають за лаштунками (звук органу чи дзвону, фанфари ріжків, бойовий звук труб, релігійний чи політичний гімн тощо – які сигналізують (драматично-музичний знак) про поворотний момент у дії (Bianconi, Pagannone, 2010, с. 234).

Сукупний термін «сценічна музика», тобто музика для театру (театр у музиці та театр

з музикою), охоплює багато жанрів та репертуарів. Оперу, головним чином, та всі її похідні. Але також сценічну музику, тобто ті композиції, що задумані як «саундтрек» до виконаних драм. Найважливіші жанрові визначення сценічної музики переважно базуються на історичних формах та розвинені. Тому доцільно розглянути існуючі визначення в контексті термінологічного переходу від «сценічної музики» до «театральної музики». По-перше, ширший термін «театр» доцільно обрати тому, що в контексті постдраматичних театральних форм (Fischer-Lichte, 1999, с. 16), авторського театру, адаптацій романів, розвитку п'єс та багато іншого, зв'язок з «п'єсою» в традиційному сенсі часто більше не присутній (Roesner, 2015, с. 18). Наразі існує багато театральної музики, яка не є сценічною музикою. По-друге, розуміння сценічної музики як жанру передбачає наявність внутрішніх характеристик, таких як ті, що містяться в сонаті, зингшпілі чи мадригалі, за якими сценічну музику можна відрізнити від інших форм. Це, орієнтоване на характеристики чи критерії, визначення жанру змістовним у світлі сучасної практики театральної музики. Д. Альтенберг та Л. Еенсен (1998, с. 1035–1049) також критично розглядають це питання та стверджують, що сценічна музика не піддається усталеним музикологічним методам категоризації через відсутність незалежності та творового характеру, а також обмежений репертуарний потенціал. Інші автори пропонують мінімалістичне визначення: «сценічна музика стосується музики в так званому розмовному театрі» (Atteslander, 1991, с. 248). Однак це лише перекидає «чашу» далі: сценічна музика визначається її використанням у певному жанрі театру, але сам цей жанр занадто дедалі важче визначити, він історично дуже умовний і насправді відрізняється від інших театральних форм лише на основі контекстуальних тверджень та домовленостей. Так, наприклад, К. Балм стверджує, що «розмовний театр позначає [...] театральні форми, які, на відміну від співаних чи танцювальних вистав, переважно використовують розмовне слово» (Balme, 2008, с. 87). Цей термін також охоплює «експериментальні театральні форми, в яких розмовний текст є лише однією з форм вираження» (Balme, 2008, с. 87).

Г. Айслер використовує термін «прикладна музика» для опису низки музичних форм, включаючи театральну музику, маючи на увазі музика, яка «здобуває «нового значення і, таким чином, нової корисності» завдяки своїм зв'язкам з іншими видами мистецтва» (Eisler, 2013, с. 14). Цей термін не передбачає жодного визначення ефекту, драматургії чи стилю; радше, вони виникають лише з аналізу окремого прикладу та його історичного контексту. Однак, як слушно зазначає Б. Бартельмес (1990, с. 45), одним із недоліків терміну «прикладний» є його орієнтація «на корисне, на педагогічні чи політичні цілі» – не зовсім коректне звуження широкого спектру театральної музики сьогодні.

Однією з типових характеристик театральної музики, з якою погоджується більшість закордонних дослідників, є її реляційність. Музичний філософ Г. Леманн (2023, с. 34) вводить цей термін як «контрконцепцію традиційній ідеї абсолютної музики» – не прямо пов'язану з театральною музикою, а виразно, в контексті оцифрування музики. Цей термін передбачає відхід від «чистої інструментальної музики без посилання на мову, рух, образи чи почуття та все, що традиційно вважалося «позамузичним матеріалом» (Lehmann, 2023, с. 46). На думку дослідника, «завжди можна говорити про реляційну музику, коли вона зберігає момент інакшості, і не всі зовнішні посилання в композиції взаємно нейтралізують одне одного» (Lehmann, 2023, с. 49). Тож суттєвим є те, що ця музика перебуває у зв'язку з чимось, прив'язана до контексту, але не зливається з ним. Однак, крім цього, вона не має власних онтологічних характеристик. Навіть музика, абсолютно не пов'язана з театром, може стати театральною музикою. Д. Роснер розглядаю це як ще один аргумент на користь того, що театральна музика – це не жанр, а практика (Roesner, 2019, с. 27). «Реляційна музика» описує потенційно діалогічну взаємодію, яку можна регулярно спостерігати в сучасній практиці театральної музики. Окремі сцени вигадуються під музику та ритмічно точно підлаштовуються під неї, театральні вистави слідують музичній драматургії, акторська гра розробляється та репетирується під музику та ін.

У закордонному теоретико-практичному дискурсі термін «театральна музика» використовується як загальний термін для позначення музики та звуку(ів), розроблених або відібраних для конкретної театральної постановки. Так, наприклад, у німецькій теорії сучасної театральної музики

наголошено на тому, що поєднання цих двох термінів та пов'язаних з ними видів діяльності (композиція та звуковий дизайн) не повинно замовчувати їхню досить різну історію. Онтологічно вони розглядалися як різні явища (музика розумілася як організована та абстрактна, звукові ефекти та шуми – як неорганізовані та конкретні) та виконували різні функції – останні зазвичай підтримували міметичне відображення реальності, перша – символічну ілюстрацію настрою, характеру чи часу.

Авангардні рухи початку XX ст. та 1960–1970-х рр. створили підґрунтя для дедалі проблематичнішого розділення «музики» та «звуків» (Roesner, 2016, с. 203). Варто наголосити, що для сучасних українських композиторів і режисерів музика та звуки безшовно інтегровані один в одного.

Мета музики як тонкої, непомітної наративної підтримки та емоційного підкріплення, що бере свій взірець у класичному голлівудському кіно та була втілена у формулюванні К. Горбман «нечутих мелодій» (1987), має тенденцію до зміни в сучасному театрі, в якому музика грається наживо та нібито стає інтегрованою або зіставленою з драматичною дією. Звуки та музика зазвичай встановлюються як рівноправний виразний елемент та контрапункт до персонажів, текстів, зображень, світла та простору.

Театральна музика насправді може бути досить традиційною, використовуючи та адаптуючи знайомі ідіоми з класичної чи популярної сфери, або досліджуючи регіональні та фольклорні традиції. Однак два основні напрямки відкрили «звук» як новий рубіж. З одного боку, радикальне втілення всіх звуків, матеріалів та шумів у музику багатьма виконавцями посилило цікавість театральних музикантів, а деякі з відкритих ними звуків були новими та захопливими настільки, що й режисери та музиканти також усвідомили чисту театральність створення музики незвичним чином (Roesner, 2016, 203).

У поширених контекстах постдраматичного театру звук – у своєму подвійному значенні окремого звукового ефекту та загальних звукових якостей музики, голосу та простору – більше не служить індексальним, іконічним чи символічним знаком (у запропонованому Ч. Пірсом розумінні), а є цілком автономною естетичною подією та процесом.

Висновки. Дослідження виявило, що в сучасному закордонному теоретико-практичному дискурсі єдиного загальноприйнятого визначення поняття «театральна музика» наразі не існує, проте зазвичай воно використовується як загальний термін для позначення музики та звуку(ів), розроблених або відібраних для конкретної театральної постановки. Узагальнюючи дефініції, представлені у проаналізованих дослідженнях та публікаціях, театральну музику можна розглядати як музику (звуки), що створена для управління, покращення або посилення театральної концепції і використовується в постановках різних видів театру (музичного, драматичного, пластичного та ін.), характеризуючись певними особливостями та функціями, що відповідають специфіці музично-театральних і драматичних жанрів/видів/форм.

У сучасній сценічній практиці театральна музика є реляційною: окремі сцени вигадуються під музику та ритмічно точно підлаштовуються під неї, театральні вистави слідують музичній драматургії, акторська гра розробляється під музику та ін. Перебуваючи в діалозі або нерозривно переплетена з текстами, жестами, голосами та ін., театральна музика розвивається відповідно до більш чи інших критеріїв, ніж просто наративна правдоподібність чи атмосферна цінність. Отже, *театральна музика є інтертекстуальною, соматичною, структурною, реляційною, саморефлексивною та евокативною*.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Altenburg D., Jensen L. Schauspielmusik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Bd. 8. Kassel/Stuttgart. 1998. P. 1035–1049.

2. Atteslander P. Methoden der empirischen Sozialforschung. Berli u.a : de Gruyter, 1991. 404 p.

3. Bianconi L., Pagannone G. Piccolo glossario di drammaturgia musicale. In: Insegnare il melodramma. Saperi essenzali, propone didattiche. *Giorgio Paganone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia*, 2010. P. 201–263. URL: https://www.academia.edu/9518101/Piccolo_glossario_di_Drammaturgia_musicale (дата звернення: 12.06.2025).

4. Balme Ch. Einführung in die Theaterwissenschaft. (4. Aufl.) Berlin : Erich Schmidt, 2008. 225 p.

5. Barthelmes B. Musikpädagogik und Bildende Kunst. In: Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.] : *Musik und Bildende Kunst*. Essen : Die Blaue Eule 1990. P. 40–55.

6. Eisler H. Angewandte Musik. Edition text + kritik, 2013. 223 p.

7. Fischer-Lichte E. Das eigene und das fremde Theater. Tübingen, Basel : Francke, 1999. 244 p.

8. Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press; and London : BFI Publishing, 1987. 186 p.

9. Kramer U. Theater mit Musik: 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen. Transcript, 2014. 466 p.

10. Köppen G. Performative Künste in ÄthiopienInternationale Kulturbeziehungen und postkoloniale Artikulationen. Bayreuth, Univ., BIGSAS, Diss., 2016. 378 p.

11. Lehmann H. Musik und Wirklichkeit: Modelle der Musikphilosophie. Schott Music GmbH & Co. KG – Zeitschriften, 2023. 156 p.

12. Musica scenica. Introduzione online al Pensiero e alle pratiche della musica. URL: http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/linguaggio/mus_sce.htm (дата звернення: 7.06.2025).

13. Roesner D. No more ‘unheard melodies’ – Zwölf Thesen zur Schauspielmusik im zeitgenössischen Theater, etum – E-Journal for Theatre and Media. 2015. № 2/2. P. 11–30.

14. Roesner D. Sound decisions: the contemporary praxis of theatremusic. *Theatre and Performance Design*. 2016. Vol. 2. Issue 3–4. P. 202–216. DOI: 10.1080/23322551.2016.1224475

15. Roesner D. Theatermusik: Analysen und Gespräche. *Theater der Zeit. Recherchen*. Vol. 151. Berlin: Theater der Zeit GmbH, 2019.

16. Roesner D. What Is Theatre Music? In : Roesner D., Quick T. Y. (ed.). Music and Sound in European Theatre. Practices, Performances, Perspectives. 2024. P. 46–64. DOI: 10.4324/9781032678214

REFERENCES:

1. Altenburg, D., Jensen, L. (1998). Schauspielmusik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Bd. 8. Kassel/Stuttgart, 1035–1049 [in German].

2. Atteslander, P. (1991). Methoden der empirischen Sozialforschung. Berli u.a: de Gruyter [in German].

3. Bianconi, L., Pagannone, G. (2010). Piccolo glossario di drammaturgia musicale. In: Insegnare il melodramma. Saperi essenzali, propone didattiche. *Giorgio Paganone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia*, 201–263. URL: https://www.academia.edu/9518101/Piccolo_glossario_di_Drammaturgia_musicale [in Italian].

4. Balme, Ch. (2008). Einführung in die Theaterwissenschaft. (4. Aufl.) Berlin: Erich Schmidt [in German].

5. Barthelmes, B. (1990). Musikpädagogik und Bildende Kunst. In : Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.] : *Musik und Bildende Kunst*. Essen : Die Blaue Eule, 40–55 [in German].

6. Eisler, H. (2013). Angewandte Musik. Edition text + kritik [in German].

7. Fischer-Lichte, E. (1999). Das eigene und das fremde Theater. Tübingen, Basel: Francke [in German].

8. Gorbman, C. (1987). Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press; and London: BFI Publishing [in English].

9. Kramer, U. (2014). Theater mit Musik: 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen. Transcript [in German].

10. Köppen, G. (2016). Performative Künste in ÄthiopienInternationale Kulturbeziehungen und postkoloniale Artikulationen. Bayreuth, Univ., BIGSAS, Diss. [in German].

11. Lehmann, H. (2023). Musik und Wirklichkeit: Modelle der Musikphilosophie. Schott Music GmbH & Co. KG – Zeitschriften [in German].

12. Musica scenica. Introduzione online al Pensiero e alle pratiche della musica. URL: http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/linguaggio/mus_sce.htm [in Italian].

13. Roesner, D. (2015) No more ‘unheard melodies’ – Zwölf Thesen zur Schauspielmusik im zeitgenössischen Theater, etum – E-Journal for Theatre and Media, 2/2, 11–30 [in German].

14. Roesner, D. (2016). Sound decisions: the contemporary praxis of theatre music, Theatre and Performance Design, 2, 3–4, 202–216 [in English].

15. Roesner, D. (2019). Theatermusik: Analysen und Gespräche. Theater der Zeit. Recherchen, 151. Berlin: Theater der Zeit GmbH [in German].

16. Roesner, D. (2024). What Is Theatre Music? In: Roesner D., Quick T. Y. (ed.). Music and Sound in European Theatre. Practices, Performances, Perspectives, 46–64 [in English].

УДК 784.087.68:78.071.1Штраус"18"(430)(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-3

Олексій БОЯР
аспірант кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вулиця Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001
ORCID: *0000-0001-8244-2723*

Бібліографічний опис статті: Бояр, О. (2025). Жанр мотету у хоровій спадщині Ріхарда Штрауса: композиторські новації та художні особливості (на прикладі “Deutsche Motette” op. 62). *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 17–23, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-3

ЖАНР МОТЕТУ У ХОРОВІЙ СПАДЩИНІ РІХАРДА ШТРАУСА: КОМПОЗИТОРСЬКІ НОВАЦІЇ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ (НА ПРИКЛАДІ “DEUTSCHE MOTETTE” OP. 62)

Актуальність дослідження *зумовлена потребою глибшого осмислення ролі хорового письма в зрілий період творчості Р. Штрауса, аналізу трансформації традиції жанру мотету в умовах модерністських пошуків початку XX століття, а також виявлення зв’язків між композиційною технікою, вербальним змістом і художньою ідеєю. Вивчення мотету в контексті німецької хорової культури дозволяє не лише висвітлити індивідуальність авторського стилю Р. Штрауса, але й окреслити нові підходи до виконавської інтерпретації та сучасного прочитання цього нетипового для композитора жанру.* ***Метою статті*** *є дослідження специфіки мотету як жанрового феномена в хоровій спадщині Ріхарда Штрауса на прикладі твору “Deutsche Motette” Op. 62. У межах аналітичного підходу простежується трансформація традиційного німецького мотету в модерну синтетичну форму, що поєднує поліфонічну майстерність, симфонічне мислення та філософське навантаження.* ***Методологічну основу дослідження*** *становить поєднання структурно-аналітичного, інтертекстуального та стилістичного аналізу, з урахуванням контексту німецької хорової культури XIX – початку XX століття. У роботі акцентовано увагу на історії жанру, історичних витоках композиції, специфіці поліфонічного письма, гармонічної мови, драматургії та взаємодії тексту і музики. Залучено порівняльні паралелі з творами Й. Брамса, М. Регера та Й. Райнбергера.* ***Наукову новизну*** *становить аналіз та інтерпретація “Deutsche Motette” не як духовного вокально-хорового, а як постсимфонічного жанру, в ракурсі якого жанрова модель набуває нового символічного та конструктивного значення.* ***Висновки.*** *У дослідженні встановлено, що мотет у творчості Ріхарда Штрауса постає як унікальне явище, в якому поєднуються традиційні поліфонічні моделі з пізньоромантичною гармонією, хроматикою та інтенсивною драматургією. На прикладі “Deutsche Motette” Op. 62. виявлено новаторське трактування жанру: складна фактура, широке динамічне поле, гнучка текстова декламація та синтез хорового й оркестрового мислення у межах лише вокального складу. Композитор реалізує жанрову модель мотету як простір філософського узагальнення, де хоровий ансамбль постає як Klangkörper – цілісне звукове тіло з глибокою духовною драматургією.*

Ключові слова: *творчість Ріхарда Штрауса, жанр, німецька хорова музика, мотет.*

Oleksii BOIAR
PhD student at the Department of World Music History, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Architect Gorodetsky St, Kyiv, Ukraine, 01001
ORCID: *0000-0001-8244-2723*

To cite this article: Boiar, O. (2025). Zhanr motetu u khorovii spadschyni Rikharda Shtrausa: kompozytorski novatsii ta khudozhni osoblyvosti (na prykladi “Deutsche Motette” op. 62) [The motet genre in the choral heritage of Richard Strauss: compositional innovations and artistic features (on the example of “Deutsche Motette” op. 62)]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 17–23, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-3

THE MOTET GENRE IN THE CHORAL HERITAGE OF RICHARD STRAUSS: COMPOSITIONAL INNOVATIONS AND ARTISTIC FEATURES (ON THE EXAMPLE OF THE “DEUTSCHE MOTETTE” OP. 62)

The relevance of the study *is stipulated by the need for a deeper comprehension of the role of choral writing in the period of R. Strauss’s mature work, analysis of the transformation of the motet tradition in the context of modernist*

searches of the early twentieth century, as well as revealing the connections between compositional technique, verbal content and artistic idea. The study of the motet as a genre phenomenon in the context of German choral culture allows not only to highlight the individuality of R. Strauss's authorial style, but also to outline new approaches to the performing interpretation and contemporary reading of this genre, which was rare for the composer. ***The aim of the article*** *is to study the specifics of the motet as a genre phenomenon in the choral heritage of Richard Strauss on the example of the "Deutsche Motette" Op. 62. The analytical approach is used to trace the transformation of the traditional German motet into a modern synthetic form that combines polyphonic skill, symphonic thinking and philosophical load.* ***The methodological basis of the study*** *is a combination of structural, analytical, intertextual and stylistic analysis, taking into account the context of German choral culture of the nineteenth and early twentieth centuries. The research focuses on the history of the genre, the historical origins of the composition, the specifics of polyphonic writing, harmonic language, drama, and the interaction of text and music. Comparative parallels with the works of J. Brahms, M. Reger and J. Rheinberger are drawn.* ***The scientific novelty*** *is the analysis and interpretation of the "Deutsche Motette" not as a spiritual vocal and choral genre, but as a post-symphonic genre, from the perspective of which it acquires a new symbolic and constructive meaning.* ***Conclusions.*** *The study has established that the motet in the works of Richard Strauss appears as a unique phenomenon that combines traditional polyphonic models with late Romantic harmony, chromaticism and intense drama. The example of "Deutsche Motette" Op. 62. reveals an innovative interpretation of the genre: a complex texture, a wide dynamic field, flexible textual recitation and a synthesis of choral and orchestral thinking within the vocal composition alone. The composer implements the genre model of the motet as a space of philosophical generalisation, where the choral ensemble appears as Klangkörper – an integral sound body with a deep spiritual drama.*

Key words: *works by Richard Strauss, genre, German choral music, motet.*

Постановка проблеми. Хорова спадщина Ріхарда Штрауса займає велику частину творчого доробку композитора, вирізняється жанровою різноманітністю, стилістичною складністю та глибокою взаємодією з літературною основою. Особливе місце в ній відведено "*Deutsche Motette*" ор. 62 – одному із наймасштабніших та найтехнічніших творів як творчому доробку композитора, так і в німецькій вокально-хоровій практиці початку XX століття. Незважаючи на значущість цієї композиції, жанр мотету в творчій спадщині Р. Штрауса, як і більшість його хорової музики, залишається малодослідженим у науковій літературі, зокрема в аспекті композиторських інновацій та інтерпретацій жанрової моделі. Особливу **актуальність** становить аналіз мотету як жанрового феномену, який у творчості композитора вийшов за межі сакрального й набув філософсько-символічного значення. У контексті австро-німецької хорової традиції початку XX століття, цей твір стає репрезентативним зразком синтезу нового використання хору як інструмента, розгорнутого поліфонічного мислення, пізньоромантичної виразності та концептуального підходу до жанру. Саме така переоцінка мотету, як активної художньої моделі, вимагає нового погляду на жанрові трансформації в системі вокально-хорової культури нового часу.

Метою статті є здійснити комплексний аналіз "*Deutsche Motette*" ор. 62 Ріхарда Штрауса як жанрово трансформованого зразка мотету в межах австро-німецької хорової традиції. Дослідження зосереджене на виявленні формальних, стилістичних, семантичних та виконавських особливостей твору Р. Штрауса в зіставленні з хоровою спадщиною його німецьких попередників і сучасників.

Наукова новизна дослідження полягає у:

– комплексному аналізі "*Deutsche Motette*" ор. 62 як зразка індивідуального трактування жанру мотету в добу пізнього романтизму;

– виявленні новаторських аспектів поліфонічного письма, гармонічної мови та драматургії хорового твору;

– осмисленні творчого синтезу між традиційною жанровою моделлю й новітніми стилістичними тенденціями у доробку композитора зрілого періоду;

– акцентуванні на ролі тексту Ф. Рюккерта як смислової основи художньої концепції мотету;

– розширенні уявлень про жанрову типологію хорової музики Ріхарда Штрауса в сучасному музикознавстві.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Питання хорової творчості Ріхарда Штрауса лише частково висвітлюються у фундаментальних працях, присвячених його композиторському стилю. Так, у дослідженнях Нормана Дель Мара "Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works" (Del Mar, 1962) розглянуто мотет у загальному контексті вокальної естетики Р. Штрауса. Автор підкреслює виняткову складність твору, однак не здійснює поглибленого структурного аналізу. Окремі спроби жанрової класифікації можна знайти у праці Карла Дальгауса "Foundations

of Music History" (Dahlhaus, 1983), який розглядає мотет у парадигмі модерністського ренесансу хорового багатоголосся. Водночас у праці Юдіт Блецард "Richard Strauss A Cappella" (Blezzard, 1991) вказано на особливості поліфонічної техніки та драматургічної побудови твору, однак без достатньої інтерпретації його семантики. У кандидатській дисертації української музикознавиці Єлізавети Ткаченко «Німецький лютеранський мотет XIX – першої половини XX століття. Еволюція жанру» (Ткаченко, 2015) домінує загальний історичний та аналітичний підхід, в більшості зосереджений на творчості Ф. Мендельсона, М. Реґера, Й. Брамса та Г. Дістлера. Твір Р. Штрауса в цьому контексті згадується епізодично, що створює потребу в комплексному аналізі з погляду жанрової ідентичності, філософської основи та естетичних пріоритетів композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр мотету має глибокі коріння в європейській, зокрема в німецькій музичній культурі. Від своїх витоків у середньовічній Ars antiqua (Франція) пройшовши гартування колом нідерландських композиторів, мотет втратив ритуальну функцію й став насамперед інструментом складного поліфонічного висловлення. У добу протестантської культури зароджується німецький мотет, з яскравими індивідуальними рисами, які вирізняють його з-поміж інших музичних зразків цього жанру. Німецький мотет свого розквіту досягнув у творчості цілої плеяди композиторів як Генріх Шютц, Мартін Лютер, Йоганн Герман Шайн, Іоганн Себастьян Бах, та набув статусу жанру духовної рефлексії, поєднуючи тексти Святого Письма з контрапунктною майстерністю. Вже у XIX столітті, в добу романтизму, інтерес до мотету відновлюється в рамках неоренесансних і необарокових тенденцій, зокрема у творчості Ф. Мендельсона, Й. Брамса, А. Брукнера, М. Реґера та Й. Райнберґера, які звертаються до поліфонічної форми як до вияву історичної пам'яті й естетичної суворості. На цьому тлі мотет Р. Штрауса, що вже написаний у XX столітті, постає як жанрова трансформація що зберігає контрапунктну складність, але наповнює її модерністською символікою, філософською напругою та масштабом симфонічного мислення.

Історія створення "*Deutsche Motette*" op. 62 пов'язана з особливим етапом у творчому житті Ріхарда Штрауса. Твір був написаний у 1913 році, коли композитор переживав період інтенсивної духовно-естетичної рефлексії після завершення таких монументальних опер, як "Elektra" та "Der Rosenkavalier". Цей перехідний момент між етапами масштабного оперного мислення та камерної філософської медитації, зумовив унікальність мотету в творчому доробку композитора як глибоко індивідуального, особистісного твору – позбавленого зовнішньої театральності, але насиченого інтелектуальною енергією. Перший задум композиції виник ще у 1909 році, коли Р. Штраус почав працювати у Берліні, підписавши контракт на десять років, де займав посаду керівника та диригента Придворного театру. В цей час він познайомився та спільно працював з Гуго Рюделем – диригентом берлінського придворного театру. Активна творча співпраця та спільні інтереси досить швидко переросли у міцну дружбу. Також двох митців об'єднувала спільна робота над виданням збірки п'єс для валторни авторства Франца Штрауса (Г. Рюдель окрім диригентського ремесла був ще прекрасним валторністом). У свій час, саме завдяки підтримці та клопотанню Г. Рюделя, 14 лютого 1911 року відбулась берлінська прем'єра "Der Rosenkavalier". Ця столична постановка була надзвичайно важлива як для композитора, так і для автора лібрето Гуго фон Гофмансталя. Для авторів опери було необхідно завоювати увагу столичної вибагливої прусської публіки. Традиційно, не зраджуючи своїм звичкам, в знак пошани Р. Штраус напише твір для великого шістнадцятиголосного хору a capella та чотирьох солістів op. 62, "*Deutsche Motette*" на вірші Фрідріха Рюккерта, з присвятою «Професору Гуго Рюделю та чудовому хору Придворного театру в Берліні». Прем'єра мотету відбулась 02 грудня 1913 року у виконанні хору Берлінського кафедрального собору під керівництвом маестро Рюделя, з великими почестями та офіційністю. Друга прем'єра твору звучала у Мюнхені в січні 1914 року і мала камерний характер, без надмірного розголосу, що відповідає суті твору як інтимного і водночас монументального хорового акту.

Цікавим фактом є те, що Р. Штраус не одноразово створював композиції для хору перебуваючи у стані глибокої вдячності друзям, колегам, членам родини, чи то просто до якоїсь

важливої для нього дати. Це свідчило про надзвичайну прихильність композитора, про його щирість почуттів та доброту намірів. До прикладу: свою месу, обробки народних пісень та лідертафелі для чоловічого хору ор. 42 і 45 він присвятив батьку. Для Р. Штрауса створення хорової композиції – це як написати «музичну листівку» з найсердечнішими побажаннями. Вибір композитором жанрової моделі мотету тут вочевидь був випадковим, проте можна прояснити ситуацію наступним чином. Знаходячись у Берліні серед музикантів придворного оперного театру, елітарних кіл та найближчого оточення короля Вільгельма I, як ніколи гостро відчувались імперіалістичні амбіції Німеччини, які щоденно наростали у нестримному бажанні до експансії. Країна з досить агресивними мілітаристичними настроями готувалась до війни. Композитор вочевидь спостерігав всі ці настрої, і його бажання заховатись в поетичному ідеалістичному світі симптоматично збіглось з ідеями жанру мотету Ars antiqua. Також можна припустити що у пантеїстичному ідилічному змісті вірша, композитор прагнув звернутись до людей здатних мислити та думати, людей маючих владу світу цього. Це влучно співпадає з думкою Йоана де Грокейо: «Мотет створений не для звичайного слухача, він адресований інтелектуалам (lettrés)» (Жаркова, 2018, с. 166). Прагнення композитором запобігти порушенню гармонії та цілісності в суспільстві, зосередитись на одвічних істинах божественного, примиренні духовного та матеріального вочевидь підсвідомо стало поштовхом до створення цього музичного «маніфесту». В основу твору покладено вірш “Die Schöpfung ist zur Ruh’ gegangen, o wach’ in mir!” («*Творіння все спочило, – о, пробудись в мені!*»), що входить до збірки Фрідріха Рюккерта “Freimund” (1822). В побудові тексту вірша використано форму ґазелі – східної строфи з особливим римуванням, що власне буде важливим у формотворенні структури мотету. Ернст Краузе про цей твір згодом написав наступне: «Урочистий вечірній гімн з його з його сповненим віри закликом «*Жах ночі не перемагає внутрішнє світло, о пробудись в мені!*» звучить з великим переконанням, та своєю щирістю завдячує глибині душевних переживань» (Краузе, 1982, с. 252).

“*Deutsche Motette*” має наскрізну **форму**, що не ділиться на окремі розділи, проте охоплює внутрішню драматургічну арку з експозиційним, кульмінаційним та заключним сегментами. Ця безперервна форма утворена через поступове розгортання інтонаційного ядра, де кожна нова фраза виростає з попередньої. Початкові такти вводять головну інтонацію фрази *“...o wach in mir!” («...о пробудись в мені!»)*, яка функціонує як тема-формула і є рефреном. Єлизавета Ткаченко визначаючи форму мотету класифікувала її як одночастинну (Ткаченко, 2015, с. 108). Проте на нашу думку ця наскрізна форма має умовну строфічність, кожна строфа якої обрамлена рефреном, що власне повністю підпорядковується структурі поетичного тексту. Саме тематична основа рефрену активно та послідовно трансформується, на його інтонаційній основі утворюються різного плану імітаційні моделі в різних партіях, що створює різного роду співзвуччя. Створюючи потужні масштаби зі звучанням органної фактури. Р. Штраус об’єднує цю тематичну роботу із поступовим ущільненням фактури, досягаючи кульмінації в моменті максимальної поліфонічної насиченості та драматичного піку. Формотворчі принципи опираються на симфонічну логіку: тема проходить через стадії експозиції, варіаційного розвитку, драматичного загострення, кодування. У цьому контексті важливою є роль регістрів: висхідний рух у верхніх голосах символізує духовне зростання, тоді як глибокі басові лінії створюють основу гармонічного напруження. Заключна частина виконує функцію своєрідної катарсичної коди, де повернення до початкової інтонації набуває нового змісту.

Поліфонічна організація “*Deutsche Motette*” є надзвичайно багаторівневою. Уже з перших тактів виявляється тенденція до стриманої імітаційності, яка перетворюється на повноцінне фугальне розгортання у вступному епізоді. Надалі Р. Штраус вдається до комбінацій imitierende Polyphonie (імітаційної поліфонії) з Prinzip der freien Stimmführung (принципом вільного ведення голосів), що дозволяє змінювати ступінь інтонаційної щільності відповідно до драматургічного навантаження. Часто зустрічаються канонічні вкраплення, зокрема у внутрішніх голосах, де застосовано Engführung (стиснене проведення теми). Особливістю поліфонії є різнорівнева щільність: в одних епізодах голоси функціонують як незалежні лінії

(прикладом є середня частина з розщепленням хору на 16 партій), в інших – групуються в компактні блоки з близькою ритмікою. Р. Штраус використовує Prinzip der Klangflächenpolyphonie (принцип площинної поліфонії), коли кілька голосів утворюють горизонтальну масу, що протистоїть іншим шарам, як у драматичних сценах хорових поем. Іноді з'являється ефект хорового «оркестру», коли голосові групи імітують інструментальні тембри або фактурні ролі (наприклад, «струнні» середніх голосів чи «духові» верхніх партій). Поліфонічні вузли в кульмінаційних епізодах досягають винятковості густоти. Тут спостерігається поєднання вільної імітації з точним каноном, де кожен голос входить з темою зі зсувом у долі чи у висоті, що створює хвилеподібну звукову масу. Напруження наростає не лише завдяки гармонії, але й через накопичення синтаксичних одиниць, що нагадують синкоповані ланцюги. У деяких епізодах простежується принцип Spiegelung (дзеркального проведення), коли голоси інвертують один одного, посилюючи символічний зміст тексту.

Гармонічна мова "*Deutsche Motette*" вирізняється складною, багатошаровою структурою, що поєднує традиційні функціональні зв'язки з хроматизмом пізнього романтизму та модальними нашаруваннями. Основою гармонічного мислення є розширена тональність, де функції розмиваються за рахунок частого використання домінантових замінників, альтерованих акордів, а також нестійких, але контекстуально навантажених хроматичних переходів. Композитор не відмовляється від загальної тональної перспективи, проте в її межах розгортає поліцентричну гармонію з послідовним зміщенням опорних функцій.

Характерною рисою є гнучка модуляційна стратегія. Р. Штраус використовує плавні, часто неочевидні модуляції через хроматичні вузли або enharmonische Umdeutung (енгармонічну переоцінку), що дозволяє переходити від однієї тональної сфери до іншої без чітких каденцій. Це сприяє створенню постійного напруження і «руху гармонійної нестабільності», що підсилює драматургію тексту. Особливо помітними є кластери у вузькому інтервальному діапазоні, які не мають суто функціонального значення, а виконують виразову роль. Часто зустрічаються акорди з розширеними інтервалами (nontertian chords), включно з кварто-секстовими структурами, акордами з додатковими терціями, секундами й септимами. В емоційно напружених моментах Р. Штраус вдається до хроматичних накладень, коли голоси проводяться у взаємно конфліктних напрямках, створюючи стиснену, гармонічно розпечену вертикаль. Паралельно із цим гармонія тісно взаємодіє з фактурою. У місцях кульмінації звучать повні акордові структури в усьому хоровому складі, які поєднують традиційні акорди з секстовими нашаруваннями і підголосковими кластерами. В окремих моментах з'являються модальні фрагменти, зокрема з натяками на дорійський або міксолідійський лад, що додає вертикалі архаїчного колориту. Проте ці вкраплення не носять системного характеру, а радше підсилюють змістовий контекст або «цитують» історичну пам'ять жанру.

Отже, гармонічна мова "*Deutsche Motette*" – це приклад поєднання модерного мислення з архаїзованими алюзіями, де кожна вертикаль виконує функцію не лише тональної опертості, а й змістового маркера. У цій гнучкій і багаторівневій системі слухач орієнтується не стільки за допомогою каденцій, скільки завдяки драматургічному імпульсу тексту та емоційній логіці музичного процесу.

Фактура і тембр у "*Deutsche Motette*" заслуговують окремої уваги як провідні засоби драматургічної виразності. Р. Штраус використовує переважно хорову фактуру типу a cappella, однак її щільність і структурна складність наближає твір до оркестрової концепції Klangflächenkomposition (композиції звукових площин). Голоси часто організовані в блоки, які функціонують як окремі темброві шари, подібно до груп у симфонічному оркестрі. Наприклад, тенори й альти формують «середній план», тоді як сопрано створюють гострий верхній регістр, а баси – стовбур опори. Особливістю фактурної організації є чергування прозорих гомофонних розділів з густими поліфонічними фрагментами. У деяких епізодах звучання хору розщеплюється до шістнадцяти окремих голосів, кожен з яких веде самостійну лінію. Це створює ефект звучання, подібний до хмарової фактури, де окремі інтонації «спливають» і «вимикаються» в русі звукової маси. У плані тембру важливу роль відіграє динаміка. Композитор докладно розписує *crescendi,*

diminuendi, sfz та інші штрихи, що наближає твір до симфонічної логіки. Момент найбільшої кульмінації супроводжується максимальним розширенням фактури, коли всі голоси звучать на повну силу, створюючи ефект звукового світіння. Тут відчутна алюзія на органну палітру, де різні регістри комбінуються для досягнення об'ємного тембру.

Текст Фрідріха Рюккерта у творі не є простою поетичною основою. Він стає драматургічним каркасом, що визначає структуру й музичну архітектоніку. Кожна строфа тексту має свій музичний аналог, однак ці відповідності не буквальні. Р. Штраус вибудовує музичну логіку так, щоб вона передавала ідеї тексту не описово, а алегорично. Наприклад, слова "Laß nicht die Macht..." *(«не дай владарювати [над собою]» – О. Б)* інтонуються у висхідному русі з поступовим гармонічним розширенням, що символізує розгортання внутрішнього бачення. Навпаки, рядки пов'язані з утаємниченням або містикою, супроводжуються фактурними згущеннями, хроматичними нахиленнями та тембровим приглушенням.

Кульмінація твору вибудовується за симфонічною моделлю. Вона не є моментом гучності як такої, а швидше результатом багаторівневої акумуляції енергії. Напруга наростає поступово – через поліфонічне ущільнення, гармонічні загострення, динамічне піднесення та темброве накопичення. Кульмінаційний момент (на словах "...im TraumWerk vollendet" – укр «*...ввісні творіння завершено*») функціонує як момент одкровення: музична вертикаль досягає максимальної щільності, голоси зливаються у величному акордовому моноліті. Після цього відбувається поступова декомпресія: зменшення динаміки, спрощення фактури, повернення до прозорих інтонацій. Усе це разом демонструє в "*Deutsche Motette*" кожен компонент – форма, гармонія, фактура, тембр, текст – працює як частина єдиної драматургічної системи, що розгортає філософський зміст у звуковій матерії.

Цей розлогий формально-поліфонічний аналіз свідчить про те, що Р. Штраус володіє не просто технікою старих майстрів, а трансформує її в нову, модерністську парадигму мислення, де поліфонія стає засобом філософської мови.

Висновки. "*Deutsche Motette*" ор. 62 Ріхарда Штрауса постає як граничний і унікальний зразок жанрової метаморфози у хоровій музиці XX століття. Вона не лише завершує історичну лінію розвитку німецького мотету, а й відкриває нову концептуальну площину – простір, у якому форма, поліфонія, гармонія і текст зливаються в єдину філософську структуру. Хор у Р. Штрауса перестає бути лише засобом виконання – він трансформується у Klangkörper, цілісне звукове тіло, здатне мислити, страждати, прагнути до просвітлення.

Художня концепція твору набуває онтологічного статусу: хоровий ансамбль стає моделлю буття, де взаємодія голосів відображає гармонію й конфлікт людського духу. Поліфонія, що сягає меж виконавської можливості, постає не просто як техніка, а як форма художньої метафізики. У цьому контексті "*Deutsche Motette*" – не просто завершення традиції, а її радикальне перевизначення. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на порівняння мотету Ріхарда Штрауса з пізніми творами Антона Веберна чи Арнольда Шенберга, які також експериментували з поліфонічною фактурою як носієм духовної ідеї. Важливим також є дослідження рецепції "*Deutsche Motette*" у післявоєнний період, коли інтерес до великої хорової форми зазнав трансформації під впливом нових естетичних критеріїв.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ткаченко Є. С. Німецький лютеранський мотет XIX – першої половини XX ст. в еволюції жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 252 с.
2. Жаркова В. Б. Десять поглядів на історію західноєвропейської музики. Таємниці і бажання Homo Musicus : монографія в 2 т. Т. 1. Київ : ArtHuss, 2018. 344 с.
3. Blezzard J. Richard Strauss A Cappella. In: Tempo. *New Series 176*, 1991. P. 21–28.
4. Dahlhaus C. Foundations of Music History. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 182 p.
5. Del Mar N. Richard Strauss: A Critical Commentary on his Life and Works. Bd. 2 London, 1969. 214 p.
6. Eicher B. "The Choral Works of Richard Strauss" In *Choral Music in the Twentieth Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 320 p.
7. Gilliam B. Richard Strauss and his world. Princeton, New Jersey : Princeton University Press. 1992. 429 p.

8. Kennedy M. Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. London : Dent, 1999. 468 p.
9. Krause E. Richard Strauss Gestalt und Werk. Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel, 1989. 538 s.
10. Lotardo S. Richard Strauss: Motette und Moderne. Berlin : Musikverlag, 2012.
11. Plantinga L. Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. New York : Norton, 1984. 523 p.
12. Strauss R. Deutsche Motette op. 62. Partitur. München : Adolph Fürstner, 1914. 62 s.
13. Youens S. Retracing Rückert: Poetic Texts in German Lieder. Yale University Press, 2001. 348 p.

REFERENCES:

1. Tkachenko, E. (2015). Nimets'kyi liuteranskyi motet XIX – pershoi polovyny XX st. v evoliutsii zhanru [The German Lutheran Motet of the 19th and Early 20th Century. The Evolution of the Genre]. Candidate's thesis. Kyiv, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. (2018). Desiat′ pohliadiv na istoriiu zakhidnoievropeiskoi muzyky. Taieimnytsi i bazhannia Homo Musicus : monohrafiia v 2 t. T. 1. [Ten Views on the History of Western European Music. Secrets and Desires of Homo Musicus]. Kyiv : ArtHuss [in Ukrainian].
3. Blezzard, J. (1991). Richard Strauss A Cappella. In: Tempo. *New Series 176*, 21–28 [in English].
4. Dahlhaus, C. (1983). Foundations of Music History. Cambridge University Press [in English].
5. Del Mar, N. (1969). Richard Strauss: A Critical Commentary on his Life and Works. Bd. 2 London [in English].
6. Eicher, B. (2007). "The Choral Works of Richard Strauss" In *Choral Music in the Twentieth Century*, Cambridge University Press [in English].
7. Gilliam, B. (1992). Richard Strauss and his world. Princeton, New Jersey : Princeton University Press [in English].
8. Kennedy, M. (1999). Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. London : Dent [in English].
9. Krause, E. (1989). Richard Strauss Gestalt und Werk. Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel Leipzig [in German].
10. Lotardo, S. (2012). Richard Strauss: Motette und Moderne. Berlin : Musikverlag [in German].
11. Plantinga, L. (1984). Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. New York : Norton [in English].
12. Strauss, R. (1914). Deutsche Motette op. 62. Partitur. München : Adolph Fürstner [in German].
13. Youens, S. (2001). Retracing Rückert: Poetic Texts in German Lieder. Yale University Press [in English].

УДК 78.472; 78.2У
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-4

Марта БУРА
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри скрипки, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000
***ORCID:** 0000-0003-4245-7511*

Бібліографічний опис статті: Бура, М. (2025). «24 Каприси» П'єра Роде крізь призму його скрипкових концертів. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 24–31, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-4

«24 КАПРИСИ» П'ЄРА РОДЕ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ

***Мета роботи** полягає у комплексному дослідженні «24 Каприсів» П'єра Роде в контексті його скрипкової концертної спадщини. У статті висвітлено взаємозв'язок між каприсами та концертами, окреслено спільні риси виконавського та композиторського стилю Роде, а також їхню роль у формуванні жанру концертного етюду в традиції французької скрипкової школи кінця XVIII – початку XIX століть. Особлива увага приділяється розкриттю індивідуальних особливостей стилю композитора, таких як тяжіння до театральності, декламаційності, виразної кантилени, а також різноманіття штрихової техніки та тембрових рішень.*

***Методологія.** У дослідженні використано комплексний підхід, що поєднує історико-стильовий, структурно-аналітичний та порівняльний методи. Здійснено детальний музично-текстовий аналіз каприсів та концертів Роде, розглянуто драматургію, штрихи, технічні прийоми, а також вплив вокальної традиції (зокрема оперної арії) на інструментальну мову скрипаля-композитора. Аналіз ґрунтується як на нотних прикладах, так і на дослідженнях сучасних музикознавців.*

***Наукова новизна.** У роботі вперше детально простежено, як «24 Каприси» Роде не просто продовжують традиції, а й виступають підсумком його концертної діяльності та одночасно своєрідним творчим підсумком. Виокремлено спільні риси між каприсами та концертами: тяжіння до кантиленного мелосу, яскраво виражена театральність, декламаційність, а також прагнення розширити темброві та виражальні можливості інструмента. Показано, як у каприсах поєднано педагогічну функцію та високий художній рівень, що підносить їх понад звичайний технічний репертуар.*

***Висновки.** Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що «24 Каприси» Роде не лише систематизують основні прийоми французької скрипкової школи, а й втілюють особистий стиль автора, у якому поєднуються віртуозність, шляхетна стриманість, драматизм та мелодійність. Вони стали важливою ланкою між класичною традицією та романтичним трактуванням концертного етюду, суттєво вплинули на розвиток жанру та підготовку виконавців наступних поколінь. У роботі підкреслюється значення каприсів як художнього та методичного явища, що дозволяє глибше зрозуміти творчість Роде та специфіку французької виконавської школи перехідної доби.*

***Ключові слова:** П'єр Роде, каприси, скрипковий концерт, французька скрипкова школа, інтерпретація.*

Marta BURA
PhD in Arts, of Violin Department, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 O. Nyzhankivskoho St, Lviv, Ukraine, 79000
***ORCID:** 0000-0003-4245-7511*

To site this article: Bura, M. (2025). "24 Kaprysy" Piera Rode kriz pryzmu yoho skrypkovykh kontsertiv [Pierre Rode's "24 Caprices" through the prism of his violin concertos]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 24–31, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-4

PIERRE RODE'S "24 CAPRICES" THROUGH THE PRISM OF HIS VIOLIN CONCERTOS

***The purpose of the work** is to conduct a comprehensive exploration of Pierre Rode's "24 Caprices" within the context of his violin concertos. The article highlights the connections between these caprices and Rode's concert works, outlining shared features of his performing and compositional style, and examining their contribution to shaping the genre of the concert étude within the tradition of the late 18th – early 19th century French violin school. Special attention is given to Rode's unique artistic traits, such as a tendency towards theatricality, declamatory expressiveness, cantilena-like melodies, and rich diversity of bowing techniques and timbral solutions.*

Methodology. *The research employs a multi-faceted approach combining historical-stylistic, structural-analytical, and comparative methods. A detailed analysis of musical texts of Rode's caprices and concertos was carried out, focusing on dramaturgy, bowing techniques, and the influence of vocal genres (especially operatic arias) on his instrumental writing. This study draws on both musical examples and scholarly sources by contemporary musicologists.*

Scientific novelty. *For the first time, the study closely examines how Rode's "24 Caprices" serve not only as a continuation of tradition but also as the culmination of his concert activity and a unique artistic statement. The research identifies shared features between the caprices and concertos: an inclination toward cantilena, pronounced theatricality, declamatory expressiveness, and the aspiration to expand the violin's timbral and expressive possibilities. The work reveals how the caprices combine pedagogical purpose with high artistic value, raising them above purely technical repertoire.*

Conclusions. *The analysis confirms that Rode's "24 Caprices" both codify key techniques of the French violin school and reflect his individual style, marked by virtuosity, noble restraint, expressiveness, and melodic lyricism. These works became a crucial link between classical tradition and the emerging romantic approach to the concert étude, significantly influencing the development of the genre and the training of future performers. The study emphasizes the dual significance of the caprices – as both artistic masterpieces and valuable pedagogical tools – enhancing our understanding of Rode's oeuvre and the specifics of the transitional period in French violin performance.*

Key words: *Pierre Rode, caprices, violin concerto, French violin school, interpretation.*

Актуальність проблеми. Незважаючи на те, що каприси Роде займають важливе місце у педагогічному й концертному репертуарі скрипалів, дослідження їхнього зв'язку з інструментальним стилем композитора залишається фрагментарним. Більшість наукових праць зосереджується на загальній характеристиці французької скрипкової школи або на окремих технічних аспектах каприсів, залишаючи поза увагою комплексне порівняльне вивчення цих творів і скрипкових концертів Роде. Важливим є також дослідження впливу вокального мистецтва на формування індивідуального виконавського стилю композитора та специфіки інтерпретації його творів. Таким чином, поглиблений аналіз каприсів крізь призму концертної спадщини дозволяє не лише повніше зрозуміти новаторство Роде, а й висвітлити його внесок у становлення жанру концертного етюду та розвиток французької скрипкової школи на межі XVIII–XIX століть.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню творчості П'єра Роде та його ролі у розвитку скрипкового мистецтва присвячено низку праць зарубіжних музикознавців. Загалом, у зарубіжних дослідженнях цього історичного періоду можна виділити два напрями. Перший – роботи біографічного плану. У цьому відношенні чималий інтерес представляють, зокрема, праці дослідників А. Пужена (1874) і М. Деллабори (2006). Другий напрям – аналітичні дослідження, в яких представлено розбір окремих творів французьких скрипалів-композиторів межі XVIII–XIX століть. Серед них відзначимо статтю Б. Шварца про вплив французької класичної скрипкової школи, зокрема творчості Роде. Глибоким аналітичним підходом вирізняється фундаментальні роботи британського дослідника Р. Стоувела присвячена аналізу скрипкової техніки та виконавської практики кінця XVIII – початку XIX століть (1985, 1988, 1992). Серед досліджень, які мають вузьку педагогічну спрямованість, зазначимо дисертацію Л. Н. Сон (2003), що розкриває проблеми вивчення інструктивно-мистецьких творів Роде.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі «24 Каприсів» П'єра Роде в контексті його скрипкової концертної спадщини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Французький музикознавець А. Пужен, захоплюючись каприсами Роде й відзначаючи їхню цінність та важливу роль у підвищенні престижу скрипкових класів Паризької консерваторії, назвав їх «справжньою моделлю жанру» (Pougin, 1874, с. 45–46). У цьому циклі Роде вдалося сконцентрувати основні прийоми гри, характерні для французького скрипкового виконавства на межі XVIII–XIX століть. Наділені яскравою образністю та віртуозним блиском – якостями, притаманними також його скрипковим концертам, – каприси стали важливим щаблем у розвитку жанру концертного етюду в творчості композиторів романтичної доби.

Терміни *каприс* та *художній етюд* у скрипковій практиці вживаються попеременно й досить близькі за змістом. У словнику Гроува термін *capriccio* тлумачиться як «загальна схильність до виняткового, химерного, фантастичного й, мабуть, довільного» (Schwandt, n. d.). Попередників жанру капрису можна знайти в італійській скрипковій музиці XVII століття: у творах Б. Маріні (1594–1663) (1626), К. Фаріни (1600–1639) (1627), М. Каццаті (1616–1678) (1669),

Дж.-Б. Віталі (1632–1692) (1669). Відомі "24 Capriccio" П. Локателлі (1695–1764) є каденціями до крайніх частин його 12 концертів для скрипки "L'Arte del Violino" op. 3 (1733). Оскільки вони тематично не були пов'язані з матеріалом концертів, їх можна було виконувати окремо, демонструючи віртуозність соліста. А. Шерінг навіть визначав їх як «великі самостійні композиції у характері етюдів» (Themelis, 1967, с. 54). По суті, Локателлі своїми каприсами не лише створив новий музичний жанр (Themelis, 1967, с. 54), але й багато в чому визначив подальший розвиток скрипкового віртуозного мистецтва, вплинувши на творчість наступних поколінь скрипалів.

Інструктивно-мистецькі твори Крейцера (1796) та Роде (1813), що вийшли слідом за каприсами А. Бруні (1787), Ф. Фіорілло (1793) і В. Піхля (1795), не лише виклали основні педагогічні принципи французької скрипкової школи межі XVIII–XIX століть, а й яскраво відобразили індивідуальний творчий стиль кожного з авторів.

«24 каприси у формі етюдів у 24 тональностях» op. 22 (1813) 659 (Stowell, 1992, с. 231) П'єр Роде присвятив скрипалеві-аматору – принцу Ф.-Ж. де Шиме (Rode, 1818). Публікація з'явилась у Парижі через два роки після створення й, імовірно, була приурочена до 120-річчя Локателлі, творчість якого високо цінували учні та послідовники Віотті (Schwarz B., Brown, с. 491–492).

У циклі каприси об'єднані в 12 контрастних мажорно-мінорних пар, у межах яких можна виділити «важкі» та «легкі» п'єси. На перший план виходять твори, написані у контрастно-складовій формі – каприси №№ 1, 4, 6, 9, 14, 19, 20, 24. У повільних вступах Роде надає глибокого художнього змісту, а в наступних розділах зосереджується на розвитку моторної техніки скрипки. У кількох каприсах простежуються риси сонатного Allegro (№№ 11, 13, 16, 20), але трапляються і п'єси з переважанням імпровізаційного начала. Попри доволі вільний підхід Роде, у них усе ж можна чітко виділити поділ на розділи.

Каприси були написані вже в зрілому віці композитора, після створення більшої частини його скрипкових концертів. На цей момент виконавський стиль Роде був цілком сформований і відточений. Елегантність і граційність, теплота й ніжність, шляхетність і стриманість, пристрасність і палкість, елегійність і меланхолійність – усе це риси, що характеризували його концертні твори.

Виконавська манера Роде була не просто віртуозною, а вирізнялася виразністю та смаком. Маючи славу блискучого скрипаля-віртуоза, Роде завжди підпорядковував демонстрацію технічної майстерності змістовній стороні музики. Його можна віднести до представників нового напряму, для яких віртуозність слугувала музиці, а не навпаки.

Завершеність художніх образів, їхнє ясне втілення за допомогою вишуканих скрипкових прийомів, що стали невід'ємною рисою концертної творчості Роде, знайшли особливо яскраве втілення у його каприсах.

Якщо концерти Роде є широким полотном для вільного вираження почуттів і польоту фантазії, то в каприсах музичні ідеї стисло сконцентровані в межах барвистих і самобутніх мініатюр, кожна з яких несе певну мистецьку концепцію. Роде майстерно використовує багатство тембрової палітри скрипки, розширюючи смислову сферу, хоча в музичному плані його каприси все ж таки залишаються в тіні каприсів Паганіні.

У розширенні образно-змістовної сфери важливу роль відіграло нове ставлення до різноманітності звучання інструмента. Якщо скрипкові концерти Роде, як і твори його сучасників, переважно написані в тональностях із невеликою кількістю знаків при ключі, то у каприсах композитор використовує всі 24 тональності, розташовані за квінтовим колом. Це, з одного боку, надає циклу внутрішньої єдності, а з іншого – дає змогу розкрити нові грані тембрових можливостей скрипки.

Випереджаючи творчість скрипалів романтичного напряму, Роде значно розширює діапазон звучання інструмента, використовуючи не лише різні тональності, а й різні регістри. Наприклад, у каприсі № 6 G-dur він проводить головну мелодію в низькому регістрі на нижній струні (баску), наділяючи її мужньо-скорботним характером, кантиленністю вокального виконання та мовленнєвою виразністю (рис. 1).

Слід зауважити, що процес розкриття тембрового багатства нижньої струни вже раніше знайшов вияв у концертній творчості Роде. Особливою увагою до барвистого звучання

цього регістру відзначається його концерт № 12 E-dur (1806).

Фантазія Роде надзвичайно щедра – він практично ніколи не повторює одного разу створених образів. Наприклад, вступний повільний розділ капрису № 13 Ges-dur відкривається ніжною та задушевною темою в теплому регістрі А-струни. Мелодія скрипки нагадує прекрасне оперне сопрано, а благородності звучанню надає вишукана бемольна тональність (рис. 2).

Подібний прийом Роде застосовує у середній частині концерту № 8 e-moll. Наспівна тема, проведена в тому ж регістрі А-струни, наповнена світлими, мрійливо-любовними почуттями (E-dur), а особливої виразності додають вкраплені декламаційні елементи (рис. 3).

Роде по-новому розкриває і колористичний потенціал верхнього регістру. У каприсі № 5 D-dur, що є яскравою концертною п'єсою, він наділяє основну тему патетичними рисами, крізь які проступає піднесено-витончений стиль автора. Звучання теми посилюють марковані штрихи (рис. 4).

На подібному тематичному матеріалі побудовано й головну партію сольної експозиції концерту № 11 D-dur, написаного приблизно в той же період, що й каприси. Їх споріднює не лише спільна тональність (D-dur),

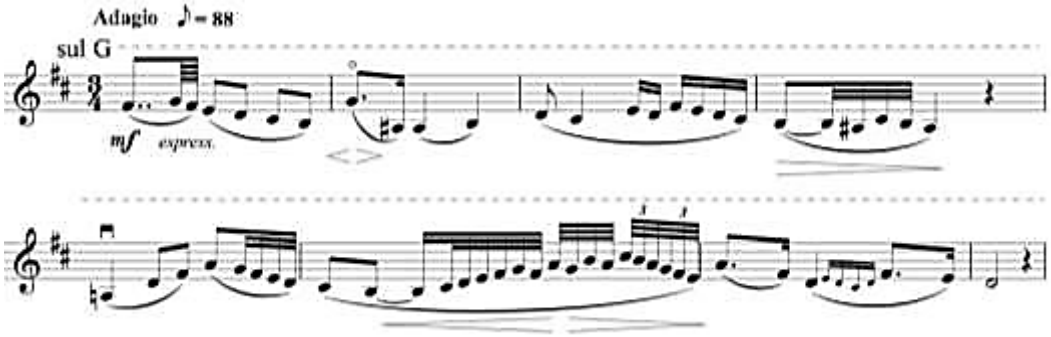



Рис. 1. П. Роде. Каприс № 6 G-dur, тт. 1–8

Рис. 2. П. Роде. Каприс № 13 Ges-dur, тт. 1–4

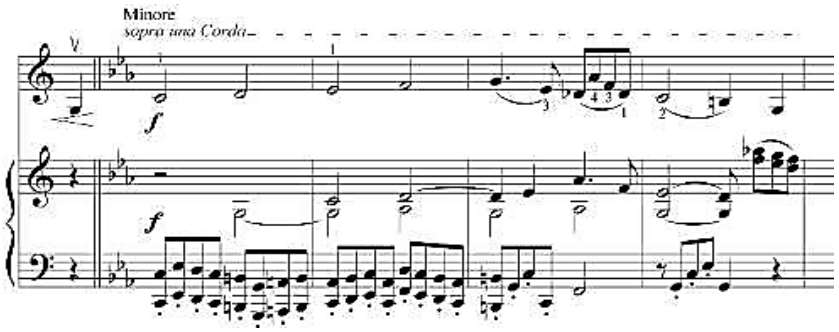



Рис. 3. П. Роде. Концерт № 7 a-moll, II ч., тт. 28–31 (клавір)

Рис. 4. П. Роде. Каприс № 5 D-dur, т. 1

а й емоційно-піднесений, декламаційний характер. Те, що у каприсі з'явилось як ідея, у концерті перетворилося на розкішний вислів (рис. 5).

Таким чином, стрімкими злітаючими пасажами та сміливими стрибками через увесь діапазон Роде розвиває бравурний концертний стиль. Театрально-декламаційні елементи, що з'явилися ще в перших концертах, у пізній творчості стають невід'ємною складовою. У концерті № 10 h-moll вони домінують в оркестровій експозиції та пронизують головну партію першої частини, з якою вступає соліст.

Один із характерних декламаційних прийомів Роде – включення до теми яскравих коротких затактів, як, наприклад, у розробці I частини концерту № 7 a-moll (рис. 6).

У каприсі № 24 вони надають вступному розділу драматичних рис.

Мовні інтонації, близькі до оперних арій, Роде майстерно вплітає у наспівні теми, надаючи їм то інтимної задушевності, то справді драматичного звучання. У каприсі № 20 c-moll вони створюють стриманий і скорботний настрій (рис. 7).

Інтонаціями живої мови пройнята й мелодія вступного Largetto капрису № 19 Es-dur – найдовшого вступу (39 тактів) серед усіх каприсів Роде, написаних у контрастно-складовій формі.

Розширюючи художню сферу, Роде прагне збагачувати штрихову палітру. Він сміливо експериментує з туртівською моделлю смичка, що була прийнята ще Віотті. Як зазначав Стовелл, «новий романтичний скрипковий стиль з його динамікою почуттів та різноманітністю звукових барв отримав у смичку Турта свою матеріальну основу» (Stowell, 1985, с. 18). Роде досягає насиченого, драматичного звучання і водночас використовує складні прийоми правої руки – ламані октави, стрибки через струни, *sforzando* та ін. Штрихи d*étaché, legato, martelé, staccato, spiccato, sautillé* він поєднує у вишукані комбінації.

Фантазія Роде у поєднаннях *détaché* та *legato* безмежна: їх химерні фігурації створюють і добродушно-веселі, і драматичні образи. При цьому він завжди керується власним смаком. Так званий «штрих Паганіні» надає музиці особливої настирливості; у Роде цей прийом

Рис. 5. П. Роде. Концерт № 11 D-dur, I ч., тт. 54–58 (партія скрипки)

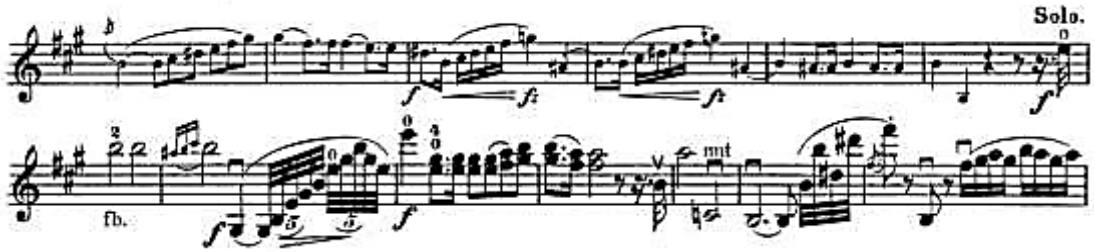



Рис. 6. П. Роде. Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 147–159 (партія скрипки)

Рис. 7. П. Роде. Каприс № 20 c-moll, тт. 1–4

з’являється у каприсі № 18 f-moll і в першому епізоді фіналу концерту № 8 e-moll (рис. 8).

У ряді каприсів і моторних розділах концертів Роде застосовує «французьке *détaché*», що відрізняється невеликими паузами між нотами.

Цикл каприсів Роде відкриває штрихом *martelé*. Як і Крейцер, він вдосконалює його, використовуючи тональність C-dur та триольний ритм. Це створює енергійний, життєствердний образ із витонченим авторським відтінком (рис. 9).

У концертах *martelé* теж посідає чільне місце: у перших частинах концертів № 4 A-dur та № 10 h-moll композитор пише цілі розділи у цьому штриху (рис. 10).

Віртуозний штрих *staccato* Роде використовує лаконічно і вишукано, що відповідає його виконавському смаку. Лише у каприсі № 7 A-dur він застосовує його цілеспрямовано, варіюючи ритм і характер звучання (рис. 11).

Хоча штрихова техніка Роде передбачає романтичні риси, загалом вона ще зберігає

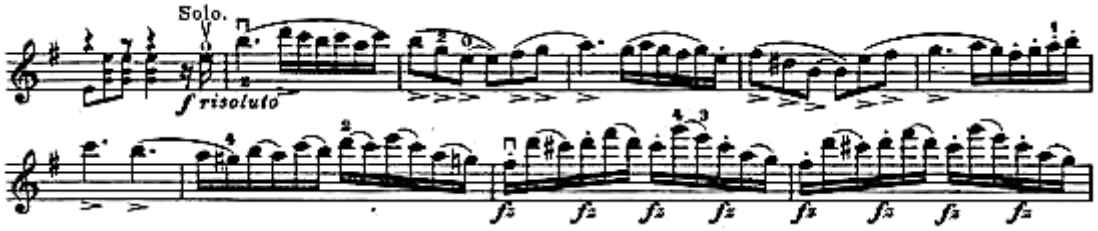



Рис. 8. П. Роде. Концерт № 8 e-moll, III ч., тт. 30–39

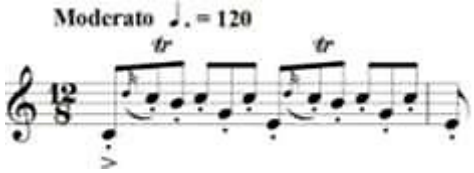



Рис. 9. П. Роде. Каприс № 1 C-dur

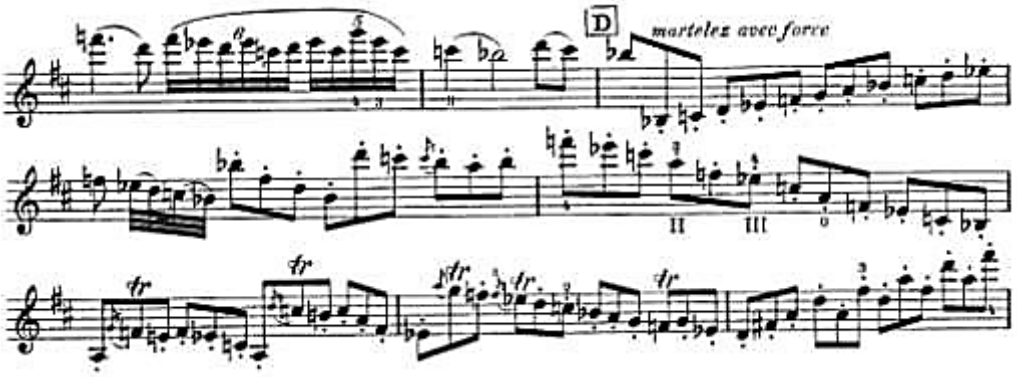



Рис. 10. П. Роде. Концерт № 10 h-moll, I ч., тт. 175–182

Рис. 11. П. Роде. Каприс № 7 A-dur

класичну стриманість. Жвавості фіналам концертів додає летючий штрих *spiccato*. У каприсах Роде розширює його застосування, створюючи різноманітні відтінки звучання. Наприклад, у каприсі № 17 As-dur *spiccato* звучить то невимушено граційно (на *piano*), то благородно піднесено (на *forte*) (рис. 12).

Вже у ранніх концертах Роде помітно просувається вперед, використовуючи стрибки на широкі інтервали (концерт № 1 d-moll, рис. 13).

У каприсі № 21 B-dur він ефектно поєднує різні регістри, стрибки через струни та ритмічну гостроту, що надає музиці рис у дусі Паганіні (рис. 14).

Вдосконалення техніки Роде завжди поєднане з вокалізацією музики: навіть у віртуозних прийомах відчутна наспівність. Це важлива риса його стилю. Як слушно зауважує Р. Стоувелл, за інтерпретаційною складністю каприси Роде значно перевершують етюди Крейцера чи “Matinée” Гавіньєс (Stowell, 1988, с. 623).

Висновки і перспективи подальших досліджень. На завершення можна підсумувати, що: 1) на формування стилю Роде істотно вплинуло вокальне мистецтво, що привело до збагачення тембрових можливостей і появи декламаційних елементів; 2) у його творах відображено неповторний авторський стиль, сповнений чарівності та грації; 3) у концертах і каприсах Роде розвинув інтерпретаційний підхід, де техніка слугує втіленню художньої ідеї, а поряд з проявом власних індивідуальних віртуозних якостей, ставиться завдання донести до слухача основну художню ідею твору. Саме через серйозну та вдумливу роботу над каприсами пролягає шлях до великого концертного репертуару – Мендельсона, Бетховена, Брамса.

Результати дослідження можуть стати підґрунтям для подальшого порівняльного аналізу каприсів Роде та творів його сучасників і послідовників, а також на вивченні впливу вокального стилю на формування інтерпретаційної традиції французької скрипкової школи.

Перспективним є також аналіз сучасної виконавської практики, педагогічних підходів до роботи над каприсами і дослідження авторських редакцій та ранніх видань, що дозволить глибше зрозуміти задум і стиль Роде.

Рис. 12. П. Роде. Каприс № 17 As-dur, тт. 54–62

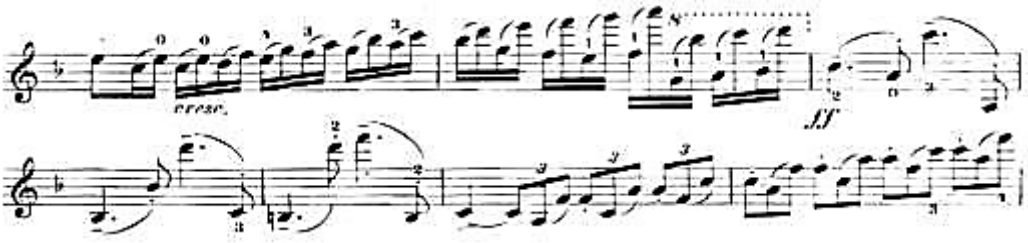



Рис. 13. П. Роде. Концерт № 1 d-moll, I ч., тт. 192–198

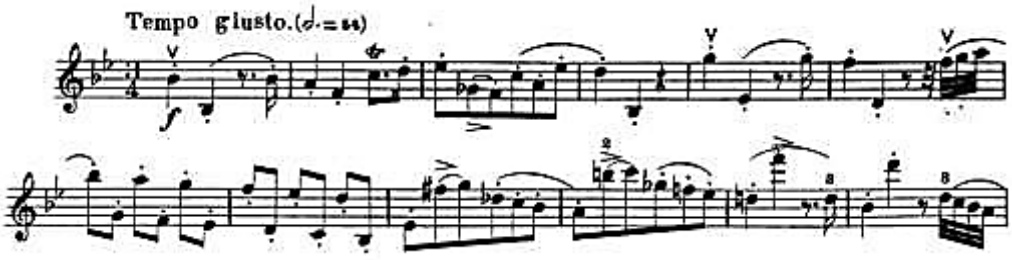



Рис. 14. П. Роде. Каприс № 21 B-dur, тт. 1–12

ЛІТЕРАТУРА:

1. Baillot, P. L'art du violon : Nouvelle méthode. Didée à ses élèves. Paris : Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1834. 277 p.
2. Dellaborra, M. Giovanni Battista Viotti. Palermo : L'Epos, 2006. 267 p.
3. Pougin, A. Notice sur Rode. Paris : Pottier de Lalaine, 1874. 64 p.
4. Robinson, A. K. "Plein de feu, plein d'audace, plein de change": examining the role of the Méthode de violon in the establishement of the French violin school : diss. PhD. University of Lethbridge, 2014. 81 p.
5. Rode, P. Vingt-quatre Caprices en forme d'études, pour le violon, dans les vingt-quatre tons de la gamme, dédiés à M. le prince de Chimay. Paris, 1818.
6. Schwandt, E. Capriccio. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000004867
7. Schwarz, B., Brown, C. Rode Pierre. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. P. 491–492. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=rode&searchBtn=Search&isQuickSearch=true
8. Sohn, L. A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode : diss. PhD. University of Miami, 2003. 127 p.
9. Stowell, R. Other solo repertory. *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge, 1992. P. 231.
10. Stowell, R. The Road to Mastery : Etudes by Kreutzer, Rode and Gavinies. The Strad, 1988. Vol. 99. No. 1180. P. 620–621. URL: https://openmusiclibrary.org/article/771342/
11. Stowell, R. Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Cambridge : Cambridge University Press, 1985. 411 p.
12. Themelis, D. Etude ou Caprice. Die Entstehungsgeschichte der Violinetude. München, 1967. S. 54.

REFERENCES:

1. Baillot, P. (1834). L'art du violon: *Nouvelle méthode. Didée à ses élèves*. Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique [in French].
2. Dellaborra, M. (2006). Giovanni Battista Viotti. Palermo : L'Epos [in English].
3. Pougin, A. (1874). Notice sur Rode. Paris : Pottier de Lalaine [in French].
4. Robinson, A. K. (2014). "Plein de feu, plein d'audace, plein de change": Examining the role of the Méthode de violon in the establishment of the French violin school (Doctoral dissertation). University of Lethbridge [in French].
5. Rode, P. (1818). Vingt-quatre Caprices en forme d'études, pour le violon, dans les vingt-quatre tons de la gamme, dédiés à M. le prince de Chimay. Paris [in French].
6. Schwandt, E. (n. d.). Capriccio. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Retrieved from http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000004867 [in English].
7. Schwarz, B., & Brown, C. (n. d.). Rode, Pierre. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians (pp. 491–492). Retrieved from http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=rode&searchBtn=Search&isQuickSearch=true [in English].
8. Sohn, L. (2003). A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode (Doctoral dissertation). University of Miami [in English].
9. Stowell, R. (1985). Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Cambridge : Cambridge University Press [in English].
10. Stowell, R. (1988). The road to mastery: Etudes by Kreutzer, Rode and Gavinies. *The Strad*, 99 (1180), 620–621. Retrieved from https://openmusiclibrary.org/article/771342/ [in English].
11. Stowell, R. (1992). Other solo repertory. In The Cambridge companion to the violin (p. 231). Cambridge : Cambridge University Press [in English].
12. Themelis, D. (1967). Etude ou Caprice. Die Entstehungsgeschichte der Violinetude (p. 54). München [in French].

УДК 78.01
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-5

Ван ЧЕН
аспірант першого року навчання кафедри духових та ударних інструментів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000
ORCID: *0009-0009-5492-9636*

Бібліографічний опис статті: Чен, Ван (2025). Китайське тромбонове мистецтво як соціокультурний феномен. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 32–36, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-5

КИТАЙСЬКЕ ТРОМБОНОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Метою статті стало комплексне вивчення китайського тромбонового мистецтва, у розрізі дихотомії «Схід – Захід». Методологічна база спирається на комплексний підхід,у якому пріоритет отримали теоретично-аналітичний, органологічний, музикознавчий, компаративний та індуктивно-дедуктивний методи. Китайське тромбонове мистецтво слід розглядати, як самобутній соціокультурний феномен Піднебесної, який володіє низкою своєрідних ознак та історично сформованих характеристик. До них можна віднести наступні прикмети: порівняно пізня імплементація тромбону до сфери оркестрового інструментарію Піднебесної, пов'язана з тим, що інструменти західного оркестру були сприйняті у просторі китайської музичної культури наприкінці XIX – початку XX століття з певним застереженням, вони отримали поширення у краї завдяки діяльності місіонерів, меломанів та аніматорів музичного життя в Китаї, крізь призму міжкультурної комунікації; поєднання національних виконавських традицій на мідних духових інструментах, зокрема, і на тромбоні, та західних виконавських стандартів; присутність тромбону у складі симфонічного, духового та військового оркестрів, у джаз-бендах та естрадних колективах; сформованість китайського тромбонового виконавського та дидактичного репертуару, який базується на сольних та ансамблевих творах західних композиторів, меншою мірою композиторів Піднебесної; наявність значної кількості виконавців на тромбоні, багато з яких спочатку отримали студії на Батьківщині, а потім продовжили навчання на Заході; широкі можливості для навчання гри на тромбоні на усіх рівнях, від початкового, до професійного; вільне забезпечення тромбоністів інструментами, завдяки наявності у країні фабрик з виготовлення духових інструментів; присутність тромбону у просторі сучасної китайської музичної культури як інструменту, що володіє оригінальним тембровим звучанням і своєрідною семантикою, значним виконавським і естетично-художнім потенціалом.

Ключові слова: *тромбон, китайське тромбонове мистецтво, тромбонове виконавство, китайські композитори, твори для тромбону, тромбоновий репертуар, тромбоніст.*

Wang CHENG
First-year graduate student at the Department of Wind and Percussion Instruments, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 Ostap Nyzhankivskyi St, Lviv, Ukraine, 79000
ORCID: *0009-0009-5492-9636*

To cite this article: Cheng, Wang (2025). Kytaiske trombonove mystetstvo yak sotsiokulturnyi fenomen [Chinese trombone art as a socio-cultural phenomenon]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 32–36, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-5

CHINESE TROMBONE ART AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON

The aim of the article is a comprehensive study of Chinese trombone art, in terms of the East-West dichotomy. The methodological base is based on a comprehensive approach, in which theoretical-analytical, organological, musicological, comparative and inductive-deductive methods were given priority. Chinese trombone art should be considered as an original Chinese socio-cultural phenomenon, which has a number of unique features and historically formed characteristics. The following can be attributed to them: the relatively late introduction of the trombone into the field of orchestral instruments in the Chine, due to the fact that the instruments of the Western orchestra were accepted in the space of Chinese musical culture at the end of the 19th – at the beginning of the 20th century with a certain reservation, they were spread in the region thanks to the activities of missionaries, music lovers and animators of musical life in China, through the prism of intercultural communication; a combination of national performance traditions on brass instruments, in particular, trombone, and Western performance standards; the presence of the trombone in symphony, brass and military orchestras, in jazz bands and pop

groups; the formation of the Chinese trombone performing and didactic repertoire, which is based on solo and ensemble works of Western composers, to a lesser extent of the Chinese composers; the presence of a significant number of trombone performers, many of whom first received studios in the Motherland, and then continued their studies in the West; wide opportunities for learning to play the trombone at all levels, from elementary to professional; free supply of trombonists with instruments, thanks to the presence of wind instrument manufacturing factories in the country; the presence of the trombone in the space of modern Chinese musical culture as an instrument with an original timbre sound and peculiar semantics, significant performance and aesthetic-artistic potential.

Key words: *trombone, Chinese trombone art, trombone performance, Chinese composers, works for trombone, trombone repertoire, trombonist.*

Актуальність проблеми. Китайське тромбонове мистецтво становить актуальний науковий інтерес у кількох аспектах, серед них – його ґенеза, особливості становлення та розвитку, композиторська творчість Піднебесної для тромбону, виконавська практика, репертуарне забезпечення, здобуття тромбоністами фахової освіти, виготовлення інструментів тощо. У означеній розвідці прямо чи опосередковано заторкнуто кожен з перелічених ракурсів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що вивчення тромбонового мистецтва Китаю відбувається, зазвичай, у контексті органологічних студій китайського духового інструментарію в цілому. Так, побіжно чи спеціально китайське тромбонознавство присутнє у розвідках Лі Чаньюнь (*Li Changyun*), Ду Лін, Чжен Хун (*Zheng Hong*), Тан Ян (*Tang Yang*), Ван Тун, Цзінь Гуангрі (*Jin Guangri*), Ван Дуаньвей (*Wang Duanwei*), Дан Ся (*Dan Xia*), Чжоу Тай (*Zhou Tai*), Го Ю (*Guo Yu*) та ін.

У контексті означеної статті слід спеціально виділити дві кандидатські дисертації, які стали визначальними у джерелознавчій базі при підготовці пропонованої статті: це «Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур» Ден Цзякунь (Цзякунь Ден, 2019), захищена у 2019 р. у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, та «Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть» О. Дубки (Дубка, 2020), захищена у 2020 р. в Харківському національному університету мистецтв імені І. Котляревського.

Мета дослідження – розглянути китайське тромбонове мистецтво як оригінальне явище у вимірі музичної культури Піднебесної минулого та сьогодення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тромбон, який належить до західного мідного духового інструментарію, у китайській мові отримав позначення 长号 (піньїн cháng hào). У соціокультурний простір Піднебесної тромбон, як оркестровий інструмент західного штибу, потрапив відносно пізно, хоча традиційна китайська музична культура містить мідні духові інструменти, в яких звуковидобування відбувалося згідно аналогів до мідних духових інструментів західного інструментарію.

Великою мірою, поширенню західних оркестрових інструментів у Піднебесній спричинилися місіонери з Європи, любителі музики, меломани та ін., яких доля закинула до країн Сходу. Одним із аніматорів музичного життя в Китаї в другій половині – наприкінці XIX ст. став англійський дипломат, військовий офіцер, керівник митниці на морських шляхах Роберт Гарт (*Robert Hart*), який жив у Китаї понад 40 років. Володіючи грою на кларнеті, скрипці та віолончелі, Р. Гарт провадив у Піднебесній педагогічну діяльність та організував тут приватний духовий оркестр у 1886 р., який проіснував 13 років та був згодом перейменований на «Шанхайський публічний духовий оркестр».

Дослідник Ден Цзякунь пише: «Р. Гарт, втілюючи в життя власну музичну мрію, сам не усвідомлював, що розпочав китайську історію європейської духової музики, вперше організувавши духовий оркестр, що складався виключно з китайців. <…> Загалом, оркестр виступав переважно для задоволення побутових естетичних потреб та супроводу дозвілля іноземних мешканців... діяльність Гарта в кінцевому рахунку мала велике історичне значення для розвитку духової музики … та в становленні академічного оркестрового духового виконавства в Китаї» (Цзякунь Ден, 2019, с. 63–69).

Суголосні з позицією Олександра Дубки, який дослідив сонату для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть (Дубка, 2020). Стиль тромбона в камерно-інструментальному ансамблі цей український науковець визначив, як «сукупність органологічних якостей інструмента, який опановував в процесі еволюції різні

темброво-семантичні амплуа у єдності трьох складових» (Дубка, 2020, с. 165).

При цьому до зазначених трьох складових науковець слушно відносить: композиторську практику, сформовану під впливом музично-естетичних запитів тої чи іншої доби, виконавську практику, яка з плином часу виділилась як окремий вид музикування (в даному випадку – це мистецтво гри на тромбоні), та спеціально О. Дубка виділяє майстрів, що приклались до вдосконалення цього мідного духового інструменту (Дубка, 2020, с. 165). У перелічених трьох аспектах можна розглядати і китайське тромбонове виконавство.

За влучним висловом української науковці Ольги Катрич, національний музичний стиль, який існує у зрізі різних історичних періодів, поєднує як «сфери композиторської творчості, так і сфери музично-виконавської та слухацької творчості» (Катрич, 2013, с. 112). У цьому аспекті можна сміливо розглядати і музичний стиль Піднебесної, в тому числі, й у ракурсі тромбонового мистецтва у цілому та тембрової семантики тромбону зокрема.

Варто зазначити, що китайське тромбонове мистецтво рясніє доволі значною кількістю виконавців. Так, до когорти відомих китайських тромбоністів можна віднести:

– Лі Ліфу (Li Lifu);
– Чжан Цзічунь (Zhang Jichun);
– Ні Вей (Ni Wei);
– Лю Ян (Liu Yang);
– Лін Вейвен (Lin Weiwen);
– Го Чжен (Guo Zheng);
– Ю Мінфа (Yu Mingfa);
– Чжао Жуйлінь (Zhao Ruilin);
– Лі Бінчуань (Li Bingchuan);
– Хі Бінью (Hu Bingyu);
– Го Хао (Guo Hao) та ін.

Китайські композитори минулого та сьогодення пишуть як сольні, так і ансамблеві твори за участю тромбону. Хоча в цьому контексті слід зауважити, що кількісно перелік тромбонового репертуару не є чисельним, а звернення до тромбону у творах китайських мистців є радше винятком, аніж правилом. Тому в концертному та дидактичному репертуарах країни домінують різностильові та різножанрові тромбонові твори західних композиторів, причому, список використовуваних композицій китайськими тромбоністами, які мають різний рівень технічної підготовки, є доволі обширним.

У китайському тромбоновому концертному та дидактичному репертуарі, як для сольного, так і для ансамблевого виконання, важливе місце займають концерти, варіації, сюїти, сонати, п'єси, етюди, аранжування, перекладення, транскрипції, обробки та ін. Автор статті хотів би виділити два твори китайських композиторів, які має у своєму репертуарі: перший з них – це «Фантазія на тему Гада Мерліна для тромбона» (1959) Ма Йодао, в якій композитор перевтілив інтонації китайської пісні «Гада Мерлін», в якій розповідається про героїчні вчинки народного месника Мен Ціншаня. У цьому програмному творі присутні елементи звуконаслідування традиційних інструментів, виняткове місце відведено темі природи.

Другий твір – це «Концерт для тромбону» (2021) відомого сучасного китайського композитора Тан Дуна (*Tan Dun*) (*1957), якому автор дав доволі незвичну, як для концертного жанру назву, – «Три музи у відеогрі» (*Three Muses in Video Game*). Як зазначив Тан Дун у інтерв'ю, цей твір він написав на замовлення Йоргена ван Рієна (*Jörgen van Rijen*), який працює тромбоністом всесвітньовідомого оркестру «*Concertgebouw*».

Ідея написати концерт для тромбону, який попри назву, не пов'язаний із відеогрою, виникла у композитора під час пандемії: «Пандемія COVID-19 зупинила весь світ, але ми як митці не замовкнемо... <…> Мій твір суто абстрактний, взаємозв'язок полягає лише у вибраних ритмах, дії, темпах і повторах. За ним немає конкретної історії, але є зв'язок із героями нашої історії, нашими легендами та історіями, які, як і інструменти, були відкинуті та забуті. Я хотів, щоб мій концерт відображав усе це, але також мав зв'язок із чимось давнім і духовним» (Derks Thea, 2021).

Концерт для тромбону Тан Дуна можна сприймати, за словами композитора, як «оду старовинним китайським інструментам», оскільки у творі мистець поставив собі за завдання перевтілити за допомогою тромбону звучання музичних інструментів «шен» (*sheng*), «сіцінь» (*xiqin*) та «білі» (*bili*), зображення яких йому довелось побачити під перебування у печерах Могао (*Mogao*) в Дуньхуані (*Dunhuang*): «Для мого концерту для тромбону я вибрав три з цих стародавніх інструментів, культурних реліквій тисячоліття, яким загрожує

зникнення. Вони стали моїми трьома музами і представляють діалог між минулим і сьогоденням. Між минулим і майбутнім. Між реальністю та уявою… Тромбон ідеально відповідає моїм потребам… Це старовинний інструмент, який тісно пов'язаний із історичними образами та може переконливо відтворити давнє відлуння» (Derks Thea, 2021).

У цьому контексті слід підкреслити, що не лише Тан Дун, але й інші китайські композитори поставили за мету перевтілити у своїх творах, у тому числі, й за участю тромбону, звучання традиційних інструментів Піднебесної, часто звертаються до національного фольклору, системи «люй», пентатоніки, досягаючи своєрідного етнохарактерного звучання як у ділянці музично-виражальних засобів, так і у сфері тембрової драматургії.

Водночас, у творах деяких китайських композиторів (приміром, у Зоу Сяньпін, Лю Лі, Гао Вейцзе, Хе Сюнтянь, Лу Чжон Ю, Тао Цзячжоу, Лі Юйшен та ін.) присутні атональність, додекафонія, сучасні композиційні техніки, альтерація ступенів пентатоніки, «пентатоніки з 12-ма тонами» тощо. Імпровізаційність та джазові стандарти зустрічаються у композиціях Фан Мен, Ду Іньцяо, Лі Лян та ін. За словами Лян Маочуня, китайські композитори творять нові полотна, які виражають «сучасний китайський національний темперамент та музичний рівень, демонструють глибину думки та усвідомлення історизму» (Maochun Liang, 1992, с. 13).

Нині у Китаї констатується налагоджене нотовидавництво, у тому числі, й з репертуаром для тромбону, широка міжкультурна інтеграція та комунікація, яка у ділянці тромбоністики проявляється у численних майстер-класах західних тромбоністів, у проведенні фестивалів та конкурсів виконавців на духових та ударних інструментах, на яких вагому роль відведено й тромбону, у засвоєнні освітніх орієнтирів та західних стандартів тромбонового виконавства. Як слушно зазначив Ден Цзякунь, «Діалог сучасної китайської музичної культури, з одного боку, спрямований на вказану «матричну» академічну культуру, з іншого – на широке розмаїття традиційної китайської культури, її унікальність й оригінальність. Обидва ці напрямки несуть свої «культурі коди», які у своєму взаємопереплетенні в конкретних творах і символізують про діалог культур» (Цзякунь Ден, 2019).

Китайські тромбоністи широко задіяні в музичному житті країни, в оркестрах різного штибу та спрямувань (симфонічних, духових, військових, джазових, естрадних тощо). Загалом, тромбоністи користуються як зарубіжними, так і вітчизняними нотними виданнями. Методологічним проблемам духового виконавства загалом, і тромбонового, зокрема, присвячені дидактичні праці відомих китайських педагогів-методистів: Хі Бінью (*Hu Bingyu*) ("*Basic Course for Trombone*", 2004; "*Basic Course Series: Basic Course for Trombone*", 2012; "*Central Conservatory of Music Trombone Teaching Music Collection*"; "*Central Conservatory of Music Trombone Amateur Grade Examination Course*"), Чжао Жуйлінь (*Zhao Ruilin*) і Лю Ян (*Liu Yang*) ("*Famous Teachers Teach You to Learn Trombone", "Trombone Quartet Collection*", 2012; "*Trombone Ensemble Collection II and Trio*", 2015) Ю Мінфа (*Yu Mingfa*) ("*On the connection method of trombone mouthpiece and its application*", "*Balance and coordination – basic principles in trombone teaching and performance*", "*Trombone legato playing method and practice*") та ін.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, китайське тромбонове мистецтво є оригінальним феноменом як у соціокультурному вимірі Піднебесної, так і з точки зору специфіки становлення та розвитку. Воно володіє значним виконавським потенціалом, яскраво представлене у музичному бутті країни.

Тромбон присутній у чисельних оркестрових колективах, у академічному, джазовому та естрадному напрямках. Цей мідний духовий інструмент, який володіє своєрідним темброво-семантичним амплуа, займає міцне місце у військових оркестрах, які у Китаї представлені вкрай чисельно.

У сольних та ансамблевих творах для тромбону часто присутні програмність, звернення до фольклорного первня, звукозображальність, перевтілення звучання традиційних інструментів, в окремих взірцях спостерігаються експерименти з пентатонікою та музично-виражальними засобами, використання атональності, додекафонії та сучасних технік композиці.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні творів за участю тромбону китайських композиторів, з акцентуванням специфіки перевтілення сучасних музично-виражальних засобів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дубка О. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століть : канд. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. 201 с. URL: https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/237 [дата звернення: 05.04.2025].
2. Катрич О. Виконавський стиль і та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111–118.
3. Цзякунь Ден. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур : канд. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2019. 190 с.
4. Derks Thea. Tan Dun composes Trombone Concerto ‘Three Muses in Video Game’ for Concertgebouw Orchestra: “It is an ode to antique Chinese instruments”. *Classical*. November 1, 2021. URL: https://theaderks.wordpress.com/2021/11/01/tan-dun-composes-trombone-concerto-three-muses-in-video-game-for-concertgebouw-orchestra-it-is-an-ode-to-antique-chinese-instruments/ [дата звернення: 07.02.2025].
5. Maochun Liang. Chinese Traditional Tunes in Music Compositions. Beijing : Central Conservatory Press, 1992. P. 13.

REFERENCES:

1. Dubka, O. (2020). Sonata dlia trombona u tvorchosti zarubizhnykh ta ukrainskykh kompozytoriv KhKh – pochatku KhKhI stolit : kand. dys. na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03 Muzychne mystetstvo [Sonata for trombone in the work of foreign and Ukrainian composers of the 20th – early 21st centuries : Thesis for obtaining the scientific degree of Candidate of art history : 17.00.03 Musical art], 201 [in Ukrainian].
2. Katrych, O. (2013). Vykonavskyi styl i ta muzychne styletvorennia (do pytannia modeliuvannia analitychnoi optyky) [Performance style and musical styling (to the issue of modeling analytical optics).]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka* [*Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko*]. Lviv, 29, 111–118 [in Ukrainian].
3. Den, Tsziakun (2019). Kytaiska orkestrova dukhova muzyka u konteksti dialohu kultur. Dys. … kand. myst. : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo [Chinese orchestral brass music in the context of the dialogue of cultures : Thesis for obtaining the scientific degree of Candidate of art history : 17.00.03 Musical art], Lviv, 190 [in Ukrainian].
4. Derks, Thea (2021). Tan Dun composes Trombone Concerto ‘Three Muses in Video Game’ for Concertgebouw Orchestra: “It is an ode to antique Chinese instruments”. *Classical*. November 1 [in English].
5. Maochun, Liang (1992). Chinese Traditional Tunes in Music Compositions. Beijing : Central Conservatory Press, 13 [in English].

УДК 782:78.071.2
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-6

Яніна ВИШЕГОРОДСЬКА
викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, вул. Івана Банка, 3, м. Полтава, Україна, 36003
ORCID: *0009-0002-9088-3902*

Бібліографічний опис статті: Вишегородська, Я. (2025). Моноопера: жанрова специфіка в контексті сучасної виконавської і педагогічної практики. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 37–41, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-6

МОНООПЕРА: ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ І ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ

У статті досліджується моноопера як жанрово й функціонально самобутнє явище сучасного музичного театру з активним потенціалом у виконавській та педагогічній практиці. Мета дослідження полягає в розкритті жанрової специфіки моноопери, а також у виявленні особливостей її сценічного та освітнього функціонування. Методологічну основу становлять елементи жанрово-типологічного аналізу, спостереження за виконавською практикою та педагогічним процесом, а також порівняльно-аналітичний підхід.

Моноопера визначається концентрованістю музично-драматичного змісту в одному персонажі, що зумовлює поєднання вокалу, акторської гри та внутрішнього монологу. Особливу роль відіграє інструментальний супровід, який виконує функцію драматургічного контрапункту або підсвідомої опозиції до дії героя. Підкреслено гнучкість композиційної структури та відкритість жанру до різноманітних форм сценічної реалізації.

Звертається увага на активне використання моноопери в сучасному театрально-музичному просторі. Її зручність для сольних проєктів, камерних сцен, нестандартних локацій і незалежних ініціатив робить жанр надзвичайно придатним до творчих експериментів. Виокремлено вимоги до виконавця: поєднання технічної майстерності, драматургічного мислення та пластичної виразності.

У педагогічному аспекті жанр розглядається як ефективний інструмент для розвитку комплексного музично-сценічного мислення. Моноопера дозволяє формувати інтерпретаційну свободу, сценічну самостійність і цілісне втілення музично-драматичного образу. Розглянуто освітні можливості жанру в межах курсових, дипломних і постановочних проєктів, а також окреслено ключові методичні підходи до його опанування.

У підсумку підкреслюється, що моноопера – це не лише спадок модерністської естетики, а й повноцінна й динамічна форма сучасного музичного театру. Її жанрова природа відкриває нові можливості для виконавців і педагогів, а також потребує подальшого наукового осмислення, зокрема в контексті українського репертуару та сценічної практики.

Ключові слова: *моноопера, жанрова специфіка, виконавська практика, музично-театральна освіта, вокальна педагогіка.*

Yanina VYSHEHORODSKA
Lecturer at the Department of Musical Art and Choreography, Luhansk Taras Shevchenko National University, 3 Ivan Bank St, Poltava, Ukraine, 36003
ORCID: *0009-0002-9088-3902*

To cite this article: Vyshehorodska, Ya. (2025). Monoopera: zhanrova spetsyfika v konteksti suchasnoi vykonavskoi i pedahohichnoi praktyky [Mono-opera: genre specificity in the context of contemporary performance and pedagogical practice]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 37–41, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-6

MONO-OPERA: GENRE SPECIFICITY AND FUNCTIONING IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY PERFORMANCE AND PEDAGOGICAL PRACTICE

The article explores the mono-opera as a distinctive genre of contemporary music theatre with considerable potential in both performance and pedagogy. The aim of the study is to identify the genre-specific features of the mono-opera and to analyze how it functions in today's performing and educational practices. The research methodology is based on genre-typological analysis, observation of current performance trends, and a comparative examination of pedagogical strategies.

Mono-opera is characterized by a high concentration of musical and dramatic content embodied in a single performer. This format integrates vocal expression, acting skills, and internal monologue, forming a complex stage image. The instrumental accompaniment plays a crucial role as a dramatic counterpart, often representing the subconscious or internal conflict of the protagonist. The form is notable for its compositional flexibility and openness to experimentation.

The text highlights the growing use of mono-opera in contemporary theatrical and musical contexts. Its adaptability to solo projects, chamber venues, and unconventional performance spaces has contributed to its popularity in independent and experimental productions. The genre requires the performer to master vocal technique, dramatic thinking, and physical expressiveness in stage presence and movement.

From an educational perspective, the mono-opera serves as a valuable tool for cultivating complex musical and theatrical thinking. It fosters interpretive freedom, stage autonomy, and the integration of singing, acting, and movement. The study outlines the genre's application in coursework, graduation projects, and individual productions, and summarizes key methodological approaches for working with this format in higher arts education.

In conclusion, mono-opera is presented not only as a legacy of modernist aesthetics, but also as a dynamic and relevant form of contemporary music theatre. Its genre structure offers unique opportunities for both performers and educators, encouraging further research into Ukrainian repertoire and stage interpretations.

Key words: *mono-opera, genre specificity, performance practice, music theatre education, vocal pedagogy.*

У сучасному музичному мистецтві відбувається активне переосмислення жанрових форм, серед яких особливу увагу привертає моноопера – камерний різновид музично-сценічного дійства, що акумулює драматургічну напругу в межах одного виконавця. Умови сучасної сценічної практики – зокрема зростання незалежного театрального руху, поширення форматів малої сцени, інтеграція міждисциплінарних підходів – актуалізують потребу в жанрах, здатних поєднувати виразову економію з емоційною глибиною. Моноопера якраз і належить до таких форм, адже, будучи відносно новим явищем у музичному театрі, вона поєднує жанрову новизну з актуальністю, високою адаптивністю до сучасних умов і сценічних форматів та практичною доцільністю для камерного й незалежного театру. Окрім своєї сценічної виразності, жанр має значний педагогічний потенціал: він дає змогу формувати у студентів цілісне музично-театральне мислення, поєднуючи вокальну техніку, акторську гру, пластичність та здатність до внутрішнього монологу. У фаховій мистецькій освіті моноопера поступово утверджується як форма дипломних проєктів і репетиційної практики, однак потребує осмислення в контексті методики викладання.

Окремі аспекти жанру моноопери були предметом дослідження у працях Н. Шмельової, О. Уманець, Т. Поліщук, які розглядали як історико-естетичний розвиток жанру, так і особливості окремих українських творів. Питання камерного вокального виконавства у контексті сучасної сценічної культури розглядаються в публікаціях Л. Лободи, Л. Сяофан, О. Вороновської. Значну увагу театральній педагогіці й методикам індивідуальної підготовки вокаліста приділяють В. Ніколаєнко, Д. Лєвіт, О. Касьянова. Однак ці дослідження, переважно, фрагментарно висвітлюють монооперу лише з окремих боків – як приклад сучасної постановки, як камерну форму або як інструмент акторської техніки. Комплексного осмислення жанру в єдності трьох вимірів – жанровому, виконавському та педагогічному – у сучасному музикознавстві практично відсутнє.

Мета статті – здійснити цілісний аналіз моноопери як самобутнього жанру камерного музичного театру, виявити її жанрові особливості, специфіку функціонування у виконавській практиці початку XXI століття та окреслити потенціал жанру в системі професійної мистецької освіти.

Моноопера є унікальним феноменом камерного оперного театру, що історично сформувався на межі XX століття у відповідь на запити модерністської естетики. Її визначальними рисами є виконавська моноцентричність, тобто наявність лише одного героя, а також інтенсивне поєднання вокалу, акторської дії, внутрішнього монологу та інструментального середовища, яке виконує функції драматургічного контексту.

Таке зосередження всіх музично-сценічних подій на одному виконавцеві створює умови для граничної концентрації емоційного, психологічного та драматичного змісту, що надає жанру особливої експресії. Зазвичай головний герой моноопери перебуває у стані внутрішньої кризи, екзистенційного пошуку чи емоційної напруги, тому образ вимагає від співака високого рівня емоційного самоконтролю, акторської виразності й музичної глибини.

Структурно моноопера тяжіє до гнучкої побудови, часто має відкриту форму:

фрагменти, епізоди, імпровізаційні вставки. Це дозволяє виконавцеві вийти за межі традиційного оперного мислення і реалізувати індивідуальний сценічний почерк. Як зазначає Н. Шмельова (2014), інструментальний супровід у моноопері часто постає не лише акомпанементом, а й опонентом, метафоричним «другим голосом», який втілює підсвідомі стани героя, зовнішній світ чи навіть його уяву.

Моноопера поєднує як традиційні ознаки опери, так і новітні прийоми музично-драматичної організації, що зближує її з постдраматичним театром. Для виконавця це означає роботу одночасно з голосом, тілом, емоцією і тишею, що виходить за межі звичної вокальної вистави.

У другій половині XX століття й особливо на початку XXI століття моноопера набула нового життя завдяки активізації незалежних театрів, камерних форматів і сценічного експерименту. Вона ідеально вписується у вимоги сучасного театрально-музичного простору, що прагне мобільності, виразової насиченості та економії ресурсів.

Моноопера стала зручною формою для реалізації сольних мистецьких проєктів: вона не потребує великого оркестру чи масової сцени, дозволяє залучати індивідуальний виконавський почерк, створює умови для творчої самореалізації. Саме тому вона часто входить до репертуару малих театрів, вокальних фестивалів, творчих майстерень.

Популярність жанру пояснюється і тим, що він став випробуванням для виконавця нового типу. Від співака вимагається не лише технічна довершеність, а й драматургічне мислення, витривалість, пластика, психологічна гнучкість. У таких постановках виконавець часто взаємодіє з відеоартом, світлом, рухом, перебуваючи у відкритій взаємодії з простором.

Додатковою перевагою є адаптивність до камерних сцен і нестандартних локацій – від артпросторів до сакральних чи відкритих майданчиків, що робить жанр особливо привабливим у контексті нових театральних стратегій. Такий жанр не лише дешевший у виробництві, а й актуальний за змістом і формою, оскільки дозволяє швидко реагувати на соціальні, політичні, культурні виклики часу. В українському просторі прикладом слугує постановка «Є», яка набула резонансу у фахових колах (Поліщук, 2025).

Жанрові вимоги до виконавця значно перевищують стандартний рівень. Окрім вокальної техніки, точності інтонації, дикції та фразування, потрібна психофізична витривалість – виступ без перерв, іноді протягом 40–60 хвилин, із постійною емоційною напругою. Не менш важливою є пластична свобода, особливо у випадках, коли моноопера виконується без режисера – тобто як авторський сценічний ескіз. Жанр виявляє високу адаптивність до умов XXI століття, стає зручним засобом самовираження молодих митців і простором для експерименту з формою, стилем, тематикою.

З огляду на синтетичний характер, моноопера є надзвичайно ефективним педагогічним інструментом. Вона дозволяє комплексно розвивати у студента музично-театральне мислення, формувати сценічну автономність, підвищувати рівень інтерпретаційної свободи.

Моноопера має потужне методичне та дидактичне значення у підготовці молодих співаків. Залучення студентів до цього жанру дозволяє розвивати в них комплексне сценічне мислення, формувати інтерпретаційну автономність та відчуття відповідальності за цілісність сценічного образу. Жанр стає ефективним тренажером сценічної самостійності. У цьому контексті важливим є інтегрований метод навчання, що поєднує вокальну техніку, режисуру та акторську підготовку. Виконання таких творів вимагає:

– інтерпретаційного аналізу тексту та партитури;
– роботи над підсвідомим мотивуванням дії;
– розвитку сценічної присутності;
– відпрацювання невербального контакту з глядачем;
– технічної досконалості.

Вивчення жанру сприяє більш усвідомленому засвоєнню драматургії музичного твору, адже сучасна моноопера часто тяжіє до форми вокального циклу. Саме це уміння – відчитувати й втілювати драматургічний розвиток музичної форми – є критично важливим і для виконання вокальних циклів (як-от «Прекрасна мельниківна» Ф. Шуберта), що входять до навчального репертуару більшості вокальних шкіл.

Моноопера сьогодні – це не лише камерний жанр, що виник як художній виклик традиційній опері, а й актуальна сценічна форма, яка дозволяє митцеві висловлюватися з максимальною

щирістю, емоційною загостреністю та естетичною точністю. Її жанрова специфіка, мобільність, експериментальний потенціал і педагогічна цінність забезпечують високий інтерес до моноопери як у сучасній музичній сцені, так і в системі вищої мистецької освіти.

Її жанрова специфіка, мобільність, експериментальний потенціал і педагогічна цінність роблять монооперу незамінним інструментом не лише в контексті сучасної музичної сцени, а й у системі вищої мистецької освіти. Залучення цього жанру до навчального процесу сприяє глибшому розумінню драматургії вокально-сценічних творів, знайомству з різноманітними режисерськими концепціями, розвитку емоційної виразності, виконавської майстерності та інтерпретаційної свободи. Моноопера дає змогу формувати у здобувачів навички комплексного музично-театрального мислення, інтеграції вокальної техніки, акторської гри та пластики. Крім того, жанр виявляє високу актуальність у сучасних умовах завдяки придатності для індивідуальної роботи, адаптивності до камерних і нестандартних сценічних просторів та економічній доцільності реалізації в умовах обмежених ресурсів.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на аналіз українських прикладів, вивчення інноваційних сценічних рішень, розробку методичних матеріалів для ЗВО, а також на осмислення психологічного виміру цього жанру в освітньому процесі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вороновська О. В. Сучасна українська опера: від жанрових традицій до новітніх експериментів. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. № 1. С. 69–74. DOI: https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.12

2. Касьянова О. Роль інституту ритму Еміля Жака-Далькроза у становленні основоположних засад музичної режисури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. № 4 (61). С. 124–145. DOI: https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304971

3. Лєвіт Д. А. Засоби театральної педагогіки в професійній підготовці майбутніх вокалістів. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 2019. № 7 (35). С. 38–41. DOI: https://doi.org/10.31174/SEND-HS2019-213VII35-08

4. Лобода Л. Художньо-образна та психоемоційна основа вокальної інтерпретації балади Ф. Шуберта «Вільшаний король» (Erlkönig). *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 40. С. 306–320. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-21

5. Молчанова І. Нова українська музика просто неба. *День*, 2017 12 лип. № 119. URL: https://day.kyiv.ua/article/kultura/nova-ukrayinska-muzyka-prosto-neba (дата звернення: 04.06.2025).

6. Ніколаєнко В. І. Виражальні засоби оперно-вокального виконавства. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали всеукр. наук. конф. науково-пед. працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів, м. Київ, 21 квіт. 2022 р. Київ, 2022. С. 96–99.

7. Поліщук Т. Моноопера «Є». Присвята Євгенії Мірошниченко. Портал академічної музики України Music-review Ukraine. URL: http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/858BB9B5FB8CDFE7C22589C700500B87?OpenDocument (дата звернення: 05.06.2025).

8. Сяофан Л. Камерно-вокальне виконавство у поняттєвому колі сучасної музичної праксеології. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 37. С. 215–229. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-15

9. Уманець О. Сучасна національна моноопера: тенденції модифікування жанрової моделі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 59, том 3. С. 69–76. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-3-11

10. Шмельова Н. О. Моноопера Віталія Губаренка «Самотність» – творчий союз композитора і співака. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2014. № 2 (23). С. 83–88.

REFERENCES:

1. Voronovska, O. V. (2025). Suchasna ukrainska opera: vid zhanrovykh tradytsii do novitnikh eksperymentiv [Modern Ukrainian opera: from genre traditions to newest experiments]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, 1, 67–74 [in Ukrainian]. DOI: https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.12

2. Kasianova, O. (2024). Rol instytutu rytmu Emilia Zhaka-Dalkroza u stanovlenni osnovopolozhnykh zasad muzychnoi rezhysury [The role of Emile Jaques-Dalcroze'sschool of rhythm in the formation of fundamental principles in music direction]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 1 (62), 124–145 [in Ukrainian]. DOI: https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304971

3. Lievit, D. A. (2019). Zasoby teatralnoi pedahohiky v profesiinii pidhotovtsi maibutnikh vokalistiv [Means of theatrical pedagogy in future vocalists' professional training]. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 7 (35), 38–41 [in Ukrainian]. DOI: https://doi.org/10.31174/SEND-HS2019-213VII35-08

4. Loboda, L. (2024). Khudozhno-obrazna ta psykhoemotsiina osnova vokalnoi interpretatsii balady F. Shuberta “Vilshanyi korol” (Erlkönig). [Artistic-imagery and psycho-emotional foundation of vocal interpretation in F. Schubert’s Ballad “Erlkönig”]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 40, 306–320 [in Ukrainian]. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-21

5. Molchanova, I. (2017). Nova ukrainska muzyka prosto neba [New Ukrainian open-air music]. *Den*, 119. URL: https://day.kyiv.ua/article/kultura/nova-ukrayinska-muzyka-prosto-neba (date of access: 04.06.2025) [in Ukrainian].

6. Nikolaienko, V. I. (2022). Vyrazhalni zasoby operno-vokalnoho vykonavstva. [Expressive means of opera and vocal performance] *Aktualni dyskursy mystetstva estrady: tradytsii ta yevropeiska intehratsiia* : materialy vseukr. nauk. konf. naukovo-ped. pratsivnykiv, doktorantiv, aspirantiv, zdobuvachiv, mahistrantiv ta studentiv, Kyiv, April, 21, 2022, 96–99 [in Ukrainian].

7. Polishchuk, T. (2023). Monoopera “Ie”. Prysviata Yevhenii Miroshnychenko [Mono-opera “Is”. Dedication to Evgenia Miroshnichenko]. Portal akademichnoi muzyky Ukrainy Music-review Ukraine. URL: http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/858BB9B5FB8CDFE7C22589C700500B87?OpenDocument (date of access: 05.06.2025) [in Ukrainian].

8. Xiaofang, L. (2023). Kamerno-vokalne vykonavstvo u poniattievomu koli suchasnoi muzychnoi prakseolohii [Chamber and vocal performance in the conceptual circle of modern music praxeology]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 37, 215–229 [in Ukrainian]. DOI: https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-15

9. Umanets, O. (2023). Suchasna natsionalna monoopera: tendentsii modyfikuvannia zhanrovoi modeli [Modern national mono-opera: tendencies of genre model modification]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 59 (3), 69–76 [in Ukrainian]. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-3-11

10. Shmelova, N. O. (2014). Monoopera Vitaliia Hubarenka “Samotnist” – tvorchyi soiuz kompozytora i spivaka [Vitaliy Hubarenko’s mono-opera Loneliness is a creative union between a composer and a singer]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2 (23), 83–88 [in Ukrainian].

УДК 78.08; 785.7
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-7

Гао ДАЦЯНЬ
аспірант, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000
ORCID: *0009-0009-3601-1450*

Бібліографічний опис статті: Гао, Д. (2025). Фортепіанні балади Чжао Сяошена як музичні артефакти епохи Культурної революції в Китаї. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 42–48, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-7

ФОРТЕПІАННІ БАЛАДИ ЧЖАО СЯОШЕНА ЯК МУЗИЧНІ АРТЕФАКТИ ЕПОХИ КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ В КИТАЇ

Мета статті *полягає в осмисленні фортепіанних балад Чжао Сяошена як музичних артефактів періоду Культурної революції (1966–1976), що відображають політичну амбівалентність, естетичний спротив, особисту травму та культурну пам'ять у межах офіційно дозволеного художнього висловлювання. Дослідження спрямоване на виявлення культурно-політичного контексту створення цих творів, а також їх жанрово-стильових особливостей.*

Методологія. *У статті використано історико-контекстуальний метод для з'ясування соціополітичних умов Культурної революції та їхнього впливу на музичне середовище. Жанрово-стильовий аналіз спрямований на розгляд балади як синтетичної форми, що поєднує європейську баладну структуру та китайські формотворчі моделі (зокрема qi–cheng–zhuan–he). Інтерпретативний підхід дав змогу виявити символічний зміст, алюзії та риторичні стратегії музичного висловлення, пов'язані з темами травми, втрати та внутрішнього спротиву.*

Наукова новизна. *Уперше фортепіанні балади Чжао Сяошена розглянуто як семантично глибокі музичні тексти епохи Культурної революції, в яких художня мова стає засобом збереження творчої ідентичності в умовах політичної цензури. Запропоновано інтерпретацію Балади Des-dur як алюзійного музичного монументу пам'яті репресованого покоління, а Балади D Gong як стилістичну відповідь на звинувачення в західному впливі.*

Висновки. *Обидві балади репрезентують складну емоційну та ідеологічну амбівалентність: поєднання лояльної зовнішньої форми та внутрішнього протесту. Музика Чжао Сяошена постає як форма прихованого опору, в якій жанрово-стильові засоби виконують функцію культурної пам'яті. Твори композитора свідчать про трансформацію фортепіанного мистецтва Китаю під впливом політичних обставин та особистої трагедії.*

Ключові слова: *фортепіанна балада, композитор, жанрово-стильові особливості, музичний твір, національні риси, амбівалентність, Китай.*

Gao DAQIAN
Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 O. Nyzhankivskoho St, Lviv, Ukraine, 79000
ORCID: *0009-0009-3601-1450*

To cite this article: Gao, D. (2025). Fortepianni balady Chzhao Siaoshena yak muzychni artefakty epokhy Kulturnoi revoliutsii v Kytaii [Zhao Xiaosheng's piano ballades as musical artefacts of the Cultural revolution in China]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 42–48, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-7

ZHAO XIAOSHENG'S PIANO BALLADES AS MUSICAL ARTEFACTS OF THE CULTURAL REVOLUTION IN CHINA

The aim of the article *is to interpret Zhao Xiaosheng's ballades as musical documents of the Cultural Revolution (1966–1976) that reflect political ambivalence, aesthetic resistance, personal trauma, and cultural memory, all within the boundaries of officially sanctioned expression. The study aims to explore the cultural and political context of these compositions, as well as their genre and stylistic features.*

Methodology. *The article applies a historical-contextual approach to examine the sociopolitical conditions of the Cultural Revolution and their influence on the musical environment. A genre-stylistic analysis is used to consider the ballade as a synthetic form that merges European structural models with traditional Chinese formal patterns (especially qi–cheng–zhuan–he). An interpretive perspective reveals the symbolic content, allusions, and rhetorical strategies of musical expression associated with themes of trauma, loss, and inner resistance.*

Originality. *This is the first study to consider Zhao Xiaosheng's piano ballades as semantically rich musical texts of the Cultural Revolution, where musical language functions as a means of preserving creative identity amid political censorship. The article interprets the Ballade in D-flat Major as an allusive musical monument to a repressed generation and the Ballade in D Gong Mode as a stylistic response to accusations of Western influence.*

Conclusions. *Both ballades embody emotional and ideological ambivalence, balancing outward loyalty with inner protest. Zhao Xiaosheng's music emerges as a form of hidden resistance in which genre and stylistic tools function as vehicles of cultural memory. His works illustrate the transformation of Chinese piano art under the pressures of political repression and personal tragedy.*

Key words: *piano ballade, composer, genre and style features, musical work, national features, ambivalence, China.*

Актуальність проблеми. Фортепіанні балади Чжао Сяошена є унікальними музичними творами, що відображають складні взаємозв'язки між мистецтвом і політикою в період Культурної революції в Китаї (1966–1976 рр.). У контексті жорсткої цензури, переслідувань інтелігенції та заборони західної академічної музики, твори Чжао постають як форми естетичного спротиву та художнього маскування. Їхня внутрішня драматургія, алюзії та структура виявляють багаторівневий культурний зміст, у якому особиста пам'ять, національна ідентичність та політична амбівалентність поєднуються в єдиний музичний наратив.

Дослідження цих балад важливе не лише для глибшого розуміння стилістики сучасної китайської фортепіанної музики, а й для осмислення ролі мистецтва як інструменту збереження історичної пам'яті в умовах ідеологічного тиску. Актуальність теми зумовлена також зростанням інтересу до інтерпретації музичних творів як соціокультурних артефактів, які не лише відображають, але й трансформують колективний досвід травми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Культурна революція як радикальний проект перебудови духовної сфери в КНР стала точкою розлому для інтелектуального та мистецького середовища. Як показано у працях Лі Хунжуна (Lee Hong-Yung, 1978) та Крауса Річарда Курта (Kraus, 1989), музика в цей період набула статусу політичного інструменту, а засвоєння західних форм, зокрема фортепіано, стало водночас виявом модернізації й об'єктом підозри. Лю Цінчжі (Liu Ching-Chih, 2010) у праці з історії нової музики Китаю підкреслює, що саме в 1970–1980-х роках сформувався новий тип композитора-інтелектуала, який прагнув поєднати національні образи з сучасною європейською технікою. У цьому контексті творчість Чжао Сяошена, а особливо його фортепіанні балади, постає як естетична реакція на пережитий досвід ідеологічного тиску, конфлікту традицій і модерності.

Поглиблений аналіз політичного підтексту двох фортепіанних балад подано в роботах Лян Сіньї (Liang Xinyi, 2022) та Сюе Ке, Лу Фун, Ін Лу, Фун Цзє й Ван Сяохана (Xue Ke, Loo Fung, Ying Loo, Fung Chiat, & Wang Xiaohang, 2021). Обидва дослідження розглядають ці твори як символічну трансформацію колективного травматичного досвіду в художній код, де особисте, національне й історичне переплітаються. Автори вводять поняття «політичної амбівалентності», показуючи, як у баладній формі композитор уникає прямої декларативності, натомість обирає метафоричну мову. Сюе Ке і Лу Фун Їн (Xue Ke & Loo Fung Ying, 2021) пропонують стилістичний аналіз фортепіанних балад, розглядаючи їх не лише як музичну форму, а й як жанровий носій наративу: трагічного, героїчного й водночас особистісного.

Мета статті полягає в осмисленні фортепіанних балад Чжао Сяошена як музичних артефактів епохи Культурної революції в Китаї, що відображають політичну амбівалентність, естетичний спротив, особисту травму та культурну пам'ять у межах офіційно дозволеного художнього висловлювання. Дослідження спрямоване на виявлення культурно-політичного контексту створення цих творів, а також жанрово-стильових стратегій, через які композитор втілює приховану опозицію до режиму.

Методи дослідження. У статті застосовано історико-контекстуальний метод для з'ясування соціокультурних умов Культурної революції та їх впливу на становище митців і композиторів. Жанрово-стильовий підхід дозволив охарактеризувати фортепіанні балади Чжао Сяошена як синтетичні музичні форми, в яких поєднуються європейські й китайські традиції. Інтерпретативний метод використано для виявлення символічного змісту, алюзій, політичної амбівалентності та прихованих

форм художнього протесту, що зашифровані у музичному наративі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Культурна революція: цензура, амбівалентність і мистецтво.

Культурна революція в Китаї (1966–1976) спричинила масштабні переслідування інтелігенції та митців. Фортепіанна музика розглядалася як буржуазна, а сам інструмент порівнювали з «трупою, в якій брязкотять кістки буржуазії» (Liang, 2022, с. 12). Західна академічна музика вважалася елітарною та приналежною до буржуазного класу. Проте, як би це не звучало парадоксально, члени комуністичної партії і її прибічники вважали звернення до західної культури проявом модерності, при тому засуджуючи західне мистецтво та ідеї. Попри радикальне політичне спрямування, елементи західної музики збереглися у китайській музичній культури, як і поширення європейських музичних інструментів (серед яких фортепіано). «Музика Культурної революції наслідувала тенденцію, встановлену 1964 роком, хоча й з більшим насильством та хаосом: європейську класику заборонили, але культурні революціонери поширювали музику, яка насправді була дуже західною за своєю технікою, гармонійною структурою, інструментовкою та акцентом на хоровому співі. Музика була важливою частиною нового мистецтва, яке лідери Культурної революції пропонували як заміну старій культурі» (Kraus, с. 128).

Культурна революція призвела до формування радикальних угруповань: таких як *Банда чотирьох* (四人帮) та *червоногвардійці* (红卫兵), які стали головними силами в боротьбі проти буржуазного впливу та кампанії проти «чотирьох старих» (старих звичаїв, культури, традицій і мислення). Через жорстоку цензуру з боку червоногвардійців у мистецькій сфері було зупинено будь яку толерантність і лібералізм.

Молодих музикантів відправляли в сільську місцевість у рамках програми перевиховання через працю *Laogai*. Це стало початком формування покоління композиторів «нової хвилі». Їх перебування в сільській місцевості, робота на фермах, риболовля й життя серед бідноти змінили творчу свідомість. Так виник музичний стиль, що поєднував елементи народної традиційної китайської музики. Після завершення сільських «відряджень» композиторів допускали до роботи в консерваторіях, де вони прагнули висловити індивідуальність у межах «дозволених» жанрів. У цьому контексті музиканти мусили ретельно маскувати свою творчість аби уникнути репресій.

Під час революційного періоду прихильність до західної академічної музики вважалась ознакою буржуазного мислення. Батько піаніста Фу Цуна був професором і перекладачем французької літератури, тому сім'я зазнала переслідування. Після самогубства обох батьків, Фу Цун був спустошений і розлючений. Піаніст говорив: «[Правління Мао є] формою фашизму, оскільки воно тоталітарне та лицемірне». Він також додав, що китайські лідери «повні брехні» (Lek Hor Tan, 2007, p. 21). Під час інтерв'ю 2016 року Чжао Сяошен розповів, що його батько був одним з одинадцяти викладачів Шанхайської консерваторії, які загинули під час Культурної революції.

Ідеологічний тиск і модель «революційної музики».

Кар'єрні перспективи музикантів напряму залежали від дотримання «революційної музичної моделі» з офіційно затвердженими формами й стилем (Melvin & Cai, 2004). Ці обмеження підтримувались партією. Додатковий тиск створювала пропаганда: великі стінні гасла *дацзибао*[1] червоногвардійці вивішували у громадських місцях, на стінах у школах і університетах. Вони містили звинувачення, образи, політичні гасла і заклики до покарання так званих «бунтівників». Унаслідок цього викладачів музики в консерваторіях таврували як «злочинців» або «буржуазні елементи», що підтримують капіталістичну лінію. «Початковий сплеск політичної енергії Культурної революції був погано сфокусованим обуренням проти всього, що було давнім, бо воно було феодальним, всього, що було західним, бо воно було буржуазним, і всього, що було радянським, бо воно було ревізіоністським. Найсуворішим і найхаотичнішим періодом була короткочасна кампанія проти «Чотирьох старих» у серпні та вересні 1966 року. Загони новоорганізованих Червоних гвардійців блукали вулицями китайських міст у хрестовому поході проти старих звичаїв, старих звичок, старої культури та старих способів мислення» (Kraus, с. 139–40).

[1] Дацзибао – це китайські рукописні стінні газети, що широко використовувалися як одна з форм політичної агітації.

Емоційна й політична амбівалентність творчості Чжао Сяошена.

У Китаї послаблення ідеологічного тиску стало можливим лише після «інциденту з Лінь Бяо[2]» 13 вересня 1971 року. Після цього Чжоу Еньлай та Ден Сяопін розпочали відновлення соціального порядку в країні. Саме з того часу почала активно з'являтися музика композиторів «нової хвилі». «Народження нової хвилі китайської музики (*xinchao*) з кінця 1970-х демонструє індивідуалізовані інновації в композиційній техніці. Цей період став переходом від стандартизованої композиції до особистісного висловлювання. Сприятливе сприйняття нової музики та її прагнення до свободи започаткувало новий синтез китайського й західного музичного мислення» (Xue, Loo, Chiat, & Wang, 2023).

Одним із найяскравіших представників цього покоління став Чжао Сяошен (нар. 1945). Він народився у музичній родині, розпочав навчання у шість років. Його батько – скрипаль Шанхайського муніципального оркестру та професор Шанхайської консерваторії. Чжао Сяошен з 1978 року вивчав композицію у Шанхайській музичній консерваторії, навчаючись у видатних музикантів Сан Туна та Дін Шанде. У Сполучених Штатах він не лише вивчав електронну музику, але й написав багато музичних творів. Центральне місце у творчості композитора займає фортепіанна музика. Чжао Сяошен наполягав на пошуку нових шляхів розвитку китайської фортепіанної музики та запропонував такі теорії, як *Система композиції Тайцзи* та *Рух звуків*, прагнучи дослідження музичної мови з китайською специфікою.

Після здобуття ступеня бакалавра в Шанхайській консерваторії Чжао був змушений працювати рибалкою у рамках програми *Laogai*. Цей досвід ліг в основу його фортепіанного твору *Yu Ge* (*Рибальська пісня*). Проте найбільше випробування, що наклало відбиток на його творчість, було пов'язане із політичними переслідуваннями його батька у період Культурної революції, що стало для композитора важкою травмою.

Саме під враженням від цих подій Чжао створив дві фортепіанні балади. Спочатку він планував написати цикл із чотирьох балад, беручи за приклад твори Фридерика Шопена, однак, вже після завершення другого твору відмовився від цього задуму.

Зважаючи на політичну ситуацію в Китаї окрему увагу привертає час написання *Балади Des-dur*, яка фактично належить до 1976 року. Однак, через емоції страху та гніву, які переживав композитор у той час, ця дата була свідомо змінена, адже, твір містить прихований політичний підтекст.

У часи Культурної революції західні музичні елементи, що присутні у цій композиції, вважалися «ідеологічно неправильними». У баладах простежуються західні музичні риси, що в ті часи вважалися проявами буржуазної культури й засуджувалися червоногвардійцями. У 2016 році в одному з інтерв'ю, Чжао Сяошен підтвердив цю інформацію. «Я приховав дату завершення цього твору. Насправді його було завершено набагато раніше, ніж вказано у виданні. Але я не міг про це говорити, бо боявся, що люди пов'яжуть цей твір із політичними подіями» (Zhao, & Mei, 2012).

Через цензуру обидві балади не були включені до офіційної біографії композитора. Фортепіанні балади опубліковані лише у 2015 році у збірці «*Zhao Xiaosheng Solo Piano Works*», виданій Шанхайським музичним видавництвом.

Фортепіанні балади Чжао Сяошена: музика страху і політичного супротиву.

Справжнім джерелом емоційного потрясіння для Чжао стало не рибальство, а смерть батька, якого разом із професорами Шанхайської консерваторії репресували під час Культурної революції. Саме ця втрата стала імпульсом до створення двох балад: *Балади Des-dur* (1977, фактично завершена у 1976 р.) та *Балади D Gong* (1976 р.).

Композитор так пояснює зміст композиції: «У творі *Балада Des-dur* чути звуки Шопена, Ліста... Ці звуки виражають мої думки, бо вони записують мої духовні почуття під час Культурної революції. Я написав розділ [у *Баладі Des-dur*], ідентичний розділу «Похоронного маршу» Шопена. Між цими двома розділами все однакове, включаючи тональність, гармонію та ритм. Я використав його навмисно. Знаєте, чому я це зробив? Мого батька вбили на початку Культурної революції. Тоді загинуло 11 професорів Консерваторії музики. Я «поховав»

[2] Інцидент з Лінь Бяо стосується політичного та військового розриву між Мао Цзедуном та його колишнім союзником Лінь Бяо. Наприкінці Культурної революції, Лінь Бяо, який колись був ключовим союзником та наступником Мао, підозрювався в організації замаху на Мао Цзедуна та перевороту.

цих музикантів у цьому фортепіанному творі, оскільки не міг відкрито висловити своє горе… Ви також можете уявити, чому я приховав дату завершення цих творів. Справжня дата завершення цих творів є ранішою, ніж та, що була зазначена у публікаціях. Я не говорив правди тоді, бо не хотів, щоб люди асоціювали *Баладу Des-dur* з цією подією [чисткою музикантів]» (Xue, Loo, Loo, & Wang, 2021, с. 162–163).

Відтак, обидві балади можна розглядати як культурні артефакти доби цензури, в яких приховано емоції страху, гніву та пригніченої ворожості. Вони демонструють глибоку роздвоєність між художнім самовираженням і необхідністю ідеологічного маскування. Балади Сяошена – це музичний «крик» протесту проти ув'язнення та знищення інтелігенції.

Страх став ключовим фактором емоційної напруги, що знайшов втілення у фортепіанних баладах. Його *Балада Des-dur* сповнена емоціями болю та гніву через політичні «чистки». Відчуваючи власну безпорадність перед червоногвардійцями, композитор виявляє протест проти тогочасної політики, звертаючись до компіляції західної академічної музики в межах власних музичних творів.

Чистки серед музикантів посилили антагоністичне ставлення Чжао Сяошена до комуністичного режиму. Попри заборону західної музики, композитор свідомо використав ці елементи у *Баладі Des-dur*. Через страх за власне життя, він не зміг відкрито висловити свою позицію: «Ви знаєте, чому я не опублікував цей твір у той час? Тому що це було неможливо під час Культурної революції. Якби я це зробив, мене б убили. *Балади Des-dur* – це протест проти революції, це голос мого серця. Я не такий, як Ін Ченцзун, який підтримував Культурну революцію. Тому я не міг оприлюднити свій твір і просто сховав його в шухляду після завершення» (Zhao, & Mei 2012).

Водночас страх і протест відображені і у *Баладі D Gong*, яка, на перший погляд, відповідає естетиці офіційної пропаганди. У цьому творі композитор саркастично відреагував на звинувачення у «західному впливі»: «*Балада Des-dur* має західний стиль, вона сучасна. А після її написання я свідомо створив *Балада D Gong* – твір у повністю китайському стилі. Це було моєю метою. Ви кажете, що я занадто західний? Гаразд. Ось вам твір, що є повною протилежністю. Тепер ви не можете назвати мою музику західною, адже вона цілком китаїзована» (Zhao, & Mei 2012).

У цих творах Чжао Сяошен засуджує червоногвардійців на їх жорстокі дії проти музикантів, втілюючи біль та сарказм щодо їх поглядів. Композитор відверто говорить, що *Балада D Gong* була написана як протиставлення до першого твору. Попри національне спрямування твору, ця композиція не відповідала офіційним стандартам. У творах композитор виражає своє ставлення до маоїстської політики та ідеологічної художньої норми даного періоду. Обидва фортепіанні твори, створені в один час, відображають складність емоцій: відчаю, страху і неприйняття політичного режиму.

Фортепіанні балади Чжао Сяошена написані у складній тричастинній формі зі вступом та кодою. *Балада Des-dur* вирізняється варіаційністю середнього розділу форми, що відсилає до китайської естетики. *Балада D Gong* використовує традиційну структуру *qi-cheng-zhuan-he*, що послідовно розгортає тему в межах класичного китайського стилю (Xue & Loo, 2021, с. 69).

Музичні форми творів у китайській традиційній культурі тісно пов'язані із поетичним мистецтвом. За аналогією з одночастною структурою в китайській поезії, можна виокремити чотири послідовні етапи розвитку: *Ці* (起, Qi) – початок або виклад основної ідеї; *Чен* (承, Cheng,) – підтвердження або повторення теми, іноді з варіаціями; *Чжуань* (转, Zhuan) – перехід до нового розділу, розвиток; *Хе* (合, He) – завершення й підсумок. «Ці, Чен, Чжуань і Хе: у межах *Ці* (вступу) вже міститься у *Хе* (підсумок), і *Хе* є відповіддю на початок тексту. Усередині *Хе* знову присутній *Ці*, а зв'язність *Чен* (розгортання) та *Чжуань* (повороту) формує структуру тексту. Таким чином, постає завершений цілісний текст» (Xue & Loo, 2021, с. 69).

Принципи розвитку китайської та західноєвропейської музики мають суттєві відмінності. У китайській традиції провідною виступає ідея поступового розгортання музичного матеріалу, що лежить в основі формотворення. Натомість у європейській музиці ключовим засобом композиційної логіки є контраст або зіставлення тематичних елементів.

Для китайської музики характерна незамкненість форми, що випливає з домінування

принципу послідовного розвитку. Поширення отримала тричастинна структура без репризи. Важливу роль у формуванні форми відіграє також імпровізаційний елемент, що зумовлює появу непередбачуваних структурних змін, зокрема введення нового матеріалу в завершенні твору. На відміну від європейських композицій, де смисловий центр часто міститься в першій частині, у китайській музиці головне драматургічне навантаження здебільшого зосереджується в середньому розділі.

Усі ці особливості формоутворення є виявом своєрідної естетичної системи, яка ґрунтується на специфічному, відмінному від західного, філософському баченні світу, що обумовлює унікальність китайської музичної традиції.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Фортепіанні балади Чжао Сяошена – це не лише приклади жанрового синтезу, а й музичні «документи» часу, що фіксують політичну амбівалентність, особисту втрату та естетичну опозицію. Поєднуючи китайську ладову систему та західну форму, Чжао створив твори, які водночас маскують і виявляють внутрішній протест. Складність та глибина змістів, алюзії, модальна гра та ритмічне напруження роблять ці балади цінним матеріалом для подальших досліджень нової китайської музики. Стаття дає підстави трактувати балади Чжао Сяошена як культурно-естетичну відповідь на травматичний досвід Культурної революції та свідчення становлення китайської фортепіанної школи в умовах ідеологічного тиску. Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням творчості Чжао Сяошена, осмисленням його композиторського стилю та аналізом музичної мови фортепіанних творів в контексті трансформації європейських жанрів у китайській музиці.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Kang, Le. The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History*. 2009. Vol. 1. No. 2. P. 18–33.
2. Kraus, Richard Curt. Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music. New York and Oxford: Oxford University Press, 1989.
3. Lee, Hong-Yung. The Politics of the Chinese Cultural Revolution: A Case Study. Berkeley : University of California Press, 1978. DOI: https://doi.org/10.2307/jj.13167968
4. Lek, Hor Tan. Fou Tsong: I Wept for China. *Index on Censorship*. 2007. Vol. 8. No. 89. P. 19–27.
5. Liang, Xinyi. Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance. 2002. Master's thesis. The University of Sheffield.
6. Liu, Ching-Chih. A Critical History of New Music in China. Hong Kong : The Chinese Uni-versity Press, 2010.
7. Mei, X. Organization and wisdom: The essence of music creation – An interview with Zhao Xiaosheng. *Yuefu Xinsheng*. 2003. Vol. 4. P. 20–23.
8. Melvin, Sheila, and Cai Jindong. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York : Algora Publishing, 2004.
9. Xue, Ke, Loo, Fung, Ying, Loo, Fung, Chiat, & Wang, Xiaohang. Cultural Revolution and Political Ambivalence in Zhao Xiaosheng's Two Ballades for Piano Solo. *Muzikološki zbornik*. 2021. LVII (1). P. 149–175. DOI: https://doi.org/10.4312/mz.57.1.149-175
10. Xue, K., Loo, F. Y., Chiat L., & Wang, X. (2023). Zhao Xiaosheng's Tai Chi:: Re-visiting the Meaning and Accretion of I Ching in the Contemporaneity of Chinese Music Semantics. *Música Hodie*. Vol. 23. DOI: https://doi.org/10.5216/mh.v23.75844
11. Xue, Ke & Loo, Fung Ying. A Stylistic Analysis of Zhao Xiaosheng's Piano Ballades. *Musicological Annual*. 2021. Vol. 57. No. 2. P. 61–77.
12. Zhao, X., & Mei, X. My musical faith: Conversations with Zhao Xiaosheng. Shanghai Conservatory of Music Press. 2012.

REFERENCES:

1. Kang, Le (2009). The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History* 1, no. 2, 18–33.
2. Kraus, Richard Curt (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York and Oxford: Oxford University Press.
3. Lee, Hong-Yung (1978). The Politics of the Chinese Cultural Revolution: A Case Study. Berkeley : University of California Press. https://doi.org/10.2307/jj.13167968
4. Lek, Hor Tan (2007). Fou Tsong: I Wept for China. *Index on Censorship* 8, no. 89, 19–27.

5. Liang, Xinyi (2022). Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance. Master's thesis, The University of Sheffield.

6. Liu, Ching-Chih. A Critical History of New Music in China. Hong Kong : The Chinese University Press, 2010 [in Chinese].

7. Mei, X. (2003). Organization and wisdom: The essence of music creation – An interview with Zhao Xiaosheng. *Yuefu Xinsheng*, (4), 20–23 [in Chinese].

8. Melvin, Sh., & Cai J. (2004). Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York : Algora Publishing.

9. Xue, K., Loo, F. Y., Loo, F. C., & Wang, X. (2021). Cultural Revolution and Political Ambivalence in Zhao Xiaosheng's Two Ballades for Piano Solo. *Musicological Annual*, 57 (1), 149–175. https://doi.org/10.4312/mz.57.1.149-175

10. Xue, K., Loo, F. Y., Chiat L., & Wang, X. (2023). Zhao Xiaosheng's Tai Chi: Re-visiting the Meaning and Accretion of I Ching in the Contemporaneity of Chinese Music Semantics. *Música Hodie*. 23. https://doi.org/10.5216/mh.v23.75844

11. Xue, K. & Loo, F. Y. (2021). A Stylistic Analysis of Zhao Xiaosheng's Piano Ballades. *Musicological Annual*, vol. 57, no. 2, 61–77.

12. Zhao, X., & Mei, X. (2012). My musical faith: Conversations with Zhao Xiaosheng. Shanghai Conservatory of Music Press [in Chinese].

УДК 784.9i[612:37.015.3]
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-8

Едуард ГОЛОВАШИЧ
заслужений артист України, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва та хореографії, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, вул. Івана Банка, 3, м. Полтава, Україна, 36003
***ORCID:** 0000-0001-6343-594X*

Бібліографічний опис статті: Головашич, Е. (2025). Специфіка міждисциплінарної підготовки виконавців-духовиків. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 49–53, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-8

СПЕЦИФІКА МІЖДИСЦИПЛІНАРНОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ-ДУХОВИКІВ

Виконавське дихання є невіддільною складовою професійної підготовки духовиків. У традиціях духової школи дихання виступає не тільки фізіологічною базою звуковидобування, а й важливим чинником формування музичної фрази, динаміки та художньої виразності. У класичних дослідженнях (Палаженко, 2012; Мартенюк, 2018) акцентувалася увага на технічних і педагогічних аспектах постановки дихання. Сучасні роботи (Концевич, 2023; Михайлишен, 2019; Zelano et al., 2016) розширюють науковий дискурс, демонструючи значення виконавського дихання в контексті фізіології, психології й навіть нейропсихології.

Метою дослідження є комплексний аналіз фізіологічних, психологічних і педагогічних аспектів виконавського дихання духовиків на основі міждисциплінарного підходу й узагальнення наукових і методичних джерел.

У дослідженні застосовано методи порівняльного аналізу фахової літератури з фізіології дихання, психології музичного виконання та педагогіки духової школи. Узагальнено класичні та сучасні підходи до формування виконавського дихання й методики його розвитку в навчальному процесі.

Робота пропонує систематизоване бачення виконавського дихання як багатовимірного явища, що поєднує механічні аспекти (діафрагмальне, комбіноване дихання), психологічну складову (дихання як інструмент подолання сценічного хвилювання, підтримки емоційної стійкості) та педагогічні стратегії розвитку дихальної витривалості й контролю повітряного потоку. Оглядово враховано дані нейропсихології, які підкреслюють зв'язок дихання з когнітивними й емоційними процесами під час виконання.

Комплексний підхід до розвитку виконавського дихання духовиків є запорукою формування стійких виконавських навичок та художньої виразності. Поєднання фізіологічних знань, психологічних технік і педагогічного досвіду сприяє ефективному навчанню й підготовці музикантів. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на глибше вивчення впливу дихальних технік на когнітивні й емоційні аспекти виконавської діяльності.

***Ключові слова:** виконавське дихання, музичне виконавство, фізіологія дихання, психологія музичного виконання, міждисциплінарний підхід.*

Eduard HOLOVASHYCH
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art and Choreography, Luhansk Taras Shevchenko National University, 3 Ivan Bank St, Poltava, Ukraine, 36003
***ORCID:** 0000-0001-9762-4968*

To cite this article: Holovashych, E. (2025). Spetsyfika mizhdystsyplinarnoi pidhotovky vykonavtsiv-dukhovykiv [Specifics of interdisciplinary training of brass performers]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 49–53, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-8

SPECIFICS OF INTERDISCIPLINARY TRAINING OF BRASS PERFORMERS

Performing breathing is an essential component of the professional training of wind instrumentalists. In the tradition of wind playing, breathing is regarded not only as the physiological basis for sound production but also as a crucial factor in shaping musical phrasing, dynamics, and artistic expressiveness. Classical studies (Palazhenko, 2012; Martseniuk, 2018) emphasized the technical and pedagogical aspects of breath training, while contemporary research (Kontsevych, 2023; Mykhailyshen, 2019; Zelano et al., 2016) has expanded the academic discourse by highlighting the interdisciplinary significance of breathing in the context of physiology, psychology, and neuropsychology.

The aim of this study is to provide a comprehensive analysis of the physiological, psychological, and pedagogical aspects of performing breathing in wind instrumentalists, based on an interdisciplinary approach and a synthesis of scientific and methodological sources.

This study applies comparative analysis of specialized literature in the fields of breathing physiology, performance psychology, and wind pedagogy. Classical and modern approaches to the formation and development of performing breathing are summarized, along with teaching strategies used at various stages of training.

The novelty of this work lies in its systematic representation of performing breathing as a multidimensional phenomenon that combines mechanical components (diaphragmatic and combined breathing), psychological elements (breathing as a tool for managing performance anxiety and maintaining emotional stability), and pedagogical strategies for developing breathing endurance and airflow control. The study provides an overview of neuropsychological data that emphasize the relationship between breathing and cognitive as well as emotional processes during performance.

A comprehensive approach to developing performing breathing is a prerequisite for the formation of stable performing skills and artistic expressiveness in wind instrumentalists. The integration of physiological knowledge, psychological techniques, and pedagogical experience promotes more effective training and preparation of musicians. Future research could explore the deeper effects of breathing techniques on the cognitive and emotional aspects of performance.

Key words: *performing breathing, musical performance, breathing physiology, performance psychology, interdisciplinary approach.*

Виконавське дихання є фундаментальним чинником формування професійної виконавської майстерності музикантів-духовиків. Його роль виходить далеко за межі простої фізіологічної функції: дихання безпосередньо визначає характер звуковидобування, музичне фразування, динамічні відтінки та загальний рівень виразності виконання. Разом із тим правильна організація дихального процесу сприяє збереженню здоров'я виконавця, запобігає перенапруженню й передчасному виснаженню.

У сучасній музичній педагогіці дедалі чіткіше простежується потреба інтеграції знань з різних галузей науки для формування у студентів стійких дихальних навичок. Виконавське дихання стає об'єктом вивчення не тільки в контексті техніки звуковидобування, а й у взаємозв'язку з психологічними та нейрофізіологічними процесами, що регулюють стан музиканта під час виступу. Зростання вимог до виконавського універсалізму, підвищення навантаження в умовах сучасної музичної освіти та сцени підкреслюють актуальність комплексного підходу до розвитку дихальної функції.

Проблеми виконавського дихання в музиці знайшли відображення у багатьох роботах вітчизняних і зарубіжних учених. У класичних працях (Палаженко, 2012; Марценюк, 2018) акцент зроблено на постановці дихання як основи техніки духовика. Вони розглядають типові помилки здобувачів: недостатнє залучення діафрагми, поверхневе грудне дихання, неправильну координацію вдиху та видиху. Пропонуються базові комплекси вправ для формування у здобувачів навичок діафрагмального й комбінованого дихання. Дослідження О. Михайлишена й А. Михайлишеної (2019) деталізують специфіку розвитку виконавського дихання у музикантів на мідних духових інструментах. Автори пропонують вправи на посилення контролю повітряного потоку, розвиток сили й тривалості видиху, вдосконалення координації дихальних м'язів. У роботах О. Концевича (2023) виконавський видих трубача розглядається як чинник формування виконавського універсалізму, що поєднує технічну майстерність і здатність адаптувати дихальні навички до різних музичних стилів. Окремі праці досліджують психофізіологічний аспект дихання. У своїх роботах Р. Павелків і О. Палаженко (2017) підкреслюють значення дихання в системі психофізіологічної підготовки духовиків, зокрема його вплив на збереження стійкої концентрації уваги та подолання сценічного хвилювання. Науковці О. Сивенко та співавт. (2023) демонструють ефективність поєднання дихальних вправ і самомасажу для саморегуляції стресових станів. На особливу увагу заслуговує нейропсихологічне дослідження Zelano et al. (2016), де показано, що носове дихання синхронізує ритми лімбічної системи й безпосередньо впливає на когнітивну активність і емоційну сферу. Ці дані дають підстави для глибшого осмислення виконавського дихання як механізму регуляції психоемоційного стану музиканта.

Метою дослідження є міждисциплінарний аналіз виконавського дихання духовиків як багатокомпонентного явища, що поєднує фізіологічні, психологічні та педагогічні аспекти, а також узагальнення методичних підходів до його розвитку в навчально-виконавській практиці.

Високі вимоги до якості звуку, технічної гнучкості, емоційної стійкості та сценічної

витривалості вимагають не лише володіння інструментом, а й глибокого розуміння процесів, що відбуваються на фізіологічному, психологічному та педагогічному рівнях. Виконавське дихання – один із ключових компонентів цього процесу – є тим об'єктом, що потребує комплексного аналізу: як рухового й м'язового навику, як інструменту саморегуляції емоцій, як засобу художнього вираження. Така інтеграція забезпечує підготовку музиканта, здатного одночасно керувати звуковим потоком, долати сценічне хвилювання й розкривати художній задум твору на високому професійному рівні. Міждисциплінарний підхід до розвитку виконавського дихання дозволяє поєднати дані фізіології (структура й функція дихального апарату), психології (методи саморегуляції, подолання хвилювання), педагогіки (методика формування навичок) та нейронаук (вплив дихання на когнітивні й емоційні процеси) для розвитку технічних і художніх навичок.. Така інтеграція забезпечує комплексну підготовку музиканта й дозволяє враховувати всі чинники, що впливають на результативність його виконання.

Виконавське дихання музиканта-духовика − це результат скоординованої роботи багатьох анатомічних і функціональних систем організму. Основою ефективного звуковидобування є діафрагмальне або комбіноване (діафрагмально-грудне) дихання, що дозволяє забезпечити потужний, але контрольований повітряний потік. Діафрагма виступає основним робочим м'язом, її рух вниз під час вдиху збільшує об'єм грудної клітини, створюючи умови для максимально економного заповнення легень повітрям.

Дослідження педагогів (Михайлишен, 2019) і фізіологів підтверджують, що діафрагмальне дихання сприяє зменшенню енерговитрат під час гри, запобігає зайвій напрузі м'язів шиї й плечового пояса та дозволяє музиканту зберігати постуральну стійкість. Натомість використання поверхневого грудного дихання призводить до швидкого виснаження, нестабільності звукового потоку й обмеження динамічного діапазону.

Типовими фізіологічних помилками при постановці виконавського дихання є:

– неповне використання об'єму легень;
– надмірне підняття плечей під час вдиху;
– відсутність відчуття контролю над фазою видиху;
– нерівномірність повітряного потоку, що призводить до порушення цілісності музичної фрази.

Для подолання цих проблем сучасна педагогіка пропонує комплекс дихальних вправ, серед яких виділяються тренування тривалого контрольованого видиху, вправи на стійке тримання тону на одному диханні, робота з «мовчазним вдихом» (щоб уникати різкого звукового супроводу вдиху).

Дихання музиканта не тільки фізіологічна функція, а й важливий психофізіологічний маркер його емоційного стану. У стані сценічного хвилювання дихання зазвичай стає частішим, менш глибоким, нерівномірним, що негативно позначається на якості звуковидобування. Це явище пояснюється активацією симпатичної нервової системи та підвищенням рівня кортизолу й адреналіну в організмі.

Психологічні й нейропсихологічні дослідження (Zelano et al., 2016) доводять, що носове дихання синхронізує активність мигдалеподібного тіла й гіпокампу − структур, які відповідають за обробку емоцій і пам'яті. Цей факт пояснює, чому свідоме керування диханням здатне знижувати рівень тривожності, підвищувати концентрацію уваги й покращувати запам'ятовування музичного тексту.

Такі техніки, як box breathing (ритмічне дихання за схемою 4–4–4–4) або метод 4–7–8 (вдих на чотири рахунки, затримка на сім, видих на вісім), стають корисним інструментом у щоденній роботі музиканта. Їх застосування дозволяє гармонізувати дихальний ритм, уповільнити серцевий ритм і стабілізувати нервову систему перед відповідальними виступами (Сивенко О. Л., Манучарян С. В., Калюжка А. А., Юссеф А., 2023).

Формування дихальної культури у духовика має будуватися поетапно й з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей учнів. На початкових етапах навчання важливо створити в учнів правильне уявлення про фізіологічно ефективний вдих і видих. Для цього доцільно застосовувати ігрові методи, образні вправи («дихання, як надування кульки», «тихий вдих, наче вдихаєш аромат квітки») та вправи з візуальним контролем (наприклад, дихання з дзеркалом для контролю нерухомості плечей).

На початковому рівні підготовки акцент переноситься на розвиток дихальної витривалості та вміння керувати повітряним потоком залежно від характеру музичного твору. Сюди належать вправи на тривале ведення звуку на одному диханні, контрольоване посилення й ослаблення динаміки на одній ноті, а також тренування мікропауз у фразі для раціонального використання дихального ресурсу.

На більш професійному рівні підготовки дихальні техніки інтегруються у роботу над музичною драматургією твору. Дихання стає засобом художньої виразності, формується вміння «дихати разом із фразою», підпорядковувати дихальний малюнок логіці музичної побудови. Виконавське дихання на цьому рівні – це вже не просто фізіологічна функція, а важливий елемент інтерпретації.

Комплексний міждисциплінарний підхід до розвитку виконавського дихання є необхідною умовою ефективної підготовки духовиків. Поєднання фізіологічних, психологічних і педагогічних методик дозволяє сформувати стійкі виконавські навички й забезпечує художню виразність музичного виконання. Міждисциплінарний підхід до виконавського дихання в психологічному аспекті дає змогу не тільки покращити технічні параметри звуковидобування, а й підвищити емоційну стійкість і здатність музиканта до саморегуляції.

Розуміння фізіологічної природи дихального процесу дозволяє духовикові усвідомлено керувати своїм диханням, запобігати перевантаженню організму й підтримувати необхідний рівень дихальної витривалості навіть під час тривалих сценічних навантажень. Психологічні техніки та практики саморегуляції допомагають музиканту ефективно долати прояви сценічного хвилювання, підтримувати стабільний емоційний стан і концентрацію уваги, що є основою для досягнення впевненості у виконавській діяльності.

Педагогічні підходи, інтегровані в єдину систему роботи над диханням, формують у студента здатність органічно поєднувати дихання з музичною фразою, підпорядковувати дихальний малюнок художнім завданням твору, що значною мірою підвищує артистичність і виразність виконання. У результаті міждисциплінарний підхід не лише сприяє технічному вдосконаленню, а й формує у музиканта-духовика стійку сценічну витривалість, гнучкість адаптації до різних виконавських умов, здатність до імпровізації та глибшого розуміння художнього змісту твору.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у вивченні впливу дихальних технік на когнітивно-емоційні процеси музикантів та інтеграції сучасних тілесно-орієнтованих підходів у педагогічну практику.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Іщенко М. В. Оздоровчі методики у вправах на дихання для академічних вокалістів. *Теорія і методика професійної освіти*. 2021. Випуск 31. Т. 1. С. 95–98. DOI: https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/31-1.19

2. Концевич О. Виконавський видих трубача як один факторів виконавського універсалізму. *Мистецтвознавство України*. 2023. № 23. С. 189–206. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.297539

3. Майструк М. І. Застосування дихальних вправ у реабілітаційному процесі у хворих на хронічне обструктивне захворювання легень. *Health & Education*. 2023. Вип. 3. С. 98–101. DOI: https://doi.org/10.32782/health-2023.3.16

4. Марценюк Г. П. Виконавське дихання та проблеми його постановки при грі на тромбоні. *Young Scientist*. 2018. № 2 (54). С. 531–536.

5. Михайлишен О., Михайлишена А. Специфічні основи техніки формування виконавського дихання під час гри на мідних духових інструментах. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2019. Том 2. № 26. С. 136–141. DOI: https://doi.org/10.32626/2309-9763.2019-26-136-141

6. Павелків Р. В., Палаженко О. П. Психофізіологічні основи формування музично-виконавської діяльності учнів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури. України та зарубіжжя*. 2017. Вип. 9. С. 54–56.

7. Палаженко О. П. Педагогічні рекомендації щодо пристосування дихальної системи до умов гри на духових інструментах. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2012. Вип. 36. С. 263–267.

8. Сивенко О. Л., Манучарян С. В., Калюжка А. А., Юссеф А. Менеджмент стресу: застосування поєднаного впливу самомасажу і дихальних вправ для саморегуляції стресових проявів. *Актуальні питання сучасного масажу* : матеріали XIV Міжнар. наук.-практ. конф., м. Харків. 29–30 квіт. 2022 року. Харків : ХДАФК, 2023. С. 84–90.

9. Цзяін Я. До питання емоційної виконавської стабільності фахівців музичного мистецтва. *Духовно-інтелектуальне виховання і навчання молоді в XXI столітті*. 2021. Вип. 3. С. 304–307.

10. Цзянань Чж. Специфіка виконавського дихання музиканта-духовика. *Педагогічний дискурс*. 2015. Вип. 18. С. 258–262.

11. Zelano C., Jiang H., Zhou G., Arora N., Schuele S., Rosenow J., Gottfried, J. A. Nasal respiration entrains human limbic oscillations and modulates cognitive function. *Journal of Neuroscience*. 2016. № 36 (49). P. 12448–12467. DOI: https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.2586-16.2016

REFERENCES:

1. Ishchenko, M. V. (2021). Health techniques in breathing exercises for academic vocalists [Ozdorovchi metodyky u vpravakh na dykhannia dlia akademichnykh vokalistiv]. *Theory and Methods of Vocational Education*, 31 (1), 95–98 [in Ukrainian]. https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/31-1.19

2. Kontsevych, O. (2023). The trumpeter's performance exhalation as one of the main factors in performance universalism [Vykonavskyi vydykh trubacha yak odyn faktoriv vykonavskoho universalizmu]. *Art Studies of Ukraine*, 23, 189–206 [in Ukrainian]. https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.297539

3. Maistruk, M. I. (2023). The use of breathing exercises in the rehabilitation process for patients with chronic obstructive pulmonary disease [Zastosuvannia dykhalnykh vprav u reabilitatsiinomu protsesi u khvorykh na khronichne obstruktyvne zakhvoriuvannia lehen]. *Health & Education*, 3, 98–101 [in Ukrainian]. https://doi.org/10.32782/health-2023.3.16

4. Martseniuk, H. P. (2018). Performing breathing and the problems of its development when playing the trombone [Vykonavske dykhannia ta problemy yoho postanovky pry hri na tromboni]. *Young Scientist*, 2(54), 531–536 [in Ukrainian].

5. Mykhailyshen, O., & Mykhailyshena, A. (2019). Specific foundations of the technique of forming performing breathing while playing brass wind instruments [Spetsyfichni osnovy tekhniky formuvannia vykonavskoho dykhannia pid chas hry na midnykh dukhovykh instrumentakh]. *Pedagogical Education: Theory and Practice*, 2 (26), 136–141 [in Ukrainian]. https://doi.org/10.32626/2309-9763.2019-26-136-141

6. Pavelkiv, R. V., & Palazhenko, O. P. (2017). Psychophysiological foundations of forming musical-performing activity of wind instrument students in the learning process [Psykhofiziolohichni osnovy formuvannia muzychno-vykonavskoi diialnosti uchniv-dukhovykiv u protsesi navchannia hry na dukhovykh instrumentakh]. *In History of the development and prospects of wind music in the context of national culture. Ukraine and abroad.* Vol. 9, 54–56 [in Ukrainian].

7. Palazhenko, O. P. (2012). Pedagogical recommendations on adapting the respiratory system to the conditions of playing wind instruments [Pedahohichni rekomendatsii shchodo prystosuvannia dykhalnoi systemy do umov hry na dukhovykh instrumentakh]. *Pedagogy of Higher and Secondary School*, 36, 263–267 [in Ukrainian].

8. Syvenko, O. L., Manucharyan, S. V., Kalyuzhka, A. A., & Youssef, A. (2023). Stress management: The use of combined effects of self-massage and breathing exercises for self-regulation of stress manifestations [Menedzhment stresu: zastosuvannia poiednanoho vplyvu samomasazhu i dykhalnykh vprav dlia samorehuliatsii stresovykh proiaviv]. *In Current Issues of Modern Massage* : Materials of the XIV International Scientific and Practical Conference (pp. 84–90) [in Ukrainian]. Kharkiv : KhDAFK.

9. Tsziain, J. (2021). On the issue of emotional performing stability of music art specialists [Do pytannia emotsiinoi vykonavskoi stabilnosti fakhivtsiv muzychnoho mystetstva]. *Spiritual and Intellectual Education and Training of Youth in the 21st Century*, 3, 304–307 [in Ukrainian].

10. Tszianan, Zh. (2015). The specifics of performing breathing of a wind musician [Spetsyfika vykonavskoho dykhannia muzykanta-dukhovyka]. *Pedagogical Discourse*, 18, 258–262 [in Ukrainian].

11. Zelano, C., Jiang, H., Zhou, G., Arora, N., Schuele, S., Rosenow, J., & Gottfried, J. A. (2016). Nasal respiration entrains human limbic oscillations and modulates cognitive function. *Journal of Neuroscience*, 36 (49), 12448–12467 [in English]. https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.2586-16.2016

УДК 78.082.2
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-9

Діана ГУЛЬЦОВА
Заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: *0000-0001-7837-7316*

Бібліографічний опис статті: Гульцова, Д. (2025). Жанр прелюдії у французькій музиці XVII–XX століть. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 54–61, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-9

ЖАНР ПРЕЛЮДІЇ У ФРАНЦУЗЬКІЙ МУЗИЦІ XVII–XX СТОЛІТЬ

У дослідженні узагальнено жанрово-стильову специфіку французької клавірної (фортепіанної) прелюдії, що засвідчила ключові етапи розвитку французького інструменталізму останніх століть.

***Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційної, жанрово-стильової специфіки французької фортепіанної прелюдії та особливостей її побутування в європейській інструментальній музиці Нового часу.*

***Методологічна база роботи.** Суттєвими для даної роботи є жанрово-стильовий, інтонаційний та аналітико-музикознавчий методи в їх комплексному застосуванні, що в сукупності дозволяє дослідити динаміку розвитку прелюдії у французькій музично-історичній традиції XVII – XX століть.*

***Наукова новизна роботи** визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено ключові етапи історичного розвитку французької клавірної (фортепіанної) прелюдії, репрезентованої в широкому спектрі творів – від «безтактової прелюдії» аж до прелюдійних циклів доби музичного модерну (К. Дебюссі, Е. Саті, О. Мессіан).*

***Висновки.** Історичні шляхи розвитку французької клавірної (фортепіанної) прелюдії засвідчують оригінальність та унікальність даного жанру, що генетично сходив до так званої «безтактової прелюдії», поетика якої була сформована на перетині традицій музичного бароко та рококо, а також показової для них творчо-виконавської практики. Серед її типових ознак домінує прагнення до пошукових форм творчої діяльності, імпровізаційності, мистецької свободи. Буття французької прелюдії в наступні епохи європейської музично-історичної традиції виявляє особливості її жанрових метаморфоз, кульмінаційною точкою яких можна вважати цикл прелюдій К. Дебюссі. Саме в ньому впроваджено традиційну для французького інструменталізму програмність, що органічно поєднується з ладо-гармонічними та інтонаційними шуканнями музичного модерну. Такого ж роду жанрово-стильова спрямованість характеризує й прелюдійні опуси Е. Саті, в яких новаційність та певна епатажність мислення автора поєднана з відродженням традицій «безтактової прелюдії». Підсумком розвитку цього жанру в зазначений період можна вважати цикл «Вісім прелюдій» О. Мессіана, в якому, з одного боку, успадковано символістсько-метафоричний принцип трактування цього жанру, з іншого – закладено образно-змістовні містеріально-метафізичні та поетико-інтонаційні основи інструментальної творчості композитора, що будуть більш детально реалізовані в його наступних фортепіанних опусах.*

***Ключові слова:** прелюдія, жанр, стиль, програмність, французька клавірна музика, французька «безтактова прелюдія», прелюдії К. Дебюссі, «Вісім прелюдій» для фортепіано О. Мессіана.*

Diana GULTSOVA
Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Special Piano, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023
ORCID: *0000-0001-7837-7316*

To cite this article: Gultsova, D. (2025). Zhanr preliudii u frantsuzkii muzytsi XVII–XX stolit [The prelude genre in French music of the 17th–20th centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 54–61, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-9

THE PRELUDE GENRE IN FRENCH MUSIC OF THE 17TH–20TH CENTURIES

The study summarizes the genre-stylistic specificity of the French clavier (piano) prelude, which testified to the key stages of the development of French instrumentalism in recent centuries.

***The purpose of the work** is to identify the poetic-intonational, genre-stylistic specificity of the French piano prelude and the features of its existence in European instrumental music of the Modern era.*

Methodological basis of the work. *Essential for this work are genre-stylistic, intonation, and analytical-musicological methods in their comprehensive application, which together allow us to explore the dynamics of the development of the prelude in the French music-historical tradition of the 17th – 20th centuries.*

The scientific novelty of the work *is determined by the fact that for the first time in Ukrainian musicology, it summarizes the key stages of the historical development of the French clavier (piano) prelude, represented in a wide range of works – from the "tactless prelude" to the prelude cycles of the era of musical modernity (C. Debussy, E. Satie, O. Messiaen).*

Conclusions. *The historical paths of the development of the French clavier (piano) prelude testify to the originality and uniqueness of this genre, which genetically converged to the so-called "tactless prelude", the poetics of which was formed at the intersection of the traditions of musical baroque and rococo, as well as the creative and performing practice indicative of them. Among its typical features, the desire for exploratory forms of creative activity, improvisation, and artistic freedom dominates. The emergence of the French prelude in subsequent eras of the European musical-historical tradition reveals the peculiarities of its genre metamorphoses, the culmination of which can be considered the cycle of preludes by C. Debussy. It is in it that the programmatic nature traditional for French instrumentalism is introduced, which is organically combined with the modal-harmonic and intonational searches of musical modernity. The same kind of genre-stylistic orientation characterizes the prelude opuses of E. Satie, in which the innovation and certain shockingness of the author's thinking are combined with the revival of the traditions of the "tactless prelude". The result of the development of this genre can be considered the cycle "Eight Preludes" by O. Messiaen, in which, on the one hand, the symbolist-metaphorical principle of interpreting this genre is inherited, and on the other hand, the figurative-meaningful, mysterious-metaphysical and poetic-intonational foundations of his instrumental work are laid, which will be implemented in more detail in his subsequent piano opuses.*

Key words: *prelude, genre, style, programmatic, French clavier music, French "tactless prelude", preludes by C. Debussy, "Eight Preludes" for piano by O. Messiaen.*

Актуальність. Французька інструментальна музика останніх століть є однією з найсамобутніших в європейському культурно-мистецькому просторі. Одне з провідних місць в ній займає неймовірно різноманітна у жанрово-стильовому відношенні клавірна спадщина, яка в свій час була важливою складовою і придворного побуту, і французької салонної культури. Першість в цій сфері саме виконавсько-динамічних можливостей клавесину, а також і його удосконалених «спадкоємців» в подальші епохи позначилася й на поетико-інтонаційному багатстві жанрової системи французького клавірного інструменталізму, в межах якої суттєве місце належить *прелюдії*.

Підкреслюючи типологічний універсалізм цього жанру (в тому числі й у його французькій «іпостасі»), О. Фрайт констатує, що він завжди «відкритий до інклюзії, а саме, до екстравключення у інші музичні жанри (диптихи, триптихи, сюїти, цикли) та інтравключення ознак іножанрової іманентності. Сукупність незалежних (окремий твір, малий однорідний цикл, великий однорідний цикл) і підпорядкованих парадиґм утворює кластерний ареал жанру. Крім міжжанрового діалогу, прелюдіям часто притаманні міжепохальні перегуки, де вершинними досягненнями служить "класика жанру" від Баха, Шопена, Скрябіна, Дебюссі, Рахманінова» (Фрайт, 2021, с. 66–67) і, додамо, Ф. Куперена, Е. Саті, О. Мессіана та їх сучасників. Оригінальною «лінією» його розвитку вважаємо французьку «модель», що в різні епохи представлена численними зразками, які виявляють її неповторне поетико-інтонаційне «обличчя».

Огляд бібліографії. Музикознавчі першоджерела, орієнтовані на дослідження історичного «буття» та метаморфоз жанру прелюдії, в тому числі й у французькій музиці останніх чотирьох століть, досить різноманітні. Узагальнення щодо його ґенези та провідних типологічних ознак знаходимо в статті Л. Ніколаєвої (Ніколаєва, 2006), представленій в «Українській музичній енциклопедії». Особливості побутування цього жанру в різних національних музично-історичних традиціях демонструють матеріали дисертації В. Бордонюка (Бордонюк, 2008), а також публікацій Лу Цзін (Лу Цзін, 2022), О. Фрайт (Фрайт, 2021).

Дослідження О. Шадріної-Личак (Шадріна-Личак, 2011, 2010, 2008) зосереджені на узагальненні типології та особливостей побутування «безтактової прелюдії», що засвідчила саме французький «внесок» в історію розвитку цього жанру в епоху бароко та його подальше відродження в творчості Е. Саті на початку XX століття. Більш детальну характеристику французької музичної культури зазначених епох, в тому числі й у спрямуванні до метаморфоз жанру прелюдії, знаходимо в роботах Т. Гнатів (Гнатів, 1993), В. Жаркової (Жаркова, 2021, 2023), Н. Кашкадамвої (Кашкадамова, 2009), а також у публікаціях А. Жукова (Жуков, 2005)

та D. Moroney (Moroney, 1976, 1985). Питання щодо особливостей розвитку фортепіанної прелюдії розглядаються наукових розвідках, пов'язаних з особистостями конкретних французьких авторів, що зверталися до цього жанру, виявляючи успадкування його провідних рис. Сказане співвідносне з творчістю Ф. Шопена, К. Дебюссі, Е. Саті, а також з ім'ям О. Мессіана, чий ранній цикл «Вісім прелюдій» для фортепіано (1929) фактично заклав духовно-естетичні та поетико-інтонаційні основи його спадщини в цілому (див.: Moreira, 2018; Лю Лу, 2024; Ринденко, 2010; Демчук, 2015; Жаркіх, 2015; Моторна, 2021). Твори названих авторів виявляють не тільки оригінальність їх композиторського мислення, але й визначають специфіку підходу до типології власне французької прелюдії, що потребує подальших узагальнень музично-історичного порядку.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної, жанрово-стильової специфіки французької фортепіанної прелюдії та особливостей її побутування в європейській інструментальній музиці Нового часу.

Виклад основного тексту. Прелюдія є одним з тих жанрів, інтерес до якого зберігається протягом багатьох століть. Її типологічні ознаки виявляються затребуваними в умовах різноманітних стильових систем минулого та сучасності, що охоплюють музично-мистецькі явища, починаючи з ренесансної доби аж до творчо-естетичних шукань постмодерну. У більшості визначень жанрової сутності прелюдії простежується певна подвійність щодо оцінок її побутування в музично-історичній практиці. З одного боку, очевидною є її «вступна» вільно-імпровізаційна «місія», покликана до змістовно-інтонаційного «підготування» наступної композиції в такого роду циклі (хорал, фуга, сюїта та ін.). З іншого боку, прелюдія виконує роль налаштування (в широкому розумінні цього слова), вкрай необхідного й для вибудовування наступної композиції, без якого вона може і не відбутися.

Показово, що зазначені риси прелюдії виявляються і в інших сферах гуманітаристики, де цей термін досить активно використовується. Останнє засвідчує «автобіографічна поема Уїльяма Вордсворта "Прелюдія або становлення свідомості поета" (1805), книга Фрідріха Ніцше "По той бік добра й зла. Прелюдія до філософії майбутнього" (1880-ті), збірник праць філософа Вільгельма Віндельбанда "Прелюдії", полотна живописця й композитора Мікалоюса Чурльоніса ("Прелюдія і фуга", "Лицарська прелюдія"), перша збірка поезій Миколи Вінграновського під заголовком "Атомні прелюди" тощо. Ці жанрові запозичення зазвичай мають метафоричний характер, одначе вказують на наявність додаткових значень, що інтерпретуються в тексті, тобто, на його "емінентність" (термін Г. Ґ. Ґадамера). Використання музичного жанру для заголовкового окреслення ідеї іномистецького чи наукового твору є також свідченням відновлення давньої культурологічної теорії "синтезу мистецтв", нової віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті» (Фрайт, 2021, с. 44).

Зазначена смислова багатогранність використання терміну «прелюдія» також генетично пов'язана з етимологією другої складової його різноманітних мовних форм, що безпосередньо сходить до латиського слова-поняття «ludus» – «гра». Останній, завдяки фундаментальним культурологічним працям Й. Гейзінги (Гейзінга, 1994), набув широкого духовно-міфологічного тлумачення. Як зазначає О. Фрайт, цей дослідник «тлумачив гру як віддавна притаманний людству феномен, присутній у всіх сегментах буття. Це також передуючий культурі чинник, на основі якого, зокрема, сформувалося мистецтво» (Фрайт, 2021, с. 44).

Що стосується історичних метаморфоз прелюдії як музичного жанру, то вони відтворюють не тільки показову для нього практику «*передування*» іншим композиціям, але й прагнення до «*усамостійнювання*», про що, наприклад, свідчать музично-дидактичні опуси Й. С. Баха («Маленькі прелюдії», окремі твори з «Нотного зошиту Анни Магдалени Бах»), а також його хоральні прелюдії.

Серед численних зразків прелюдії, що репрезентують різноманітні композиторські школи Європи Нового часу, особливе місце займає прелюдійна спадщина французьких авторів, репрезентована перш за все так званою «безтактовою прелюдією». На думку О. Шадріної-Личак, її ґенезу вбачають в «інструментальних імпровізаціях, що виконувались перед основним твором з метою перевірки якості темперації інструмента та рівності клавіатури, а також для налаштування співака на певний тон, модус, образний стрій. Безтактова прелюдія

представляла собою *експериментально-пошуковий жанр* (курсив наш – *Д. Г.*), в якому відбувалось: 1) осмислення виражального значення співставлення різних гармоній; 2) освоєння способів організації процесу гармонічного розгортання; 3) розробка засобів формування музичної тканини гармонічної послідовності. Прелюдія надавала ідеальні умови для пошуків рішень актуальних проблем музичного мистецтва XVII ст., що, природно, зумовлювало і активний композиторський інтерес до неї» (Шадріна-Личак, 2011).

Свідченням останнього можна вважати прелюдійну спадщину видатних представників композиторської династії сімейства Куперенів і, перш за все, Луї Куперена, що в свій час прославився своїми «немензурованими» (безтактовими) прелюдіями, значна кількість яких дійшла до нашого часу. Кожна з них представляє собою «розгорнутий твір, написаний у імпровізаційній манері і зафіксований лише частково – тобто без тактових рисок та точної фіксації ритму, цілими нотами <…> Це абсолютно свідомий і довершений запис, який надає виконавцеві повну свободу» (Жуков, 2005, с. 193–194). Згідно зі спостереженнями А. Жукова, більшість сюїт композитора також відкривається прелюдіями такого роду. Особливий статус цього жанру засвідчує Франсуа Куперен, що розцінює «жанр прелюдії, як "музичну прозу", в той час, як п'єси з чітким, найчастіше танцювальним ритмом, асоціювалися в нього з поезією» (Жуков, 2005, с. 194).

Широка затребуваність безтактової прелюдії у французькій клавірній музично-виконавській практиці свідчить про те, що вона стала своєрідним взірцем «практики імпровізування за гармонічною послідовністю, оскільки тут виконавець *вільно розпоряджається часом* (основна, *сутнісна* риса даного жанру) та використовує численні фактурні елементи – арпеджіо, прикраси, димінуції. Всі вони виступають інструментами імпровізації, найвищою метою якої є *розкриття змістовного потенціалу гармонічної послідовності*» (Шадріна-Личак, 2011). Крім того, творчо-імпровізаційний потенціал безтактової прелюдії, яка згодом поступилася місцем прелюдії як самостійній авторській композиції, певною мірою передує також творчим відкриттям французьких авторів початку XX століття – К. Дебюссі, Е. Саті, А. Онеггера, О. Мессіана, що активно апелювали до її поетики. Показовим в цьому плані є творчий досвід згадуваного Е. Саті, що в багатьох своїх композиціях звертався до мініатюр, зафіксованих без тактових рис. Саме так нотовані його «Стрільчаті зводи», «Гносьєни» та «Холодні п'єси», що, крім епатажної програмності, успадковують також ознаки саме французької прелюдії.

Такого роду шукання співвідносні також з ім'ям К. Дебюссі, прелюдійний цикл якого засвідчив не тільки відродження цього жанру, але й його оновлення на теренах імпресіоністсько-символістської естетики та показового для неї тлумачення принципу програмності. Композитор «переосмислив шопенівські нововведення небувалим доти розширенням живописно-ілюзорних і сонористичних ресурсів фортепіано у однорідному великому циклі з двох зошитів (1910–1913). Особливість цих прелюдій – програмні назви, вміщені не в заголовках, а після закінчення кожної у дужках, ніби для верифікації вражень реціпієнта зі своїми. Це свого роду запрошення до гри уяви, асоціацій, фантазії із наданням прав погоджуватися чи не погоджуватися з автором» (Фрайт, 2021, с. 49).

Такого роду програмність засвідчує не тільки авторську позицію К. Дебюссі, французького інструменталізму в цілому, що завжди тяжів до органічного єднання Слова та Музики, але й особливості художньо-мистецького символістського мислення його доби. За свідченням Лю Лу, що досліджує та структурує історичні метаморфози музичної програмності (в тому числі й у французькій музиці), один з її різновидів «заслуговує назви символічного <…> Він остаточно усталюється у той період, коли в мистецтві починає домінувати напрям символізму, в музиці поєднаний з принципами імпресіонізму; саме перехід до нього, набуття ним значення сталої риси музичної (фортепіанної) поетики виражає один з головних напрямів індивідуально-стильових новацій О. Мессіана, особливо помітний в першій половині його творчого шляху, котра найбільше підтверджує наступність О. Мессіана по відношенню до К. Дебюссі – до французької традиції» (Лю Лу, 2024, с. 363).

Показово, що такого роду метаморфози у тлумаченні принципу програмності у названих французьких авторів простежуються в тому числі на тлі поетики фортепіанної прелюдії, що багато в чому визначає їх авторський стиль.

Якщо прелюдійні композиції К. Дебюссі, рівно як і принцип «прелюдійності» в його творчості, є на сьогоднішній день достатньо дослідженими, то цикл «Вісім прелюдій» О. Мессіана, що успадковує принцип словесно-метафоричних визначень свого попередника, поки не став предметом дослідницької уваги українських музикознавців і потребує більш детального розгляду, позаяк концентрує в собі показові риси французького типу прелюдії.

Сам О. Мессіан неодноразово вказував на цикл фортепіанних прелюдій К. Дебюссі як першооснову свого циклу. Більшість програмних визначень його складових («Пісня екстазу в сумному краєвиді», «Світле число», «Мертві моменти», «Невідчутні звуки сну…», «Відблиск вітру» та ін.), з одного боку, успадковую імпресіоністсько-символістський метафоризм «Клода французького». З іншого боку, його твори закладають підвалини духовно-образного світосприйняття самого О. Мессіана та показових для його стилю оригінальних ладово-інтонаційних форм вираження.

На думку Т. Жаркіх, «мессіанознавство еволюціонувало від неприйняття творчості композитора до визнання його геніальності. Однак і донині особистість та спадщина О. Мессіана недостатньо вивчені й надають значних можливостей для поглибленого дослідження» (Жаркіх, 2015, с. 91), позаяк світ його музики, згідно з численними ремарками та програмними поясненнями самого композитора, ніби піднесений над усім земним і спрямований до світу сакрального з показовими для нього символізмом та езотеричністю. Провідна тематика багатьох його інструментальних творів і, перш за все фортепіанна спадщина, сформована на своєрідному перетині постулатів католицького віросповідання, східних релігій, «Божественної присутності» в земному світі та чуттєвого сприйняття образів природи, пташиного співу, трактованих в річищі символічного Всесвіту християнської культури. Очевидна духовно-релігійна, містеріальна спрямованість творчості О. Мессіана визначає й особливості трактування принципу програмності в його інструментальній спадщині, що виявляє тяжіння автора не стільки до оповідальності, скільки до медитативності, молитовності, споглядальності.

Зазначені риси образно-символічних уподобань О. Мессіана яскраво проявилися вже у його циклі «Вісім прелюдій», створеному у 1929 році. Шукання молодого автора, а також його тісний зв'язок зі своїми попередниками засвідчують програмні назви творів цього циклу – 1) «Голуб»; 2) «Захоплена пісня серед сумного пейзажу»; 3) «Легке число»; 4) «Втрачені миті»; 5) «Безплотні звуки мрії»; 6) «Дзвони печалі та сльози прощання»; 7) «Спокійна жалоба»; 8) «Відблиск вітру».

Водночас, необхідно зазначити, що апелювання композитора до вікових традицій французького клавірного інструменталізму, що переживали на початку XX століття своєрідне відродження, органічно поєднувалося в зазначеному циклі з фактами особистої біографії митця. Створення цього опусу співпадає зі смертю матері композитора, чия особистість зіграла велику роль у творчо-мистецькому становленні молодого композитора. Аналізуючи численні інтерв'ю та епістолярну спадщину О. Мессіана, E. Moreira констатує: «Є численні свідоцтва, що Прелюдії [О. Мессіана] несуть на собі печатку жалоби та скорботи по матері. У бесіді з музичним критиком Хосе Бруйром Мессіан засвідчує, що його Прелюдії – це "сукупність станів душі та особистих почуттів. Мені здається, що і тепер, коли моєї матері вже немає, – каже композитор, – вона керує моїм духом"» (Moreira, 2018, с. 9). Меморіальний характер задуму цього циклу особливо відчутний у шостій прелюдії «Дзвони печалі та сльози прощання», про що свідчить і загальне програмне визначення твору, і ремарка його заключних тактів – «adieu» – «прощавай» з відповідним інтонаційним «наповненням». Своєрідним відгомоном закладеного в ньому широкого спектру скорботних емоцій, почуття самотності та меланхолії є символічно-метафоричні образи інших прелюдій цього циклу, де домінують «сумні пейзажі» (№ 2), «втрачені миттєвості» (№ 4), «відблиски вітру» (№ 8) або пограниччя між реальністю та потойбіччям у «безплотних звуках мрії» (№ 5).

Слід зазначити, що аналізований прелюдійний цикл О. Мессіана також фактично закладає духовно-інтонаційні та змістовно-смислові основи творчо-естетичної та езотерично-символістської концепції спадщини композитора. Очевидним є й авторське спрямування митця до темброво-виконавського універсалізму фортепіано, котре у свідомості композитора досить

часто асоціювалося і з органом, і з оркестром XX століття, здатним передати ідею «Божественної присутності». При цьому темброве різнобарв'я інструменту вступає також в органічну взаємодію й з ладо-гармонічними пошуками О. Мессіана, в яких широко трактоване тональне мислення поєднується з інтонаційною та гармонічною мовою ладів «обмеженої транспозиції».

Окремої уваги заслуговує також й метроритмічний бік циклу «Вісім прелюдій», який засвідчує свідоме прагнення його автора до аметричності, тобто до подолання традиційної для класичної музики метричності та її періодичної впорядкованості. Своєрідним стимулом такого роду метричних новацій стало також використання О. Мессіаном «незворотніх ритмів», що пізніше складуть один з найважливіших показників його стилю. Використання такого роду прийомів обумовлює свободу та імпровізаційність як провідну якість поетики аналізованих прелюдій композитора (хоча автор не відмовляється від тактової системи структурування твору), що викликають певні аналогії й зі зразками «безтактових прелюдій», визначаючи тим самим їх спадкоємність по відношенню до французької клавірної традиції минулого.

Висновки. Таким чином, історичні шляхи розвитку французької клавірної (фортепіанної) прелюдії засвідчують оригінальність та унікальність даного жанру, що генетично сходив до так званої «безтактової прелюдії», поетика якої була сформована на перетині традицій музичного бароко та рококо, а також показової для них творчо-виконавської практики. Серед її типових ознак домінує прагнення до пошукових форм творчої діяльності, імпровізаційності, мистецької свободи. Буття французької прелюдії в наступні епохи європейської музично-історичної традиції виявляє особливості її жанрових метаморфоз, кульмінаційною точкою яких можна вважати цикл прелюдій К. Дебюссі. Саме в ньому впроваджено традиційну для французького інструменталізму програмність, що органічно поєднується з ладо-гармонічними та інтонаційними шуканнями музичного модерну. Такого ж роду жанрово-стильова спрямованість характеризує й прелюдійні опуси Е. Саті, в яких новаційність та певна епатажність мислення автора поєднана з відродженням традицій «безтактової прелюдії». Підсумком розвитку цього жанру в зазначений період можна вважати цикл «Вісім прелюдій» О. Мессіана, в якому, з одного боку, успадковано символістсько-метафоричний принцип трактування цього жанру, з іншого – закладено образно-змістовні містеріально-метафізичні та поетико-інтонаційні основи інструментальної творчості композитора, що будуть більш детально реалізовані в його наступних фортепіанних опусах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бордонюк В. Стилістика символізму в модифікації фортепіанних жанрів прелюдії та етюду в XIX – початку XX століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / Одеса : ОДМА імені А. В. Нежданової, 2008. 18 с.

2. Гейзінга Й. Homo ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури (пер. з англ. О. Мокровольського). Київ : Основи, 1994. 252 с.

3. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть: Клод Дебюссі Моріс Равель : навчальний посібник для вищих та середніх музичних закладів. Київ : Музична Україна, 1993. 207 с.

4. Демчук О. До питання картини світу як парадигми творчості О. Мессіана. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 259–267.

5. Жаркіх Т. В. Іпостась Homo Musicum у процесі формування універсальної особистості О. Мессіана. *Культура України*. 2015. Вип. 50. С. 91–101.

6. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 130. С. 24–51.

7. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.

8. Жуков А. О. Риси клавесинної творчості Луї Куперена на прикладі його деяких сюїт. *Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : ДАКККІМ, 2005. Ч. 1. С. 191–195.

9. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навчальний посібник. Київ : Освіта України, 2009. 416 с.

10. Лу Цзін. Фортепіанна прелюдія у добу романтизму к історико-текстологічний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Вип. 35. Кн. 1. С. 43–57.

11. Лю Лу. Програмність у фортепіанній музиці як актуальна теоретична та творчо-виконавська проблема. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 39. С. 359–370.

12. Моторна Т. Ф. Ідея містеріальності в музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 20 с.

13. Ніколаєва Л. Прелюд, Прелюдія. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2006. Т. 5. С. 412–413.

14. Ринденко О. В. Авторські коментарі та ремарки як культурний феномен у фортепіанній творчості Олів'є Мессіана : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 17 с.

15. Фрайт О. В. Фортепіанні прелюдії українських композиторів: генологічно-еволюційні і компаративні ракурси. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті* : колективна монографія. Львів–Торунь : Ліга-Прес, 2021. С. 43–70.

16. Шадріна-Личак О. В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. URL: https://revolution.allbest.ru/music/00584385_0.html#text (дата звернення: 18.10.2024).

17. Шадріна-Личак О. В. Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. № 3 (8). С. 150–159.

18. Шадріна-Личак О. В. Прелюдійні форми Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя в контексті французьких клавесинних традицій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Мистецтвознавчі пошуки: збірник наукових статей та есе, присвячених ювілею Н. О. Герасимової-Персидської*. Київ, 2008. Вип. 78. С. 288–294.

19. Moreira Eduardo. Messiaen's 8 Preludes: The origins of a style: A Lecture-document, presented to the School of Music and Dance of the University of the Origon in partial fulfillment of the degree of Doctor of Musical Art. 2018. 144 p.

20. Moroney D. The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. *Early Music*. 1976. Vol. 4, no. 2. P. 143–151.

21. Moroney D. Pièces de Clavecin de Louis Couperin. Monaco : Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1985. 224 p.

REFERENCES:

1. Bordonyuk, V. (2008). Stylistyka symvolizmu v modyfikatsiyi fortepiannykh zhanriv prelyudiyi ta etyudu v KHIKH – pochatku KHKH stolit' [Stylistics of symbolism in the modification of the piano genres of prelude and etude in the 19th and early 20th centuries]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa : Odes′ka derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

2. Heyzinha, Y. (1994). Homo ludens. Dosvid vyznachennya ihrovoho elementa kul′tury [Homo ludens. Experience in defining the game element of culture]. Kyiv : Osnovy [in Ukrainian].

3. Hnatyv, T. (1993). Muzychna kul′tura Frantsiyi rubezhu XIX–XX stolit′: Klod Debyussi Moris Ravel′. Navchal′nyy posibnyk dlya vyshchykh ta serednikh muzychnykh zakladiv [Musical Culture of France at the Turn of the 19th and 20th Centuries: Claude Debussy, Maurice Ravel. Textbook for Higher and Secondary Music Institutions]. Kyiv : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

4. Demchuk, O. (2015). Do pytannya kartyny svitu yak paradyhmy tvorchosti O. Messiana [To the question of the picture of the world as a paradigm of A. Messiaen's work]. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka*. 35, 259–267 [in Ukrainian].

5. Zharkikh, T. V. (2015). Ipostas′ Homo Musicum u protsesi formuvannya universal′noyi osobystosti O. Messiana [The hypostasis of Homo Musicum in the process of forming the universal personality of A. Messiaen]. *Kul'tura Ukrayiny*. 50, 91–101 [in Ukrainian].

6. Zharkova, V. B. (2021). Muzyka Kloda Debyussi i Morisa Ravelya: suchasnyy pohlyad na problemu styl′ovoyi identyfikatsiyi [The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern look at the problem of style identification]. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho*. 130, 24–51 [in Ukrainian].

7. Zharkova, V. (2023). Istoriya zakhidnoyi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko: navchal′nyy posibnyk [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to the Baroque: A Study Guide]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs′koho [in Ukrainian].

8. Zhukov, A. O. (2005). Rysy klavesynnoyi tvorchosti Luyi Kuperena na prykladi yoho deyakykh syuyit [Features of Louis Couperin's harpsichord work on the example of some of his suites]. *Mystets'ka osvita ta mystetstvo osvity v konteksti formuvannya staloho suspil'stva: materialy Vseukrayins'koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi*. Kyiv : DAKKKIM. 1, 191–195 [in Ukrainian].

9. Kashkadamova, N. B. (2009). Mystetstvo vykonannya muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh : Navchal′nyy posibnyk [The art of performing music on keyboard and string instruments : A textbook]. Kyiv : Osvita Ukrayiny [in Ukrainian].

10. Lu, Tszin (2022). Fortepianna prelyudiya u dobu romantyzmu k istoryko-tekstolohichnyy fenomen [The piano prelude in the era of romanticism is a historical and textological phenomenon]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 35, 1, 43–57 [in Ukrainian].

11. Lyu, Lu (2024). Prohramnist′ u fortepianniy muzytsi yak aktual′na teoretychna ta tvorcho-vykonavs′ka problema [Programmability in piano music as a topical theoretical and creative-performing problem]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 39, 359–370 [in Ukrainian].

12. Motorna, T. F. (2021). Ideya misterial′nosti v muzychniy kul′turi XX stolittya (na prykladi fortepiannoyi tvorchosti Oliv″ye Messiana) [The idea of mystery in the musical culture of the 20th century (using the example of Olivier Messiaen's piano work)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Natsional′na akademiya kerivnykh kadriv kul′tury i mystetstv [in Ukrainian].

13. Nikolayeva, L. (2006). Prelyud, Prelyudiya [Prelude]. *Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya*. Kyiv : IMFE imeni M. T. Ryl′s′koho. 5, 412–413 [in Ukrainian].

14. Ryndenko, O. V. (2010). Avtors′ki komentari ta remarky yak kul′turnyy fenomen u fortepianniy tvorchosti Oliv″ye Messiana [Author's comments and remarks as a cultural phenomenon in Olivier Messiaen's piano work]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Natsional′na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs′koho [in Ukrainian].

15. Frayt, O. V. (2021). Fortepianni prelyudiyi ukrayins′kykh kompozytoriv: henolohichno-evolyutsiyni i komparatyvni rakursy [Piano preludes of Ukrainian composers: geneological-evolutionary and comparative perspectives]. *Novi vikhy rozvytku kul'tury i mystetstva u XXI stolitti* : kolektyvna monohrafiya. Lviv–Torun′ : Liha-Pres [in Ukrainian].

16. Shadrina-Lychak, O. V. (2011). Beztaktova prelyudiya yak reprezentant frantsuz′koho klavesynnoho stylyu XVII – pochatku XVIII stolittya: aspekty vykonavs′koho prochytannya [The Timeless Prelude as a Representative of the French Harpsichord Style of the 17th and Early 18th Centuries: Aspects of Performance Reading]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Natsional′na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs′koho [in Ukrainian].

17. Shadrina-Lychak, O. V. (2010). Klavesynna beztaktova prelyudiya u suchasnomu istorychno oriyentovanomu vykonavstvi [Harpsichord timeless prelude in a modern historically oriented performance]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho*. 3 (8), 150–159 [in Ukrainian].

18. Shadrina-Lychak, O. V. (2008). Prelyudiyni formy Y. S. Bakha ta H. F. Hendelya v konteksti frantsuz′kykh klavesynnykh tradytsiy [Prelude forms of J. S. Bach and H. F. Handel in the context of French harpsichord traditions]. *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho: Mystetstvoznavchi poshuky: zbirnyk naukovykh statey ta ese, prysvyachenykh yuvileyu N. O. Herasymovoyi-Persyds'koyi*. 78, 288–294 [in Ukrainian].

19. Moreira, Eduardo (2018). Messiaen's 8 Preludes: The origins of a style: A Lecture-document, presented to the School of Music and Dance of the University of the Origon in partial fulfillment of the degree of Doctor of Musical Art [in English].

20. Moroney D. (1976). The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. *Early Music*. 4, 2, 143–151 [in English].

21. Moroney D. (1985). Pièces de Clavecin de Louis Couperin. Monaco : Éditions de l'Oiseau-Lyre [in French].

УДК 780.614.131:781.22].071.1(520:477)(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-10

Іван ДОНЧЕНКО
аспірант кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
***ORCID:** 0009-0001-9509-629X*

Бібліографічний опис статті: Донченко, І. (2025). Новітні виміри звукової інтерпретації гітари у творчості Тору Такеміцу. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 62–67, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-10

НОВІТНІ ВИМІРИ ЗВУКОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГІТАРИ У ТВОРЧОСТІ ТОРУ ТАКЕМІЦУ

У статті розглянуто новітні виміри звукової інтерпретації гітари у творчості видатного японського композитора Тору Такеміцу (1930–1996). ***Актуальність*** *зумовлена значущістю творчої постаті, мистецької спадщини й філософько-естетичної концепції Такеміцу, суттєвою потребою в осмисленні ролі митця в музичному просторі XX – початку XXI ст. та, а також практичною відсутністю в українській музикології досліджень, спеціально присвячених його творчості, зокрема гітарній.* ***Мета дослідження*** *– визначити новітні виміри звукової інтерпретації гітари у творчості Тору Такеміцу в контексті його філософько-естетичної концепції та композиторського стилю.* ***Методами дослідження*** *є історичний, біографічний, культурологічний, жанрово-стильовий, інтерпретаційний.*

Наукова новизна *статті полягає у тому, що вона є першим в українській музикології дослідженням, присвяченим мистецькій особистості та творчій спадщині Тору Такеміцу. Здійснено огляд зарубіжних наукових праць, в яких концепція звукової інтерпретації гітари у творчості Такеміцу розкривається через перформативний, естетичний та культурологічний аспекти. Визначено, що естетика композитора формується на перетині східної філософії та західної музичної традиції, із фокусом на поняттях тиші, часу, простору та акустичної присутності. Зазначено, що гітарна творчість Такеміцу репрезентує звукову поетику, в якій кожен звук є самодостатнім жестом, а тиша – активною складовою структури. Доведено, що гітара в творчості Тору Такеміцу постає не як віртуозний інструмент, а як засіб глибокого слухового переживання, у якому важливими є пауза, резонанс, флажолети й динамічні напівтони. Встановлено, що мистецька спадщина композитора може стати цінним ресурсом осягнення новітніх інтерпретаційних парадигм в академічному виконавстві. Акцентовано на важливості введення гітарної творчості Тору Такеміцу до поля української музичної науки та виконавсько-педагогічної практики.*

У ***висновках*** *узагальнено мистецькі новації у творчості Тору Такеміцу. Окреслено перспективи подальших досліджень композиторської спадщини митця, пов'язані зокрема з перформативним аналізом, електроакустичним контекстом гітарного звучання та міжкультурними паралелями.*

Ключові слова: *Тору Такеміцу, музичне мистецтво, композиторська творчість, філософсько-естетична концепція, інтерпретація, гітарне виконавство, міжкультурний діалог «Схід – Захід».*

Ivan DONCHENKO
Postgraduate student at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057
***ORCID:** 0009-0001-9509-629X*

To cite this article: Donchenko, I. (2025). Novitni vymiry zvukovoi interpretatsii hitary u tvorchosti Toru Takemitsu [The newest dimensions of guitar sound interpretation in the works of Toru Takemitsu]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 62–67, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-10

THE NEWEST DIMENSIONS OF GUITAR SOUND INTERPRETATION IN THE WORKS OF TORU TAKEMITSU

The article deals with the newest dimensions of the guitar's sound interpretation in the works of the outstanding Japanese composer Toru Takemitsu (1930–1996). ***The relevance*** *of the research is due to the significance of Takemitsu's creative personality, artistic heritage and philosophical and aesthetic concept, the essential need to understand the role*

of the artist in the musical space of the twentieth and early twenty-first centuries, and the practical absence in Ukrainian musicology of studies specifically devoted to his work, in particular, guitar music. ***The purpose*** *of the study is to determine the newest dimensions of the guitar's sound interpretation in the works of Toru Takemitsu in the context of his philosophical and aesthetic concept and compositional style.* ***The research methods*** *used are historical, biographical, cultural, genre-stylistic, and interpretive.*

The scientific novelty *of the article lies in the fact that it is the first study in Ukrainian musicology devoted to the artistic personality and creative heritage of Toru Takemitsu. The article reviews foreign scientific works in which the concept of sound interpretation of the guitar in Takemitsu's work is revealed through performative, aesthetic and cultural aspects. It is determined that the composer's aesthetics is formed at the intersection of Eastern philosophy and Western musical tradition, with a focus on the concepts of silence, time, space, and acoustic presence. It is noted that Takemitsu's guitar work represents a sound poetics in which each sound is a self-sufficient gesture, and silence is an active component of the structure. It is proved that the guitar in the works of Toru Takemitsu appears not as a virtuoso instrument, but as a means of deep auditory experience, in which pause, resonance, flagellation, and dynamic semitones are important. It has been established that the composer's artistic heritage can be a valuable resource for comprehending the latest interpretive paradigms in academic performance. The importance of introducing the guitar works of Toru Takemitsu to the field of Ukrainian music science and performing and pedagogical practice is emphasized.*

The conclusions *summarize the artistic innovations in the works of Toru Takemitsu. Prospects for further research of the composer's heritage are outlined, in particular, related to performative analysis, the electroacoustic context of guitar sound, and intercultural parallels.*

Key words: *Toru Takemitsu, musical art, compositional creativity, philosophical and aesthetic concept, interpretation, guitar performance, intercultural dialogue «East-West».*

Актуальність проблеми. У просторі сучасного музикознавства, що дедалі більше зосереджується на проблемах міжкультурного діалогу, філософії музичного мислення й сприйняття, звукової семантики та інтерпретації, особливої значущості набуває постать видатного японського композитора Тору Такеміцу (*Tōru Takemitsu*, 1930–1996), музика якого (зокрема гітарна) вже давно стала частиною світового академічного репертуару. Сьогодні, коли музикознавчий дискурс прагне осмислити глобальні зв'язки між культурами Сходу та Заходу, Такеміцу як композитор-філософ постає надзвичайно сучасною фігурою. Як митець, що працював на перетині японської традиційної естетики та західного авангарду, він створив унікальну звукову мову, в якій гітара посідає одне з провідних місць. Його творчості притаманні глибока філософська насиченість, делікатна увага до тиші як структурної одиниці, новітні підходи до інструментального мислення. Значущість мистецької спадщини Такеміцу та його філософської концепції, реалізованої зокрема в звуковій інтерпретації гітари, а також невивченість творчості цього митця в українській музикології детермінують актуальність даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У світовому науковому дискурсі існує чимало публікацій, присвячених життю та творчості Тору Такеміцу, втім усі вони належать зарубіжним науковцям. У цих працях творчість Такеміцу вивчається насамперед у контексті його оркестрової, камерної та електроакустичної музики.

Найґрунтовнішим дослідженням біографії композитора, філософсько-світоглядних засад його творчості та специфіки авторського стилю й музичної мови є праця Пітера Бьорта (*Peter Burt*) *The Music of Tōru Takemitsu* (2001), яка охоплює всі етапи творчості митця, акцентуючи зв'язок його музики з літературою, філософією та природою. Автор звертає особливу увагу на специфіку формотворення та гармонічної мови Такеміцу, окремо аналізуючи впливи європейських та японських традицій (Burt, 2001, с. 87–108).

У дисертації Ікуко Іноґучі *(Ikuko Inoguchi) Concepts of Time in the Works of John Cage, George Crumb, and Tōru Takemitsu and Implications for Performance* (2016) розглядаються концепції часу у творах композитора. Авторка досліджує ідею «***ma***» – японського філософського поняття простору та тиші – у контексті виконавської інтерпретації, розкриваючи її відмінність від західної логіки часу та розвитку (Inoguchi, 2016, с. 128–129).

Цікаве трактування гітарних творів Такеміцу пропонує Шон Майкл Пікап (*Shawn Michael Pickup*) у праці *Takemitsu's Solo Guitar Music Inspired by Visual Art* (2023). Автор зосереджується на зв'язках між музикою та образотворчим мистецтвом, зокрема картинами Поля Клеє та Жоана Міро, демонструючи, як ці візуальні джерела вплинули на формування акустичного мислення композитора (Pickup, 2023, с. 73–78).

У статті Луїджі Антоніо Ірландіні (*Luigi Antonio Irlandini*) *Musical Time in Tōru Takemitsu's November Steps* (2022) акцент зроблено на модусах сприйняття часу та формотворення. Шляхом ретельного аналізу дослідник переконливо демонструє, як саме у творчості композитора поєднуються японська філософія моменту та західна логіка структури, створюючи особливу модель часовості, яка проявляється навіть у статичних, майже позачасових творах (Irlandini, 2022, с. 16–19).

На жаль, в українському музикознавстві дотепер ще немає досліджень, спеціально присвячених мистецькому доробку Тору Такеміцу. Саме це визначає актуальність і наукову новизну даної статті.

Мета дослідження – визначити новітні виміри звукової інтерпретації гітари у творчості Тору Такеміцу в контексті його філософько-естетичної концепції та композиторського стилю.

Виклад основного матеріалу. Видатний японський композитор Тору Такеміцу народився 8 жовтня 1930 року в Токіо. Його музичне становлення проходило без формальної академічної освіти, однак уже в юності він почав вивчати партитури французьких імпресіоністів і німецьких атоналістів. Знайомство з Джоном Кейджем у середині 1960-х стало для нього «естетичним шоком», після якого композитор починає звертатися до власних японських коренів і переосмислювати тишу як елемент структури. Його творчість охоплює численні жанри: від оркестрових та хорових творів до гітарної музики та кіно. Після виходу у 1974 році першого гітарного твору *Folios*, Такеміцу остаточно утвердив себе як новатор у сфері інструментального мислення. Його пізні гітарні твори – *In the Woods, Equinox, All in Twilight* – увійшли до постійного репертуару провідних гітаристів світу.

В музичному мистецтві другої половини XX століття творчість Тору Такеміцу репрезентує не просто адаптацію західної техніки, а глибокі естетичні трансформації, що ґрунтуються на поєднанні модерністських пошуків із східними філософськими принципами. Особливо яскраво ці риси простежуються в ставленні композитора до гітари – інструмента, який став для нього уособленням акустичного простору, тиші та поетики зникання.

Для Тору Такеміцу відправною точкою такого переосмислення стала його знаменита зустріч з Джоном Кейджем (*John Cage*) у 1964 році. Сам Такеміцу визнавав, що це знайомство стало *струсом*, який змінив його ставлення до тиші та японської культури загалом. Після "Cage shock" композитор почав *слухати себе* і зрозумів, що орієнтація винятково на західний модернізм була внутрішньо неповною (Pickup, 2023, с. 51; Burt, 2001, с. 92).

Ідея тиші – не як порожнечі, а як потенційної присутності – стала визначальною у творчості Тору Такеміцу. Особливо важливою детермінантою авторського формування цієї ідеї є японська концепція «***ма***», котру композитор трактував як інтервал, наповнений енергією, що не розгортається лінійно, а коливається між звучанням і тишею (Inoguchi, 2016, с. 80). Саме через призму «***ма***» можна тлумачити його гітарні твори, де пауза стає не відсутністю, а дією – моментом внутрішнього дихання.

Першою композицією, у якій це естетичне відчуття отримує вираз, став твір *Folios* (1974), написаний Такеміцу для відомого японського гітариста Кійосі Сьомура (*Kiyoshi Shomura*) (Pickup, 2023, с. 163). У *Folios* немає мелодії в традиційному розумінні; натомість структура твору будується на серії звукових подій, флажолетів, акордів, тиші, що іноді триває до 5 секунд, та ізольованих фраз без тематичного розвитку (Pickup, 2023, с. 165).

Це не просто спроба уникнути традиційної гітарної фактури – це демонтаж самої ідеї лінійного часу у музиці. В *Folios* звучання не веде до кульмінації, а існує в просторі – без початку й кінця, наче відлуння природи. Відчуття «порожнечі», яке виникає під час прослуховування твору, корелює з японським розумінням природи як циклічного процесу, де важливі не об'єкти, а простір між ними (Inoguchi, 2016, с. 22, Pickup, 2023, с. 74).

Застосування такої філософії стає ще виразнішим у пізніших творах Тору. Один із них – *All in Twilight* (1987) – отримав свою назву від однойменної картини видатного німецького художника Пауля Клеє (*Paul Klee*). Такеміцу був захоплений естетикою Клеє, яка тяжіла до поетичної абстракції й позачасовості (Pickup, 2023, с. 92). Композитор відтворює на гітарі подібну атмосферу сутінковості: фрагментовані фрази, несподівані динамічні сплески, тиші між

елементами звучання, які утворюють глибокий просторовий досвід (Pickup, 2023, с. 107).

У творі *All in Twilight* композитор застосовує чотиричастинну форму, кожна частина якої вирізняється особливою колористикою і фактурною пластичністю. У першій частині використано багатий динамічний діапазон, що переходить від м'яких флажолетів до імпульсивних акцентів; ритм є нерегулярним, що створює ефект зупиненого часу. Такеміцу, за словами інтерпретаторів, мислить паузи як самодостатні структури, а не як «відпочинок» між звуками (Pickup, 2023, с. 108–110). Таким чином, пауза виконує тут роль певної «звукової рамки» – не мовчання, а присутності.

Не менш значущим у доробку композитора є твір *Equinox* (1993), названий на честь однойменного офорту іспанського художника Жоана Міро (*Joan Miró*). У цьому творі Такеміцу звертається до поняття *дзеркальної симетрії*, закладеної в самій ідеї рівнодення. Структура твору побудована навколо центрального інтервалу квінти, який функціонує як точка рівноваги. Частини твору розміщені у відношенні дзеркала навколо цієї осі, створюючи відчуття акустичної симетрії (Pickup, 2023, с. 160–161).

Equinox – це не розвиток у класичному сенсі, а згущення простору: музика рухається не вперед, а всередину. Відчуття лінійного часу тут відсутнє; натомість з'являється циклічність і внутрішня акустична напруга між звуками й тишею. Як зазначається в аналізі, ця композиція виявляє прихильність композитора до поєднання внутрішньої симетрії з інтуїтивною гнучкістю фразування (Pickup, 2023, с. 162).

Важливо підкреслити, що як *All in Twilight*, так і *Equinox* є не просто звуковим «віддзеркаленням» образотворчих джерел. У концепції Тору Такеміцу візуальний образ – це лише вхід до акустичного простору. Музика ж стає новою формою мовлення, у якій образ втілюється через інтонацію, а звук – через тишу. За ствердженнями Пітера Бьорта (Burt, 2001, с. 234) та Шона Майкла Пікапа (Pickup, 2023, с. 51), композитор реалізує своє прагнення «плавати в океані, який не має Заходу і Сходу» (Burt, 2001, с. 234) саме через гітарні композиції, в яких інтегруються елементи японської звукової філософії та західної інструментальної традиції (Burt, 2001, с. 234).

Використання гітари як інструмента особливої «тілесності» також має своє пояснення в контексті мислення композитора. Гітара, з її делікатною атакою звуку, природнім затуханням, флажолетами, близькістю тіла виконавця до інструмента, стала для Такеміцу ідеальним медіатором між акустичним жестом і філософією тиші (Pickup, 2023, с. 165). Відсутність педалі, контроль над динамікою лише через палець, інтимність звучання – усе це забезпечує гітарі здатність передавати те, що в інших інструментах довелося б компенсувати засобами технологічного підсилення.

На відміну від творів для оркестру або камерних ансамблів, де Такеміцу експериментує з реальним просторовим розміщенням інструментів, у творах для гітари простір створюється в уяві слухача. Саме у гітарному репертуарі композитор повною мірою реалізував інтимний вимір своєї концепції звуку: звук тут не рухається, а пульсує у тиші; він не веде, а слухає себе.

У контексті загальної еволюції естетичного мислення Тору Такеміцу, гітарні твори посідають особливе місце як вияви камерної інтимності й водночас мистецького експерименту. Варто зазначити, що у пізній період творчості композитор дедалі частіше звертався до акустичних інструментів як до «носіїв простору», де кожне звучання відлунює філософські ідеї, притаманні японській культурі. Це особливо яскраво проявляється в його гітарному стилі.

У згаданих працях Пітера Бьорта та Шона Майкла Пікапа наголошується на тому, що композитор послідовно інтегрував в європейський інструмент японське розуміння звуку. У цьому контексті важливо згадати спостереження відомої японської піаністки та музикознавиці Ікуко Іногучі (*Ikuko Inoguchi*) щодо паралельного співіснування лінійної та циклічної часової логіки в музиці Тору Такеміцу. У її дослідженні концепції часу в творах композитора пояснюються як поєднання західної спрямованості в часі та східної зосередженості на *зараз* та «імпульсі паузи» (Inoguchi, 2016, с. 22).

Відомо, що Тору Такеміцу глибоко осмислював категорії *світла*, *порожнечі*, *акустичного ландшафту*. У творі *All in Twilight* така філософія досягає особливої глибини. Сам термін *сутінок* набуває тут не лише зорового значення, але й тимчасового – як стан між

початком і завершенням, між вдихом і видихом. Кожна фраза стає немов би акустичним жестом, що не веде до розв'язки, а затримується в тиші, як звук, що зникає за обрієм. У структурі твору домінує фрагментарність, асиметричність та спостереження замість дієвого розвитку. Це відповідає також рисам картини Пауля Клеє, яка надихнула композитора, образ сутінку, що не має конкретної часової належності, але охоплює всі проміжні стани (Pickup, 2023, с. 93).

На відміну від цього, твір *Equinox* побудований на балансі й осьовій симетрії. Відсилання до офорту Міро, як підкреслює Шон Майкл Пікап (*Shawn Michael Pickup*), дозволяє виявити паралелі між візуальним балансом і музичною структурою. Це перетворює твір на інструмент акустичної рівноваги, де дзеркальна форма поєднується з внутрішнім пульсуванням (Pickup, 2023, с. 161). Таким чином, у *Equinox* композитор реалізує «простір між подихами», у якому луна й тиша постають рівноправними учасниками акустичної події.

Ще одним аспектом, що заслуговує на увагу, є виконавська чутливість, яка потрібна для втілення творів Такеміцу. Як зазначає Пікап, сам композитор висловлював очікування, що виконавець буде не просто інтерпретатором, а співтворцем простору – не через експресивність, а через контроль часу, кольору й інтонаційної м'якості (Pickup, 2023, с. 42). Це також зближує підхід митця із практиками традиційної японської музики, де виконавець є провідником стану, а не суб'єктивного *Я*.

У музикознавчій традиції гітарні твори Тору Такеміцу часто аналізуються як особливе явище *звукової медитації*. Але важливо розуміти, що для самого композитора гітара не була медіумом спокою чи дзену в європейському уявленні. Навпаки – у тонкощах звучання, флажолетів, тиш і пауз він відкривав динаміку, глибоку напругу, вібрацію порожнечі. Його тиша – це *жива тканина*, а не просто фон; вона дихає, звучить і реагує на найменший дотик, подібно до каламуті на поверхні води.

У звуковому лексиконі Тору Такеміцу важливу роль відіграє категорія *м'якого контролю*. Вона стосується не лише динаміки, а й формування фраз, тривалості затухання, мікродинамічних переходів. Ці якості особливо важливі при грі на гітарі – інструменті, де кожен дотик до струни відгукується складним комплексом обертонів і резонансів. Такеміцу не прагнув створити «нову гітарну техніку» у віртуозному сенсі, його гітара – це місце акустичної події, у якій звук і тиша взаємно себе висвітлюють.

Гітара також дозволяє передати притаманну Такеміцу рису – відмову від прямого часу. Як зазначає Бьорт, композитор у багатьох творах створює *лабіринтові* структури, де повтори, варіації та відлуння не утворюють розвитку, а навпаки – вказують на тимчасову нерухомість або просторову симетрію (Burt, 2001, с. 132). Ця властивість характерна й для *Equinox*, де звукова форма віддзеркалює себе без очікування розв'язки. Такеміцу не веде слухача вперед – він запрошує його зупинитись, прислухатися, бути присутнім.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Тору Такеміцу є однією з найяскравіших постатей музичного мистецтва другої половини XX ст., чия творча діяльність і композиторська думка ґрунтується на поєднанні східної філософії та західної музичної техніки.

Важливим компонентом естетики Такеміцу та його філософії звуку як живої присутності є гітарна творчість композитора, у якій він реалізував ключову для цієї філософії ідею тиші як активної художньої присутності.

У своїх творах Такеміцу уникав традиційної віртуозності, акцентуючи на акустичній крихкості, відтінках тиші та органічному розгортанні звучання.

Гітарні твори Такеміцу є прикладом звукової поезії, де кожен звук має значення, а кожна пауза є частиною загального художнього жесту.

Гітара в інтерпретації композитора – не просто інструмент камерного розміру, а певна модель світу, де кожен звук розгортається як явище природи: без поспіху, без причинно-наслідкової логіки, але з максимальною напругою та глибиною. Саме це робить гітарні твори Такеміцу унікальними: вони не конкурують з інструментальними досягненнями західної традиції, а створюють власну, автономну реальність звуку.

Перспективи подальших досліджень композиторської спадщини Тору Такеміцу пов'язані зокрема з перформативним аналізом, електроакустичним контекстом гітарного звучання та міжкультурними паралелями.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Burt, P. *The Music of Tōru Takemitsu* : Cambridge University Press, 2001. 294 p.
2. Burt, P. *The Music of Toru Takemitsu: influences, confluences and status* : PhD diss. The University of Durham, 1998. 402 p.
3. Deguchi, T. Tōru Takemitsu's "Spherical Mirror": The Influences of Shūzō Takiguchi and Fumio Hayasaka on his Early Music in Postwar Japan. *Athens Journal of Humanities & Arts*. 2019. Vol. 6, № 4. Pp. 299–322. URL: https://www.athensjournals.gr/humanities/2019-6-4-2-Deguchi.pdf
4. Frost, B. M. *Theatrical Elements in Tōru Takemitsu's Voice and Karlheinz Stockhausen's Zungenspitzentanz* : PhD diss. University of Northern Colorado, 2016. 89 p.
5. Inoguchi, I. *Concepts of time in the works of John Cage, George Crumb, and Toru Takemitsu and implications for performance* : PhD diss. City University London, 2016. 271 p.
6. Irlandini, L. A. Musical Time in Tōru Takemitsu's November Steps. *Per Musi*. 2022. Vol. 42. Pp. 1–28. DOI: 10.35699/2317-6377.2022.40417
7. McCallie, M. *A Survey of the Solo Guitar Works Written for Julian Bream* : Doctoral dissertation. Florida State University, 2015. 169 p.
8. Pickup, S. M. *Takemitsu's Solo Guitar Music Inspired by Visual Art: Informed and Imaginative Interpretation and Performance* : Doctoral dissertation. University of Toronto, 2023. 206 p.
9. Takemitsu, T. *Confronting Silence: Selected Writings* / transl. from Jap. and ed. by Y. Kakudo, G. Glasow. Lanham : The Scarecrow Press, Inc., 1995. 150 p.
10. Wu, T.-Y. *An Analytical Study of a String Around Autumn by Toru Takemitsu* : Doctoral dissertation. Indiana University, 2016. 82 p.

REFERENCES:

1. Burt, P. (2001). The Music of Tōru Takemitsu. Cambridge : Cambridge University Press. 294 p.
2. Burt, P. (1998). The Music of Toru Takemitsu: influences, confluences and status : Doctoral dissertation. University of Durham. 402 p.
3. Deguchi, T. (2019). Tōru Takemitsu's «Spherical Mirror»: The Influences of Shūzō Takiguchi and Fumio Hayasaka on his Early Music in Postwar Japan. *Athens Journal of Humanities & Arts*. Vol. 6, № 4. Pp. 299–322. URL: https://www.athensjournals.gr/humanities/2019-6-4-2-Deguchi.pdf
4. Frost, B. M. (2016). Theatrical Elements in Tōru Takemitsu's Voice and Karlheinz Stockhausen's Zungenspitzentanz : Doctoral dissertation. University of Northern Colorado. 89 p.
5. Inoguchi, I. (2016). Concepts of time in the works of John Cage, George Crumb, and Toru Takemitsu and implications for performance : Doctoral dissertation. City University London. 271 p. URL: https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/15041/
6. Irlandini, L. A. (2022). Musical Time in Tōru Takemitsu's November Steps. Per Musi. 42. Pp. 1–28.
7. McCallie, M. (2015). A Survey of the Solo Guitar Works Written for Julian Bream : Doctoral dissertation. Florida State University. 169 p.
8. Pickup, S. M. (2023). Takemitsu's Solo Guitar Music Inspired by Visual Art: Informed and Imaginative Interpretation and Performance : Doctoral dissertation. University of Toronto. 206 p.
9. Takemitsu, T. (1995). Confronting Silence: Selected Writings / transl. from Jap. and ed. by Y. Kakudo, G. Glasow. Lanham : The Scarecrow Press, Inc. 150 p.
10. Wu, T.-Y. (2016). An Analytical Study of A String Around Autumn by Toru Takemitsu : Doctoral dissertation. Indiana University. 82 p.

УДК 78.071.1(477)(092):780.614.131.071.2
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-11

Володимир ДОЦЕНКО
заслужений артист України, професор кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, пл. Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
ORCID: *0000 0002 1350 9119*

Вікторія ТКАЧЕНКО
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, пл. Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
ORCID: *0000-0003-2558-2863*

Світлана ЩЕЛКАНОВА
доктор філософії, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, пл. Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
ORCID: *0000-0001-7951-7499*

Бібліографічний опис статті: Доценко, В., Ткаченко, В., Щелканова, С. (2025). Особливості композиторсько-виконавського стилю Олександра Кулика. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 68–75, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-11

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ОЛЕКСАНДРА КУЛИКА

Статтю присвячено осягненню феноменології творчості Олександра Кулика через виокремлення особливостей композиторсько-виконавського стилю, який є яскравим представником сучасної генерації українських гітаристів-виконавців, композиторів і педагогів. У творчій діяльності О. Кулика є взаємообумовленими виконавський, композиторський та педагогічний вектори, що дозволяє розглядати його як носія універсального типу творчої особистості. Особлива увага в дослідженні приділена аналізу композиторського стилю О. Кулика в контексті сучасного гітарного музикування. ***Мета*** *статті полягає у виявленні специфіки композиторсько-виконавського стилю О. Кулика шляхом аналізу жанрово-стильових та онтосеміотичних параметрів його творчості. Реалізація даної дослідницької стратегії полягає також у залученні концепції універсалізму творчої особистості, яка дозволяє осмислити багатоаспектність діяльності як цілісну стильову систему.* ***Наукова новизна*** *теми розкривається через застосування методологічного синтезу, який об'єднує жанрово-стильовий аналіз, онтосеміотичний підхід та принципи інтерпретативного методу. Важливим аспектом новизни й актуальності теми є відсутність наукових розвідок щодо творчості О. Кулика. В дослідженні зроблений акцент на розкритті жанрово-стильових та онтосеміотичних особливостей гітарної творчості О. Кулика на прикладах творів «Бурлеска» та «Танок нічних хвиль», що репрезентують авторське бачення жанрової природи, художньо-образної структури та специфіки гітарного письма в умовах сучасного музичного мислення.*

Висновки *стосуються виявлення стильових особливостей творчості О. Кулика як цілісного явища сучасної української гітарної культури, де взаємодіють елементи необароккового стилю, поетики неофольклоризму та рис сучасної інтонаційності, що об'єднані авторським філософсько-художнім баченням музики.*

Ключові слова: *сучасна українська музика, виконавський стиль, композиторська творчість, бурлеска, гітарне письмо, гітарний оркестр, виконавська інтерпретація, творчість О. Кулика.*

Volodymyr DOTSENKO
Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: *0000-0002-1350-9119*

Viktoriia TKACHENKO
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: *0000-0003-2558-2863*

Svitlana SHCHELKANOVA
PhD in Art, Senior Lecturer at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: *0000-0001-7951-7499*

To cite this article: Dotsenko, V., Tkachenko, V., Shchelkanova, S. (2025). Osoblyvosti kompozytorsko-vykonavskoho styliu Oleksandra Kulyka [Specific features of the composer-performer style of Oleksandr Kulyk]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 68–75, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-11

SPECIFIC FEATURES OF THE COMPOSER-PERFORMER STYLE OF OLEKSANDR KULIK

The article is devoted to exploring the phenomenology of the creative work of Oleksandr Kulik, who represents the modern generation of Ukrainian guitarists, composers, and educators. The focus is placed on identifying the distinctive features of the artist's composer-performer style. In Kulik's artistic activity, the interpretative, compositional, and pedagogical vectors are mutually conditioned, which allows us to view him as a bearer of a universal type of musical personality. Particular attention in the study is paid to the analysis of Kulik's compositional style in the context of contemporary guitar performance practices. ***The aim*** *of the article is to identify the specific characteristics of Oleksandr Kulik's composer-performer style through an analysis of the genre-stylistic and ontosemiotic parameters of his creative output. The implementation of this aim also involves the application of the concept of the universality of the creative personality, which enables the understanding of his multifaceted activity as an integrated artistic system.*

The scientific novelty *of the topic is revealed through the application of a methodological synthesis that combines genre-stylistic analysis, the onto-semiotic approach, and principles of interpretative methodology. An important aspect of the study's originality and relevance lies in the lack of prior scholarly research on the work of O. Kulik. The study emphasizes the genre-stylistic and onto-semiotic features of Kulik's guitar works, based on the analysis of* ***Burlesque*** *and* ***Dance of Night Waves****, which reflect the composer's individual vision of genre nature, artistic imagery, and guitar writing within the framework of contemporary musical thinking.*

The conclusions *highlight the stylistic features of Oleksandr Kulyk's work as a coherent phenomenon of contemporary Ukrainian guitar culture, where elements of neo-Baroque style, neo-folkloric poetics, and contemporary intonational language interact within the composer's philosophical and artistic worldview.*

Key words: *contemporary Ukrainian music, performance style, compositional creativity, burlesque, guitar writing, guitar orchestra, interpretative performance, Oleksandr Kulyk's work.*

Актуальність проблеми. Академічне гітарне мистецтво в сучасному українському музичному просторі репрезентує важливий сегмент професійної виконавської практики та композиторської творчості. Звучний образ гітари із впізнаваним шаром історико-культурних конотацій сьогодні успішно інтегрується в новітні музично-естетичні парадигми, які формуються на перетині традиції й сучасності. Наголосимо на актуальності у цьому контексті тенденцій, що загалом співзвучні музичній культурі початку XXI століття як цілісному явищу, які, з одного боку, акумулюють стильові тенденції минулого (такі, як звернення до неофольклоризму, до переосмислення національних інтонаційних моделей, до необарокового стилю), а з іншого – використовують новітні підходи, які стосуються і сучасних технік письма, і естетики слабкого стилю, і практики історично інформованого виконавства, а також позаопусності та виходу у площину мистецьких проєктів. Таке синкретичне осмислення традиції й новаторства безумовно є чинником оновлення гітарного репертуару. Одним з митців, що змінює музичний ландшафт сьогодення і творчість якого репрезентує особливості сучасної гітарної музики, є постать харківського музиканта Олександра Кулика, універсалізм та масштаб непересічної особистості якого може бути цілком інтерпретований в ренесансному дусі. О. Кулик – представник харківської виконавської гітарної школи, учень В. Петрова (ХМУ імені Б. Лятошинського) та В. Доценка (ХНУМ імені І. П. Котляревського). Творчість

О. Кулика привертає увагу неймовірною цілісністю та, водночас, багатоаспектністю проявів: це і композиторська діяльність, і виконавська інтерпретація, і наукові пошуки, і, звичайно, продовження викладацьких традицій харківської гітарної школи. Дана наукова розвідка є першою спробою в вітчизняному музикознавстві проаналізувати засадничі принципи композиторського мислення та виконавського стилю О. Кулика, що є чинником новизни теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Безпосередньо творчий доробок О. Кулика ще не втрапляв у фокус музикознавчої думки. Проте доцільним, на нашу думку, буде звернення в цьому розділі до аналізу публікацій, які стосуються особливостей шляху харківської гітарної школи, що мали безпосередній вплив на формування постаті митця, а також до досліджень, які стали підґрунтям для вибудовування методологічних засад характеристики композиторсько-виконавського стилю О. Кулика. Огляд першої групи джерел розпочнемо з найбільш ґрунтовного дослідження харківської гітарної школи, представлений Ю. Ніколаєвською. В монографічному нарисі «Харківська гітарна школа: таланти і час» (Ніколаєвська, 2017) авторка досліджує витоки, історію становлення й розвитку харківської гітарної школи, простежуючи еволюцію виконавських та педагогічних традицій, персоналії провідних митців, а також специфіку регіонального музичного середовища, в якому формувалося гітарне музикування Харківщини. Ю. Ніколаєвська системно аналізує різні рівні діяльності гітаристів: від сольного виконавства й ансамблевої практики до педагогічної роботи та популяризації інструмента в академічному просторі. Водночас, відзначаючи виняткову цінність цієї праці, слід зауважити, що з часу її виходу минуло вже понад п’ять років, протягом яких гітарне мистецтво України зазнало певних трансформацій: це і зростання інтересу до міжнародної співпраці, і пошуки нової ідентичності в умовах глобалізованого культурного простору, саме тому актуальність подальшого вивчення українського академічного гітарного виконавства залишається надзвичайно високою і зумовлює потребу в оновленому науковому дискурсі. Вкажемо також на дослідження Л. Шаповалової (Шаповалова, 2008), яке виокремлює основні творчі принципи очільника класу гітари ХНУМ – заслуженого артиста України, професора В. Доценка. Статті «Творчі стратегії класу гітари ХНУМ імені І. П. Котляревського» (Доценко, Ткаченко, 2021) та «Володимир Доценко і його гітарна школа (до 25-річчя класу гітари Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського)» (Ткаченко, 2015) безпосередньо висвітлюють шлях розвитку гітарного музикування Харківщини в університеті мистецтв та його витоків, які сягають діяльності визначних постатей: Б. Шопена, О. Мамона, І. Балана, В. Петрова, що заклали підвалини професійного виконавства та педагогічної традиції, які, власне, О. Кулик (як представник харківської гітарної школи) репрезентує своєю діяльністю через ключові стильові та онтологічні засади творчості.

Другий напрямок публікацій пов’язаний з концепцією універсалізму творчої особистості, яка є основою теоретичної бази нашого дослідження. В першу чергу, звернемося до фундаментальної праці О. Коменди (Коменда, 2020), що стала методологічним підґрунтям у дослідженні феномену творчості О. Кулика. Також даний напрям (але вже в царині гітарного мистецтва) продовжують молоді науковці, вкажемо, приміром, на статтю Ю. Курача (Курач, 2024), робота якого присвячена осягненню феномена гітарного виконавства на онтологічному рівні. В аналітичних розвідках, присвячених виокремленню специфіки композиторського мислення О. Кулика ми зверталися до досліджень сучасного гітарного мистецтва в працях С. Гриненко (Гриненко, 2018 a, Гриненко, 2018 b). Також відправною точкою для дослідника будь-якого напрямку гітаристики в якості теоретичної бази є монографія «Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості» Т. Іваннікова (Іванніков, 2018), в якій аналізується складна сукупність явищ гітарного музикування XX століття, задля осягнення якого автором впроваджено феноменологічний підхід, що є цілком співзвучним нашим пошукам.

Мета дослідження – виявити особливості композиторсько-виконавського стилю Олександра Кулика. Задля досягнення мети пропонуємо йти як шляхом аналізу жанрово-стильових та онтосеміотичних особливостей його творчості, так і застосувати концепцію універсалізму творчої особистості, яка впорядковує

і пояснює різноманітність буттєвих проявів музиканта-творця як елементів цілісної стильової системи.

Виклад основного матеріалу дослідження. О. Кулик (нар. 1981 р.) – представник нової генерації харківської гітарної школи. Навчався в Харківському музичному училищі (нині – Харківський музичний фаховий коледж імені Б. Лятошинського) в класі В. Петрова (2002 р.) та в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського в класі заслуженого артиста України, професора В. Доценка (2007 р. та асистентура-стажування – 2010 р.), уособивши ключові стильові риси гітарного виконавства своїх видатних вчителів. Прослідкувати аспекти творчості митця пропонуємо на наступних рівнях цілісної системи проявів творчої особистості: О. Кулик – виконавець, О. Кулик – педагог та зробимо акцент на виокремленню особливостей стилю мислення О. Кулика – композитора.

Виконавський стиль харківського гітариста характеризується двома визначними рисами: це прихильність до барокового музикування та відданість сучасній музиці. Гітарним виконавством О. Кулик повертає традицію трактування гітари як учасника ансамблів старовинної музики, традиція яких сягає ще добарокових часів. За словами С. Гриненко, у середньовічному часопросторі формується гітарне виконавство, яке пов'язане з світським мистецтвом міннезінгерів та вагантів, яке згодом зазнало трансформацій: «…два різновиди гітар – мавританська та латинська – були поширені серед різних верств населення. <…> В XV–XVI століттях гітара втрачає свою популярність у Іспанії, натомість поширюється у Франції, Англії та Італії» (Гриненко, 2018, с. 305–306). Пошук відповідних інтерпретаційних підходів в сучасному виконавстві, що відтворюють дух епохи, стосуються рівня таких мовленнєвих засобів, як артикуляція, нюансування тембру і динаміки, дещо сухого лютневого або, навіть, клавесинного звуку, – притаманні виконавському стилю О. Кулика в напрямку, який можна вважати близьким до HIP – історично інформованого виконавства. Так, у виконавській діяльності митця представлений Квінтет для струнних і гітари Л. Боккеріні D-dur (G 448), виконаний у 2011 році з камерним оркестром ХОФ "Fortunati Orchestra" під орудою Ю. Янка (партія гітари – О. Кулик, партія кастаньєт – Г. Боровська). Продовжує цей напрямок інтерпретація Концерту №4 f-moll А. Вівальді квартетом у складі: Ігор Чернявський (скрипка), Олександр Кулик (гітара), Марія Оболенська (рояль), Олександр Масло (контрабас), виголошена в межах проєкту "INTER-PROTO-LOGOS", присвяченому 20-річному ювілею кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського у березні 2025 р. (Харків, безпечний простір зали A-SHO). Ще однією стороною виконавської інтерпретації барокових творів О. Куликом вкажемо на напрям, пов'язаний з представленням спадщини Й. С. Баха, де засобами гітарного музикування митець вповні відтворює поліфонічну фактуру, розширюючи уявлення про звучний образ гітари. Також О. Кулик є виконавцем та популяризатором власних творів, що репрезентує сучасний бік поетики гітарного виконавства. Митець виступає як у сольному форматі, так і в складі різноманітних ансамблів, демонструючи високу виконавську культуру, стильову гнучкість і професійну сценічну витонченість.

З виконавською діяльністю представника харківської гітарної школи тісно пов'язані його прояви як *викладача*, громадського діяча та науковця. З 2004 року О. Кулик працює на посаді викладача класу гітари ПЦК «Народні інструменти» Фахового музичного коледжу імені Б. Лятошинського. Студенти класу демонструють високий рівень виконавської майстерності, що підтверджується численними перемогами на всеукраїнських та міжнародних конкурсах. О. Кулик виховує не лише талановитих виконавців, а й актианих учасників сучасного мистецького простору. Цьому сприяє синергія викладацької діяльності та живого процесу музикування. Митець та його вихованці регулярно беруть участь у широкому спектрі мистецьких заходів: від мистецьких проєктів (вкажемо, що О. Кулик – арт-директор фестивалю класичної гітари "*Kharkiv Guitar Seasons*") до масштабних всеукраїнських і міжнародних фестивалів та конкурсів.

Далі звернемося до аналітичної інтерпретації найбільш показових у стильовому вимірі зразків гітарного письма митця. Враховуючи відсутність історичної дистанції, необхідної для спостережень жанрово-стильових особливостей

творчості О. Кулика як *композитора*, а також неможливість веріфікованої періодизації на сьогодні його доробку, онтогенез якого є незавершеним, застосуємо феноменологічний підхід, що дозволяє розглядати унікальні риси кожного з творів без урахування еволюції стилю.

У композиторському доробку О. Кулика – різножанрові твори для гітари: Фантазія для трьох гітар, дві новелети, три етюди, три прелюдії та програмні твори – «Бурлеска», “Voodoo Tango”, «Танок нічних хвиль» / “Dance of the night waves” для гітарного оркестру.

«*Бурлеска*» О. Кулика (прем’єрне виконання – 2015 р., м. Харків) є яскравим прикладом гітарного письма митця. Цей твір продовжує традицію звернення до означеного жанру українських композиторів, яка виникла у 1960–1980-х рр.: згадаємо «Бурлеску» для фортепіано М. Скорика, «Бурлеску» для скрипки та фортепіано Л. Шукайло, «Бурлеску» для домри і фортепіано Я. Губанова тощо. Цікаво, що жанровий інваріант бурлески в українській музиці, на відміну від скерцо, пов’язаний семантично не тільки з «жартівливим» проявом, а репрезентує на «генетичному» рівні елементи сміхової народної культури через травестію, через зниження «високих» сенсів засобами «низької» мовної традиції. Об’єктом травестії виступають певні комічні або іронічні сенси, відображені у картині світу, а мовленнєві засоби мають конотацію з народнопісенними жанрами, ладово-гармонічними та фактурними особливостями автентики.

О. Кулик в «Бурлесці» відтворює головні онтосеміотичні риси жанрового інваріанту: моторність руху як жанрову ознаку, спрощеність мелодики, опору на кварто-квінтові інтонації в тематизмі, бурдонну «одноманітність» гармонії, варіантність як засіб тематичного розвитку, співставлення контрастних епізодів, елементи пісенного тематизму. Твір складається з п’яти основних розділів, утворюючи вільно трактовану рондальну будову, яка включає також варіаційність як засіб розвитку. В першому розділі (А), *C-dur*, основним художнім образом є танцювальність, проте вона вирішена в дещо брутальному аспекті. «Тупцюючий» важкий одноманітний супровід, перемінний розмір, діатоніка – ці елементи музичної мови репрезентують ту саму «знижену» естетику з опорою на впізнаваний образ автентичного інструментального музикування. Другий розділ (В), *a-moll*, тт. 7–19, є новим етапом онтосеміотичного розвитку «Бурлески». Танцювальність змінюється рефлексивністю. Ця ключова ознака представлена в творі через застосування пісенно-речитативної будови тематизму, елементів рівномірної, «крокової» повторюваності восьмими тривалостями супроводу на тлі педалі басу. Ці мовленнєві засоби скеровують слухача до семантики шляху, апелюючи до образів безкрайнього степу, тим самим репрезентуючи жанр ліричної автентичної традиції (чумацькі пісні, історичні пісні). Повернення першого розділу (А) (тт. 20–24) піддається варіюванню. Тема переноситься у високий регістр та відбувається певна редукція (замість 6-тактової побудови автор використовує 4-тактову). Зміна регістру сприймається, в першу чергу, як темброва і, як наслідок, додає певний ефект «ярмарковості» та елементів гротеску у сприйнятті основного музичного образу теми, що цілком відповідає относеміотичній поетиці жанрового інваріанта. Наступний розділ (С) з ладовим центром *h-moll* (тт. 25–48) репрезентує баладний тип викладення. Похмура ліро-епічна тема семантично близька другому епізоду (В) (лірика, рефлексія). Заключний розділ, розвиток якого цілком оснований на принципах варіаційного розвитку першої теми (А), є важливим етапом у драматургії твору. Дуже цікавим, на нашу думку, є введення автором у кульмінаційній зоні специфічного звучання, яке можна трактувати в дусі індійської раґи: неймовірна віртуозність, яка поступово визрівала з елементів варіювання мотиву першої теми, «дзвінкий» світлий тембр, медитативне багаторазове «твердження» одного пасажу (низхідний рух тріолями шістнадцятих) на фоні повторюваного статичного басу відтворює специфічний звукообраз, який, з одного боку, є цілком логічним розвитком принципів варіаційності класичного типу (з поступовим накопиченням елементів ускладнення, пришвидшення руху за рахунок уведення дрібніших тривалостей), але, водночас, з іншого – імпровізаційність, низхідний рух певного звукоряду, репететивність – апелюють до звернення до східної моделі музикування – вивільнення творчої енергії, свобода є наслідком процесу медитації. Так, в останньому розділі автором синтезувалися на новому рівні дві семантичних моделі, які були представлені

в творі як контрастні, а саме, танцювальність (моторність, рух) та рефлексія (медитація, лірика), що об'єднуються тепер через рефлексивно-медитативне розуміння якості віртуозності відповідно до її етимону – як вищої гідності. Проте, ця «висока» поетика вирішується через притаманне жанровому інваріантові введення спрощення мови, яке долається в процесі розгортання драматургії твору.

Інший прояв гітарного письма О. Кулика проаналізуємо на прикладі твору «*Танок нічних хвиль*» / "*Dance of the night waves*" (прем'єрне виконання 2017 р., м. Харків, студентській гітарний оркестр ХНУМ імені І.П. Котляревського під орудою автора). Оркестрове письмо в межах обмеженої тембрової забарвленості проявляється в композиторському мисленні через виокремлення специфіки сонорності різних функцій фактури. Зазначимо, що гітарний оркестр завдяки тембровій однорідності має впізнаваний специфічний звукообраз, на що вказує й С. Гриненко: «…гітарний оркестр є складом, який дозволяє досягнути злиття звучання інструментів за якісними характеристиками, яке обумовлено практично рівними виразними можливостями – динамічними, тембровими, артикуляційними, технічними» (Гриненко, 2018 *а*, с. 304).

«Танок нічних хвиль» (2017), *Agitato*, *d-moll-D-dur*, є програмним твором для гітарного оркестру, автор якого вповні враховує специфіку та виразні можливості такого складу. Оглянемо основні етапи розвитку драматургії п'єси. Архітектоніка форми улаштована за принципами контрастно-складеної побудови. Цілком логічною є інтерпретація автором функцій фактури, яка містить основні елементи звукозображення стихії води в контексті поетики ночі. Найбільш опукло відчутний для слухача шар фактури несе семантичне навантаження глибини й сили, «товщі води», який водночас утворює ритмічну пульсацію «океану» життя. Другий фактурний шар, умовно, «хвилі», є рухом арпеджіо в середніх голосах. Тема-мелодія, образ Людини (третій елемент фактури) виростає з арпджованого руху і є алюзією до «іспанського тексту» в музиці, зважаючи на характерні ладово-гармонічні та ритмічні ознаки. Завдяки особливостям оркестрового письма (багатошаровість в однорідному тембрі, численні співставлення щільності й прозорості, елементи контонативної драматургії, пошарового «включення» голосів й ефектів відлуння мотивних фрагментів теми в різних голосах (подібні до тих, які притаманні для симфонічного стилю В. Сильвестрова), О. Кулик оркестрове письмо трактує через просторовість музики. Хтонічне, нічне, «втаємничене» начало реалізується в творі також через включення семантики цілотонової гами в низхідному русі (ц. 10), яка зупиняє однорідний ритм «дихання» «Танка нічних хвиль».

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження композиторсько-виконавського стилю Олександра Кулика дозволяє окреслити його творчу постать як цілісне явище, сформоване на синергії різноманітних мистецьких практик. Універсалізм творчої особистості митця виявляється не лише у поєднанні «функцій» виконавця, композитора, педагога та популяризатора гітарного мистецтва, але й у вкоріненному взаємопроникненні цих різних проявів. Цікавим є виокремлення такої синергії на рівні стильових пластів – від барокової інтерпретації звукообразу гітари до актуального його переосмислення у дусі сучасної музичної поетики. Саме синтез історично інформованого виконавства та новітніх композиторських стратегій є характерною ознакою композиторсько-виконавського стилю О. Кулика.

Виконавський аспект творчості митця ґрунтується на інтерпретаціях, що тяжіють до семантичної реконструкції стилів минулого, передусім бароко, з опорою на артикуляційні, темброві та динамічні засоби, притаманні цій добі. Поряд із цим, виконавець активно звертається до сучасного репертуару й виконує власні авторські твори, в яких простежуються авторська інтерпретація жанрових моделей та опора на прийоми гітарного письма, пов'язані з концепцією музичної просторовості.

У композиторській практиці О. Кулика простежуються риси естетики неофольклоризму, яку автор трансформує засобами гітарного письма. З одного боку, О. Кулик засобами гітарного музикування репрезентує його стильові ключові ознаки (звернення до української автентики та до іспанського звукообразу), а з іншого – демонструє нові виміри гітарного мислення, які відкривають розуміння інших, неусталених шляхів розвитку звукообразу гітари. Зокрема, в «*Бурлесці*» простежується тенденція в інтерпретації композитора

поєднання імманентно властивих жанру бурлески якостей (рис автентики з ознаками гротеску, спрощеність мови), з семантично новою для жанрового інваріанта якістю: рисами медитативності, що виводить твір за межі традиційної травестії й надає «Бурлесці» онтосеміотичного виміру. У творі «*Танок нічних хвиль*» О. Кулик реалізує принципи оркестрового мислення у гітарному музикуванні, вдаючись до темброво-структурних моделей, які забезпечують розгортання драматургії твору в межах гомогенного інструментального складу. Авторське мислення проявляється на рівні поетики просторовості і пасторалі, а гітарне письмо вирізняється багатошаровістю, контрастністю й послідовним моделюванням символічних звукових структур, що свідчить про глибоке осмислення природи музичної форми як метафізичної події.

Таким чином, постать Олександра Кулика є однією з репрезентативних для сучасного етапу розвитку української гітарної культури. Його діяльність демонструє приклад універсалізму творчої діяльності та синтезу традиції й інновації, зв'язку з національним контекстом і відкритості до глобального художнього діалогу. Вкажемо, що дана стаття є першою спробою окреслити риси творчості харківського гітариста, то ж, подальше вивчення його творчості є перспективним напрямом як у виконавському музикознавстві, так і у дослідженні тенденцій сучасного гітарного письма.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гриненко С. М. Гітарний оркестр: історія формування та сучасний стан. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 302–309.

2. Гриненко С. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 20. Том 1. С. 39–42.

3. Доценко В. І., Ткаченко В. М. Творчі стратегії класу гітари ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. 22. С. 72–85.

4. Іванніков Т. Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.

5. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. … доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 512 с.

6. Курач Ю. Індивідуальний стиль музичної творчості як феномен життєтворення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2024. Вип. 52. С. 21–26.

7. Ніколаєвська Ю. В. Харківська гітарна школа: таланти і час : монографічний нарис. Харків : Факт, 2017. 108 с.

8. Ткаченко В. М. Володимир Доценко і його гітарна школа (до 25-річчя класу гітари Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського). *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 118–127.

9. Шаповалова Л. В. Володимир Доценко – HOMO MUSICUS. Інтерпретологічний коментар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*. Харків, 2008. Вип. 23. С. 157–164.

REFERENCES:

1. Hrynenko, S. M. (2018). Gitarnyi orkestr: istoriia formuvannia ta suchasnyi stan [Guitar orchestra: History of formation and current state]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Art Studies Notes], (34), 302–309 [in Ukrainian].

2. Hrynenko, S. (2018). Suchasni svitovi tendentsii rozvytku gitarnogo mystetstva ta yikh vplyv na formuvannia ukrainskoi vykonavskoi shkoly [Contemporary global tendencies in guitar art development and their influence on formation of the Ukrainian performance school]. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk* [Actual Issues of Humanities], 20 (1), 39–42 [in Ukrainian].

3. Dotsenko, V. I., & Tkachenko, V. M. (2021). Tvorchi stratehii klasu hitary KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho [Creative strategies of the guitar class of I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts]. *Aspekty istorychnoho muzykznavstva* [Aspects of Historical Musicology], 22. 72–85 [in Ukrainian].

4. Ivannikov, T. (2018). Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchosti : monohrafiia [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity: A monograph]. Kamianets-Podilskyi : PP Zvoleyko D. H. [in Ukrainian].

5. Komenda, O. I. (2020). Universal'na tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal creative personality in Ukrainian musical culture] (Qualification thesis, Doctor of Arts). Kyiv [in Ukrainian].

6. Kurach, Yu. (2024). Indyvidualnyi styl muzychnoi tvorchosti yak fenomen zhyttietvorennia [The individual style of musical creativity as a phenomenon of life-creation]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka* [Scholarly Proceedings of the M. Lysenko Lviv National Music Academy], (52), 21–26 [in Ukrainian].

7. Nikolaievska, Y. V. (2017). Kharkivska gitarna shkola: talanty i chas [Kharkiv guitar school: Talents and time] [Monograph]. Kharkiv : Fakt [in Ukrainian].

8. Tkachenko, V. M. (2015). Volodymyr Dotsenko i yoho gitarna shkola (do 25-richchia klasy hitary Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho) [Volodymyr Dotsenko and his guitar school (to the 25th anniversary of the guitar class at Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi)]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], (51), 118–127 [in Ukrainian].

9. Shapovalova, L. V. (2008). Volodymyr Dotsenko – Homo musicus. Interpretolohichnyi komentarii [Volodymyr Dotsenko – Homo musicus. Interpretological commentary]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity* [Problems of interaction of art, pedagogy and theory of educational practice], (23), 157–164 [in Ukrainian].

УДК 378.147:781.1](045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-12

Ольга ДУБОВСЬКА
викладач-методист кафедри вокально-хорової підготовки вчителя, Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, провулок Руставелі, 7, м. Харків, Україна, 61001
ORCID: *0000-0002-1571-3527*

Анастасія АДАМ'ЯН
концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки вчителя, Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, провулок Руставелі, 7, м. Харків, Україна, 61001
ORCID: *0009-0000-7170-5700*

Бібліографічний опис статті: Дубовська, О., Адам`ян, А. (2025). Формування вокально-технічних навичок у процесі підготовки вчителя музичного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 76–82, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-12

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета. *У статті висвітлено питання формування вокально-технічних навичок у процесі професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Розкрито сутність понять «вокальна техніка», «вокально-технічні навички», «вокальна підготовка», окреслено основні напрями та завдання, що стоять перед вищими мистецькими закладами освіти у формуванні компетентного вчителя-вокаліста. Проаналізовано сучасні підходи до організації вокального навчання, визначено ефективні методи і прийоми роботи з голосовим апаратом студентів, з урахуванням індивідуальних особливостей їхньої анатомо-фізіологічної будови, музичного досвіду та психоемоційного стану.*

Методологія. *Методологія статті базується на використанні досліджень у галузі вокальної техніки та педагогічної практики викладачів вокалу. Аналіз наукових досліджень з даної проблематики дозволив визначити важливі проблеми, які виникають у процесі формування вокально-технічних навичок студентів, виявити ефективні методи їх вирішення.*

Авторами акцентується увага на необхідності поєднання вокальної, педагогічної та психофізіологічної складових у процесі професійного становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва. Визначено ключові педагогічні умови, що сприяють успішному формуванню вокально-технічних навичок: індивідуальний підхід, систематичність занять, інтеграція музично-теоретичних знань і виконавської практики, використання сучасних цифрових засобів навчання, психологічна підтримка студентів.

Наукова новизна. *Наукова новизна статті полягає у визначенні етапів формування вокально-технічних навичок здобувачів вищої освіти. У статті проаналізовано сучасні методики розвитку вокальної техніки, охарактеризовано етапи роботи, систематизовано форми та методи для практичного застосування. Зокрема, розглянуто методи та прийоми розвитку вокального дихання, інтонування, дикційно-артикуляційного апарату, які відіграють важливу роль у формуванні вокальної техніки.*

Висновки. *Результати дослідження можуть бути використані у практиці викладачів вокалу, методистів, науковців та педагогів, які займаються підготовкою вчителів музичного мистецтва у закладах фахової передвищої та вищої освіти.*

Ключові слова: *вокальна техніка, педагогічна підготовка, спів, музичне мистецтво, вчитель, методика вокального навчання, співацьке дихання, резонатори, артикуляційний апарат.*

Olga DUBOVSKA
Lekturer-methodologist of Vocal and Choral Teacher Training Department, Municipal Establishment "Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy" of Kharkiv Regional Council, 7 Rustaveli Lane, Kharkiv, Ukraine, 61001
ORCID: *0000-0002-1571-3527*

Anastasiia ADAMIAN
Concertmaster of Vocal and Choral Teacher Training Department, Municipal Establishment "Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy" of Kharkiv Regional Council, 7 Rustaveli Lane, Kharkiv, Ukraine, 61001
ORCID: *0009-0000-7170-5700*

To cite this article: Dubovska, O., Adamyan, A. (2025). Formuvannia vokalno-tekhnichnykh navychok u protsesi pidhotovky vchytelia muzychnoho mystetstva [Formation of vocal and technical skills in the process of training a teacher of musical art]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 76–82, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-12

FORMATION OF VOCAL AND TECHNICAL SKILLS IN THE PROCESS OF TRAINING A MUSIC TEACHER

The article highlights the issue of developing vocal-technical skills in the process of professional training of future music teachers. It reveals the essence of key concepts such as "vocal technique," "vocal-technical skills," and "vocal training," and outlines the main directions and tasks facing higher music education institutions in the formation of a competent teacher-vocalist. The article analyzes modern approaches to vocal training, identifying effective methods and techniques for working with students' vocal apparatus, taking into account the individual characteristics of their anatomical and physiological structure, musical background, and psycho-emotional state.

Methodology. *The methodological basis of the study includes research in the field of vocal technique and pedagogical practice of vocal instruction. The analysis of relevant scientific literature has enabled the identification of key challenges in developing students' vocal-technical skills, as well as the determination of effective methods for overcoming them.*

The authors emphasize the necessity of integrating vocal, pedagogical, and psychophysiological components into the professional formation of future music educators. Key pedagogical conditions for the effective development of vocal-technical skills are outlined: an individual approach, regular and systematic practice, integration of music theory and performance, the use of modern digital learning tools, and psychological support for students.

Scientific Novelty. *The scientific novelty of the article lies in the identification of the stages of vocal-technical skill formation among higher education students. The article analyzes contemporary methods for developing vocal technique, describes the stages of work, and systematizes applicable forms and methods. Particular attention is given to the development of breathing, intonation, and diction-articulation techniques, which are essential for building vocal proficiency.*

Conclusions. *The results of this research may be applied in the work of vocal teachers, methodologists, scholars, and educators involved in the training of music teachers at institutions of professional pre-tertiary and higher education.*

Key words: *vocal technique, pedagogical training, singing, musical art, teacher, vocal teaching methodology, vocal breathing, resonators, articulatory system.*

Актуальність проблеми. У сучасній системі мистецької освіти важливою складовою професійної підготовки вчителя музичного мистецтва є формування стійких вокально-технічних навичок. Якісний вокальний розвиток є запорукою не лише ефективної виконавської діяльності, а й професійної компетентності майбутнього педагога. Актуальність теми зумовлена необхідністю вдосконалення методичних засад навчання вокалу в педагогічних закладах, орієнтованих на розвиток як технічного, так і художньо-виразного компонента співу. Формування вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з вокалу спрямовується на вирішення задач, пов'язаних з майбутньою професією студентів, тобто з роботою в загальноосвітній школі та різноманітних позашкільних закладах. Результатом цього процесу має стати досконале оволодіння основами співацького дихання, вірною позицією звучання голосу, різними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоепією, чіткою співацькою артикуляцією та дикцією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемам постановки голосу присвячено роботи Ф. Ламперті (Lamperti, 1892; Lamperti, 1864). Вагомий внесок у розробку методик навчання вокалу зробили українські дослідники: М. Жишкович, Б. Гмиря, В. Доронюк, О. Антонова. У їхніх працях (Жишкович, 2007; Гмиря, 1984; Доронюк, 2007; Антонова, 2007) висвітлено важливість індивідуалізації навчального процесу, уваги до психофізіологічного стану студента та поступового формування вокального апарату. Технологію естрадного співу досліджувала Н. Дрожжина (Дрожжина, 2008). Проаналізовано методику розвитку співацького голосу О. Прядко. (Прядко, 2009). Проте теоретичні основи роботи над вокально-технічними

вправами ще недостатньо досліджені, що й визначило завдання цієї статті.

Мета дослідження полягає у тому, щоб розкрити значення вокально-технічних вправ у професійній підготовці студентів та формуванні навичок звукоутворення.

Виклад основного матеріалу дослідження. В умовах модернізації системи вищої освіти ЗВО України актуальною є проблема удосконалення якості професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, що орієнтована на підвищення не тільки загальнокультурного рівня здобувача, а і його вокальної підготовки, а саме: опанування мистецтва оволодіння вокально-технічними навичками.

Специфіка педагогічного спрямування вокальної підготовки у ЗВО вимагає формування високого рівня комплексного розвитку вокальних навичок. Процес підготовки до практичної діяльності у ЗЗСО та ЗВО вимагає чіткого усвідомлення значення впливу особистості вчителя на формування музичної культури, фахової компетентності та рівня професійної підготовленості майбутніх учителів музичного мистецтва.

Одним із головних завдань музичної освіти є прищеплення вокальних навичок, що насамперед необхідно для виразної передачі ідейно-художнього змісту пісні, її характеру, настрою.

Сучасний підхід у навчанні ґрунтується на гуманітарній природі співацького мистецтва, яке в музично-педагогічний структурі фахової підготовки виконує виховну, комунікативну функцію особистісних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва за такими критеріями: освітня підготовленість, працездатність студента у розв'язанні навчально-пізнавальних завдань в умовах індивідуальної діяльності та сприйняття здобувачем настанов викладача щодо якості виконання поставленого завдання. Це пов'язано з індивідуальними відмінностями у підготовці здобувача, зумовленими попередньою музичною освітою; рівнем сформованості вокально-слухових уявлень; засвоєнням теоретичних знань та їх сприйнятливості до зауважень викладача під час занять.

Процес вокального навчання в умовах педагогічного закладу поділяється на кілька етапів:

1. **Початковий етап** – знайомство з основами вокального дихання, постановка голосу, формування базових навичок артикуляції та дикції.

2. **Розвивальний етап** – удосконалення звуковедення, робота з регістрами голосу, розширення діапазону, розвиток музичного слуху.

3. **Творчо-виконавський етап** – інтерпретація вокальних творів, художнє озвучення тексту, сценічна виразність, розвиток вокальної стилістики.

На кожному етапі важливо поєднувати технічну роботу з розвитком музичної культури, художнього смаку, естетичного чуття.

Формування вокальної техніки передбачає розвиток цілого комплексу навичок: правильного дихання, звуковедення, артикуляції, інтонування, дикції, резонансного звучання. В основі цього процесу – принципи вокальної методики, що ґрунтуються на фізіологічних, психологічних та акустичних закономірностях. Також важливим є володіння різноманітними елементами виразного співу (фразування, динаміка, різноманітна манера звукоутворення, звуковедення). Розвиток вокальних навичок створюється комплексно: поступово ускладнюється техніка і виразність співу, не треба нехтувати жодною з них. Під час роботи над дикцією увага здобувача має бути направлена і на чисту інтонацію, яка неможлива без співацької постави.

Викладачеві важливо володіти не лише методикою навчання співу, а й розуміти основи психодіагностики, емоційної регуляції та мотивації студентів.

Результативність вокальної підготовки значною мірою залежить від раціонального підбору репертуару, що відповідає рівню розвитку студента. Важливо навчати студентів аналізувати твори, самостійно працювати над помилками, формувати навички самоконтролю. Також доцільним є використання сучасних цифрових технологій (аудіоаналізатори, додатки для вокальної гімнастики), що сприяють об'єктивному оцінюванню технічного рівня співу.

В основі вокальних навичок головним завданням у самостійній роботі здобувача є свідоме володіння власним голосовим апаратом для отримання інтонаційно-стійкого, міцного, насиченого звуку та приємного тембру.

Важливу роль відіграє також і сила звука, з якої слід починати роботу над голосом. Для першого етапу голосний та тихий спів мало раціональний. Голосний може призвести до звички форсувати звук, а тихий – до «зняття

з опори», тобто бездиханного співу. Треба відштовхуватися від найблагозвучнішого за якістю звучання голосу і використовувати його природну силу. Для початку доцільні нескладні для запам'ятовування вправи, націлюючи здобувача на точну атаку звука й чітку інтонацію.

При визначенні типу голосу основну увагу необхідно звернути на тембр, діапазон та місце розташування перехідних нот. Різні типи голосів мають перехідні звуки на різній висоті. Тому на перших заняттях не треба акцентувати увагу на нерівностях, а аналізуючи недоліки у формуванні звуку, скласти приблизний план роботи зі здобувачем.

Заняття необхідно починати «розігрівом» голосу на вправах та добре виспіваних, без крайніх верхніх звуків, творах. Можна використовувати музичні фрази із творів з текстом у зручній теситурі.

Важливо на початковому етапі працювати над усуненням недоліку, що заважає правильному звукоутворенню. Відповідно визначається характер вправ для такої роботи. Поширеною помилкою є спів у відкритій манері «білим звуком» (плаский різкий звук). Як зауважує автор методичної розробки Малахова А. В.: «задля усунення цього недоліку використовуються вправи на «лю», «ну», «зо» (ці голосні збирають, округлюють звук, а приголосні роблять його близьким). При надто глибокому звуці використовують вправи на «мі», «зі», «ді», «за». При низькій позиції корисно застосовувати вправи у низхідному русі, вибудовуючи їх від тонів головного регістру та вимагаючи чіткої атаки першого звука». (Малахова, 2019, с. 3)

Корисно працювати над рухливістю, що звільняє голосовий апарат від зайвої напруги та сприяє гнучкості голосу, виробленню вірної координації між усіма органами, які беруть участь у голосоутворенні. Серед тембрових вад розрізняють такий недолік, як гугнявість. Виправляється він співом вправ на голосну «у» з відчуттям слабкого позіхання. Горловий «зажатий» звук виникає тоді, коли занадто активно функціонують голосові зв'язки й відчувається напруженість гортані. Для виправлення цього дефекту використовують голосні «о», «у». Також причиною такого звуку може бути психологічна скутість. Тому дуже важливо звернути увагу на психологічний стан здобувача і створити гарний психологічний клімат на занятті.

«Розсипаний», «незібраний» характер звуку буває у студента із в'ялою гортанню, коли зв'язки недостатньо активно працюють. Цей дефект можна виправити шляхом співу вправ на «staccato» й «marcato» та твердої атаки звука. Однак тверда атака має бути лише тимчасовим прийомом у співі.

У роботі над розвитком вокальних навичок необхідно звертати постійну увагу на:

– вірну співочу поставу;
– дихання;
– високу позицію звучання голосу;
– вільне положення гортані;
– чітку роботу артикуляційного апарату та вірну дикцію;
– правильний початок звуку;
– чистоту інтонації;
– рівне тримання звуків та правильний їх зв'язок.

У процесі освоєння вокальних навичок слід пам'ятати, що голос – це інструмент, який добре звучить тільки тоді, коли добре настроєний увесь організм. Що ж мусить здобувач знати про гігієну голосового апарату? Перед усім, це режим праці і відпочинку, відсутність респіраторних та загальних захворювань горла і органів дихання. Тривалість сну має бути не менше 8 годин. Треба добре харчуватися, проводити час на свіжому повітрі та робити ранкову гімнастику.

При захворюванні голосового апарату шкідливо співати під час запалення бронхів, трахеї, навіть при нежиті: наслідком такого співу може стати довготривале незмикання зв'язок та втрата голосу на тривалий час. Під час співу не слід зловживати крайніми верхніми та низькими тонами діапазону голосу. Шкідливо співати у невластивій голосові теситурі і форсувати звук, бо це може призвести до голосової втоми та появи зв'язкових вузликів.

Фахова підготовка здобувачів вищої освіти спрямована на розвиток професійних якостей та художньо-естетичного смаку, здатності до творчої діяльності. Майбутні фахівці набувають умінь слухати себе; аналізують власні відчуття у процесі співу (м'язові, вібраційні, акустичні, фонетичні тощо); вчаться умінню розвивати необхідні навички, які згодом стають технічною базою вокальної діяльності. Також вивчають основні процеси опанування механізмами голосоутворення як: акустичні (дзвінкість, гучність,

вібрато, формантний склад звуку, імпеданс тощо); фізіологічні (дихання, артикуляція, рухливість голосу, нервово-м'язовий комплекс співацької моторики тощо); психолого-педагогічні (емоційне відтворення музичного образу в творах, усвідомлене голосоведіння, методи розвитку голосової функції). Як діяльнісна структура освітнього процесу, кожен з цих механізмів базується на властивій йому галузі викладацького впливу. Взаємодіючи, вони забезпечують вокальну підготовку здобувачів, що потребує певного співвідношення основних принципів механізмів і специфіки загально-педагогічної підготовки у ЗВО за рахунок змісту та дидактичних процесів їх реалізації. В такому разі розвиток вокальних навичок стає систематизованим, послідовним педагогічним процесом. Завдяки комплексному розвитку вокальних навичок можливе виведення майбутніх учителів музичного мистецтва на рівень рефлективного виконання вокальних дій, що значно підвищує засвоєння теоретичних засад фахового розвитку.

Формування вокальних навичок здійснюється за рахунок цілеспрямованого впливу на вокально-слухову регулюючу сферу здобувача, у результаті аналізу та контролю барорецепторних (акустичних), пропріорецепторних (м'язово-тілесних), ідеомоторних (комплексних) відчуттів під час фонації, озброєння знаннями охорони голосу, прищеплення професійної культури діяльності майбутнім учителям.

Комплексний характер навчання ґрунтується на розвитку вокальних навичок, послідовності викладання науково-теоретичної інформації, диференційованої згідно з навчальними можливостями і музично-вокальними здібностями кожного здобувача, науково-теоретичною базою вокальної педагогіки. Постійне тренування співацької техніки удосконалюють вокальний слух, якість і звуковедення, що сприяють комплексному розвитку вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва. Таким чином, вокальна підготовка здобувача набуває повноцінний системний підхід до майбутньої професії загалом.

Робота в класі зі студентами над вокально-технічними вправами має велике значення у вихованні викладача музичного мистецтва. На вокально-технічні вправи покладене значне навантаження щодо виховання вокально-слухових і технічно-виконавських навичок. Вправи загострюють музичний слух, пам'ять, зосереджують увагу на конкретних елементах музичної мови, розбудовують м'язову пам'ять. Працюючи над кожною запропонованою вправою, ми розуміємо, що ця вокально-технічна вправа відповідає обраній темі. Вправи на дихання допоможуть студентові усвідомити ті механізми, які беруть участь і в співацькому процесі. Якщо ми в керуванні голосом будемо використовувати їх, то співати стане набагато легше. Вокально-технічні вправи мають великий вплив на системну, функціональну роботу всього голосового апарату співака. Вправи на дихання дуже важливі як для починаючих вокалістів, так і для тих, хто продовжує займатися співом. Усе починається із вдиху. Вдих має бути спокійним, без ривка і затримки. М'язи повинні звикнути до гнучкої і пластичної роботи. Вдих краще робити мішаний: і носом, і ледве відкритим ротом. У процесі роботи над вокально-технічними вправами потрібно стежити, щоб плечі під час вдиху не піднімались і не напружувались. При виконанні дихальних вправ через гіпервентиляцію можливе легке запаморочення. Не слід цього боятися, просто під час виконання цих вправ треба частіше робити паузи та відпочивати. Одним з важливих факторів, які суттєво впливають на якість звуку у процесі звукоутворення, є вміння користуватися резонаторами. Це показник професіоналізму вокаліста. У вокальній практиці резонатори класифікують на дві головні категорії: нижні (грудні), що розміщені під голосовими зв'язками, та верхні (головні), які розташовані над ними. Один із традиційних способів роботи з резонансом ґрунтується на суб'єктивних слухових і тілесних відчуттях, що виникають під час співу, й сформувався на основі багаторічного досвіду виконавців та педагогів вокалу. Метод резонаторно-слухових відчуттів, що є давнім і найпоширенішим, заснований на багатовіковому досвіді співаків і педагогів вокалу.

Висновки. Розвиток вокальних навичок є важливою складовою процесу фахової підготовки здобувачів вищої освіти, спрямованою на формування професійних якостей майбутніх фахівців, художньо-естетичних смаків, здатності до художньо-творчої діяльності. Педагогічна спрямованість вокальної діяльності викладача вимагає такої методики розвитку співацького голосу майбутніх спеціалістів, зміст якої полягатиме у врахуванні взаємозв'язку

компонентів вокальної підготовки, і за якою здійснюватиметься:

– цілеспрямований вплив на мотиваційні установки занять вокалом; розвиток вокально-аналітичних, технічних та художньо-виконавських умінь та навичок;

– формування оцінювального засвоєння науково-теоретичної бази знань з питань вокальної педагогіки;

– дотримання норм та правил охорони співацького голосу.

Отже, процес формування вокально-технічних навичок є багатокомпонентним і вимагає від викладача системного, методично обґрунтованого підходу. Успішна підготовка вчителя музичного мистецтва можлива лише за умов поєднання технічного, психологічного та художнього розвитку майбутнього педагога. Перспективним напрямом подальших досліджень є розробка інноваційних технологій навчання вокалу в умовах цифровізації мистецької освіти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Прядко О. М. Методика розвитку співацького голосу у майбутніх педагогів-музикантів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2009. 23 с.

2. Гмиря Б. Р. Шлях до мистецтва співу: Статті та спогади. Київ: Мистецтво. 1984. 248 с.

3. Антонова О. Є. Теоретичні та методичні засади навчання педагогічно обдарованих студентів : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2007. 471 с.

4. Доронюк В. Д. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики : навч. посіб. для викл. і студ. вищих навч. закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. 306 с.

5. Жишкович М. А. Основи вокально-педагогічних навиків: методичні поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Львів, 2007. 43 с.

6. Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистецтва України. Харків : Штріх, 2002. 160 с.

7. Ламперті. Ф. Мистецтво співу. New York : G. Schirmer, 1892. 57 с.

8. Ламперті. Ф. Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу. Milano : G. Ricordi, 1864. 64 с.

9. Петриченко Л. О. Сучасні технології вокального навчання у мистецькій освіті. *Педагогіка мистецтва*. 2021. № 3. С. 37–42.

10. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 218 с.

11. Малахова А. В. Виховання та удосконалення вокально-технічних навичок [Електронний ресурс] / А. В. Малахова. URL: https://naurok.com.ua/vihovannya-ta-udoskonalennya-vokalno-tehnichnih-navichok-112846.html (дата звернення: 24.06.2025).

REFERENCES:

1. Priadko, O. M. Metodyka rozvytku spivatskoho holosu u maibutnikh pedahohiv-muzykantiv: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. ped. nauk: 13.00.02. [Methods of developing the singing voice in future music teachers: Author's abstract of PhD dissertation in Pedagogical Sciences (13.00.02).] Kyiv, 23 [in Ukrainian].

2. Hmyria, B. R. (1984). Shliakh do mystetstva spivu: Stati ta spohady [The Path to the Art of Singing: Articles and Memoirs]. Kyiv: Mystetstvo, 248 [in Ukrainian].

3. Antonova, O. Ye. (2007). Teoretychni ta metodychni zasady navchannia pedahohichno obdarovanykh studentiv: monohrafiia. [Theoretical and methodological foundations of teaching pedagogically gifted students: Monograph]. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka – Zhytomyr : Ivan Franko Zhytomyr State University Publishing., 471 [in Ukrainian].

4. Doroniuk, V. D. (2007). Osnovy vokalno-pedahohichnoi tvorchosti vchytelia muzyky: navch. posib. dlia vykl. i stud. vyshchykh navch. zakladiv i vchyteliv muzyky shkil riznoho typu. [Fundamentals of vocal-pedagogical creativity of the music teacher: Textbook for university lecturers, students, and music teachers of various types of schools]. Ivano-Frankivsk : Vydavnycho-dyzainerskyi viddil TsIT – Ivano-Frankivsk: Publishing and Design Department of CIT., 306 [in Ukrainian].

5. Zhyshkovych, M. A. (2007). Osnovy vokalno-pedahohichnykh navykiv: metodychni porady dlia studentiv vokalnykh fakultetiv vyshchykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv III–IV rivniv akredytatsii. [Fundamentals of vocal-pedagogical skills: Methodological guidelines for students of vocal faculties of higher education institutions of culture and arts (accreditation levels III–IV)]. Lviv, 43 [in Ukrainian].

6. Madyshieva, T. P. (2002). Spivak i mova: kultura spivu movoiu oryhinalu: teoriia ta praktyka: navch. posib. dlia stud. vokal. f-tiv VNZ kultury i mystetstva Ukrainy. [The singer and language: The culture of singing in the original language. Theory and practice: A manual for students of vocal faculties of universities of culture and art in Ukraine]. Kharkiv : Shtrikh., 160 [in Ukrainian].

7. Lamperti, F. (1892). Mystetstvo spivu. [The Art of Singing]. New York : G. Schirmer, 57 [in English].

8. Lamperti, F. (1864) Teoretychno-praktychnyi pochatkovyi posibnyk dlia vyvchennia spivu. [Guida teorico-pratica-elementaire per lo studio del canto]. Milano : G. Ricordi, 64 [in Italian]

9. Petrychenko, L. O. (2021). Suchasni tekhnolohii vokalnoho navchannia u mystetskii osviti [Modern Technologies of Vocal Training in Art Education]. *Pedahohika mystetstva – Art Pedagogy*, 3, 37–42 [in Ukrainian].

10. Drozhzhyna, N. V. (2008). Vokalne vykonavstvo v systemi muzychnoho mystetstva estrady: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03. [Vocal performance in the system of pop music art: PhD dissertation in Art Studies (Specialty 17.00.03)]. Kharkiv : I. P. Kotliarevskyi – Kharkiv State University of Arts, 218 [in Ukrainian].

11. Malakhova, A. V. Vykhovannia ta udoskonalennia vokalno-tekhnichnykh navychok [Fostering and improvement of vocal-technical skills]. Naurok. Retrieved June 24, 2025. URL: https://naurok.com.ua/vihovannya-ta-udoskonalennya-vokalno-tehnichnih-navichok-112846.html

УДК 378.091.2:78]:004.9](045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-13

Михайло ДУДАЙ
викладач І категорії, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43010; аспірант, Інститут вищої освіти НАПН України, вул. Бастіонна, 9, м. Київ, Україна, 01014
ORCID: *0000-0001-9996-5336*

Бібліографічний опис статті: Дудай, М. (2025). Інтеграція цифрових технологій у професійну підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 83–92, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-13

ІНТЕГРАЦІЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОФЕСІЙНУ ПІДГОТОВКУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті досліджено процес цифрової трансформації професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах сучасної освіти. Метою дослідження є аналіз цифрових платформ, інструментів та методик, які інтегруються в освітній процес за спеціальністю «Середня освіта (музичне мистецтво)», а також виявлення переваг і викликів їх впровадження. Розглянуто ключові напрями цифровізації: модернізацію освітніх програм, технічне забезпечення, розвиток цифрової компетентності викладачів, практичне застосування цифрових технологій та рефлексію освітнього процесу. Особливу увагу приділено використанню штучного інтелекту, цифрових аудіоробочих станцій (DAW), мультимедійних платформ, а також інструментів для дистанційного навчання та оцінювання.

Мета дослідження: *проаналізувати сучасні цифрові платформи та інструменти, які використовуються в підготовці бакалаврів за спеціальністю «Середня освіта (музичне мистецтво)», виявити переваги та труднощі їх впровадження в українському освітньому просторі.*

Методологія. *У роботі використано теоретичний мтеод, аналізу та узагальнення результатів. Одночасно застосовано системний та компетентнісний підхід до написання статті.*

Наукова новизна. *У дослідженні по-новітньому висвітлено процес інтеграції цифрових технологій у професійну підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва з обгрунтуванням поєднання традиційної освіти із цифровими технологіями.*

Висновки. *Впровадження цифрових технологій в освітній процес – це ключовий вектор трансформації сучасного навчального процесу і системи підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Процес інтеграції цифрових технологій в освіту сприяє формуванню у студентів цифрової компетентності та обізнаності, яка допомагає розкривати їх творчий потенціал та вміння по-новому трактувати музичні твори, створювати нові композиції, персоналізує навчання та сприяє самореалізації студентів. Нова освітня модель, яка поєднує традиційні методи навчання із цифровими технологіями – основа глибоких знань, компетентності студентів у майбутній професії. Для викладачів такий комбінований підхід у викладанні потребує самовдосконалення, нового бачення освітнього процесу, підвищення професійного рівня та набуття нової компетентності у викладанні.*

Ключові слова: *інтеграція, цифрові технології, музична освіта, цифрова компетентність, штучний інтелект, мультимедійні ресурси, інтерактивне навчання.*

Mykhailo DUDAI
Lecturer of the 1st category, Municipal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" of the Volyn Regional Council, 36 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43010; Postgraduate student, Institute of Higher Education of the National Academy of Sciences of Ukraine, 9 Bastionna St, Kyiv, Ukraine, 01014
ORCID: *0000-0001-9996-5336*

To cite this article: Dudai, M. (2025). Intehratsiia tsyfrovykh tekhnolohii u profesiinu pidhotovku maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Integration of digital technologies into the professional training of future music teachers]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 3-1, 83–92, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-13

INTEGRATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES INTO THE PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS

The article examines the process of digital transformation of professional training of future teachers of music in the conditions of modern education. The purpose of the study is to analyze digital platforms, tools and methods that

are integrated into the educational process in the specialty "Secondary Education (Music)", as well as to identify the advantages and challenges of their implementation. The key areas of digitalization are considered: modernization of educational programs, technical support, development of digital competence of teachers, practical application of digital technologies and reflection of the educational process. Particular attention is paid to the use of artificial intelligence, digital audio workstations (DAW), multimedia platforms, as well as tools for distance learning and assessment. The purpose of the study: to analyze modern digital platforms and tools used in the training of bachelors in the specialty "Secondary Education (Musical Art)", to identify the advantages and difficulties of their implementation in the Ukrainian educational space.

The purpose of the study: *to analyze modern digital platforms and tools used in the training of bachelors in the specialty "Secondary Education (Musical Art)", to identify the advantages and difficulties of their implementation in the Ukrainian educational space.*

Methodology. *The work uses a theoretical method, analysis and generalization of results. At the same time, a systematic and competency-based approach to writing the article was applied.*

Scientific novelty. *The study highlights the process of integrating digital technologies into the professional training of future teachers of musical art in a modern way, justifying the combination of traditional education with digital technologies.*

Conclusions. *The introduction of digital technologies into the educational process is a key vector of transformation of the modern educational process and the system of training future teachers of musical art. The process of integrating digital technologies into education contributes to the formation of digital competence and awareness in students, which helps to reveal their creative potential and the ability to interpret musical works in a new way, create new compositions, personalizes learning and promotes self-realization of students. A new educational model that combines traditional teaching methods with digital technologies is the basis of deep knowledge, competence of students in their future profession. For teachers, such a combined approach to teaching requires self-improvement, a new vision of the educational process, increasing their professional level and acquiring new competence in teaching.*

Key words: *integration, digital technologies, music education, digital competence, artificial intelligence, multimedia resources, interactive learning.*

Актуальність дослідження. Цифровізація – невід'ємний процес у світі, який поширюється стрімко і, безумовно, є головною тенденцією, що продовжує залишатися на вершині світового прогресу протягом багатьох десятиліть вперед.

Глобальна інтеграція цифрових технологій у всі галузі людського життя та суспільства вплинула і на освіту. Суть цифровізації у сфері освіти полягає в ефективному та гнучкому застосуванні сучасних технологій з метою здійснення персоналізованого та результативно орієнтованого освітнього процесу.

В останнє десятиліття цифрові технології зумовлюють революційний ефект на різні сфери нашого життя, і освіта не є винятком. В епоху цифрових технологій відбувається трансформація освітніх методів та підходів, що призводить до більшої доступності, ефективності та індивідуалізації навчання.

Сьогодні в рамках освітнього процесу у вищій школі повсюдно використовуються можливості цифрових комунікацій: «створюються чати для обговорення завдань, розвиваються сторінки кафедр та факультетів у соціальних мережах, комунікація між студентами та викладачами дедалі частіше здійснюється за допомогою електронної пошти, а не безпосередньо» (Кадемія, 2020, с. 256). Інформаційні технології та освіта в сукупності стають тими сферами людських інтересів і діяльності, які знаменують епоху XXI століття і мають стати основою для вирішення проблем, що стоять перед людством.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній педагогічній науці та практиці дедалі частіше порушується питання цифрової трансформації освіти.

Вітчизняні та зарубіжні науковці (О. Спірін, Т. Яценко, Н. Морзе, M. Fullan, H. Jenkins) наголошують на необхідності формування цифрової компетентності як ключової складової професійної підготовки вчителя. Особливо це актуально у сфері мистецької освіти, де цифрові технології можуть значно збагачувати навчальний процес, урізноманітнювати форми взаємодії та стимулювати творчу активність студентів.

На думку Спіріна, «…інформаційно комунікаційні та інформатичні компетентності є складовими системи професійно спеціалізованих компетентностей вчителя». Це підкреслює, що цифрова компетентність є невід'ємною частиною професійної підготовки педагогів (Спірін, 2024, с. 156–179).

Автори цього дослідження стверджують, що «ефективність навчання суттєво підвищено шляхом використання цифрових додатків STEAM. На заняттях музики цифрові додатки

STEAM сприяють активізації креативності, зацікавленості у студентів» (Özer, 2023). Розвиток цифрових технологій в Україні тісно пов'язаний з глобальними процесами цифровізації, що охоплюють усі аспекти життя, включаючи культурну сферу.

Проблемам реформування музичної освіти у контексті цифровізації присвячено також роботи М. Кадемія (Кадемія, 2020), В. Саєнко (Saienko, 2022), М. Майданічі (Mandanici, 2023), З. Озер (Özer, 2023) та інших.

Зокрема, Володимир Саєнко висловив слушну думку: «Європейський досвід цифровізації освіти підтверджує актуальність деяких освітніх кейсів, що передбачають застосування цифрових платформ у традиційній освіті» (Saienko, 2022).

Одночасно він же робить висновок: «Цифрова компетентність для здобувачів освіти – це сукупність навичок, знань та здібностей, які використовуються для роботи або обробки матеріалу за допомогою цифрових технологій. Вона також впливає на комунікацію та професійний розвиток студентів, пошук та формування, а також активне використання інформаційних ресурсів для навчання або досліджень» (Saienko, 2022).

Христина Мельник працює над теоретичними підходами до формування компетентностей майбутніх музичних педагогів за допомогою ІКТ і аналізує роль мультимедіа та спеціального ПЗ у їх професійній підготовці. На її думку, «в умовах цифровізації освіти особливого значення набуває формування цифрової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Сучасний педагог-музикант повинен володіти навичками роботи з цифровими освітніми ресурсами, музичними редакторами, програмами для створення аранжувань засобами мультимедіа» (Мельник, 2025).

Мета дослідження: проаналізувати сучасні цифрові платформи та інструменти, які використовуються в підготовці бакалаврів за спеціальністю «Середня освіта (музичне мистецтво)», виявити переваги та труднощі їх впровадження в українському освітньому просторі.

Виклад основного матеріалу дослідження. В епоху цифровізації освіти ключовим аспектом є інтеграція сучасних технологій у педагогічний процес.

Інтеграція цифрових технологій у підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва – це систематичне включення цифрових інструментів, платформ і ресурсів у зміст, методи й організацію навчального процесу з метою підвищення якості професійної підготовки, творчості й цифрової компетентності студентів. Розвиток цифрового освітнього середовища в сучасній освіті відкриває широкі можливості для учасників освітнього процесу – як для студентів, так і педагогів.

У сучасних умовах цифрової трансформації освіти особливої актуальності набуває проблема впровадження інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у професійну підготовку майбутніх педагогів спеціальності «Середня освіта (музичне мистецтво)», яка потребує не лише традиційної методики викладання музичних дисциплін, а й сучасного інструментарію, що сприяє розвитку цифрової компетентності майбутнього вчителя музики, його креативності та здатності адаптуватися до нових викликів освітнього середовища.

Процес інтеграції цифрових технологій в освітній процес підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва охоплює декілька напрямів:

1. Модернізація освітніх програм.
2. Технічне забезпечення.
3. Підготовка викладачів.
4. Практична реалізація цифрових технологій у підготовці бакалаврів музичного мистецтва.
5. Рефлексія та вдосконалення.

Для розуміння цілісності інтеграційних процесів варто окреслити усі напрями, деталізуючи окремі пункти у навчальному процесі.

- Модернізація освітніх програм.

Послідовна та глибинна модернізація освітніх програм шляхом внесення в навчальні плани курсів із цифрової грамотності, цифрової педагогіки; розробка нових навчальних модулів: «Цифрові технології в музичній освіті», «Робота з DAO (Digital AudioWorkstation)», «Використання онлайн-платформ для музичного навчання» тощо. Така цифровізація об'єктивно необхідна, щоб зробити процес освіти більш гнучким, пристосованим до реалій сьогоднішнього дня, формування конкурентоспроможних професіоналів у «цифровому світі», що формується. Свою думку на цю проблему висловлює науковець Гуревич Р. С.: «Широке охоплення ІКТ усіх сфер освітньої діяльності сприяє розвитку системи освіти

та відповідає сучасним нормам інформатизації суспільства. Впровадження сучасних систем ІКТ в освітній простір дозволяє підвищити ефективність навчання, урізноманітнити організаційні форми, методи навчання, виховання» (Кадемія, 2020, с. 6). Твердження науковців щодо модернізації освітніх програм за допомогою ІКТ цілком релевантні саме для галузі музичного мистецтва.

У процесі розробки мультимедійних курсів з теорії музики ІКТ служать інструментом створення інтерактивних, візуально та звуково насичених курсів. Використання інтерактивних платформ, таких як EarMaster, Musictheory. net або Noteflight пришвидшує опанування студентами теоретичної інформації та паралельно допомагає відразу застосовувати її на практиці (гра на віртуальних клавішах, інтерактивне розпізнавання інтервалів тощо).

Для студентів, які прагнуть створювати музику, стати композиторами, орієнтовані на написання музичних творів, більш цікавим є нотографування або нотація. Сучасні ІКТ-засоби (Finale, Sibelius, MuseScore) дозволяють студентам створювати, редагувати й аналізувати нотний матеріал на професійному рівні. Це сприяє як розвитку композиторських навичок, так і глибшому розумінню структури музичних творів, формуванню шляхів самостійного написання музики.

Як свідчить практика, не менш привабливими для студентів у навчанні є слухові тренінги через цифрові інструменти. Програми типу Auralia або онлайн-сервіси слухових диктантів сприяють формуванню слухової компетентності. Завдяки цифровим технологіям слухові вправи максимально доступні поза межами аудиторії та можуть адаптуватися до індивідуального рівня студента.

У багатьох навчальних закладах світу музикантам викладаються елементи цифрових технологій: Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) та Centre d'Etudes Mathématiques et Automatique Musicales (CEMAMu) у Парижі; Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) Стенфордського університету; San Diego Supercomputer Center (SDSC) Каліфорнійського університету. Тенденції розвитку цифрових технологій у загальній та професійній музичній освіті, різноманітні сфери їх застосування та широка затребуваність дозволяють говорити про появу феномена нового освітнього творчого середовища, основними компонентами якого є: музичний комп'ютер як необхідний елемент апаратно-інструментальної бази та програмне забезпечення музично-комп'ютерного освітнього комплексу; методична система, що дозволяє органічно використовувати комп'ютерні технології на всіх етапах і в усіх напрямках музично-освітнього процесу.

Майбутні вчителі музики можуть використовувати цифрові інструменти для створення аранжувань, музичних відеоуроків, ведення власних YouTube- або TikTok-каналів, де навчають музики, і саме це є ознакою сучасної професійної діяльності педагога.

Отже, модернізація освітніх програм через ІКТ у музичній педагогіці – це не просто технічне оновлення, а переосмислення способів навчання музики відповідно до вимог цифрової доби. Це дозволяє зробити процес підготовки вчителя музичного мистецтва сучасним, інтерактивним, більш ефективним і привабливим для здобувачів освіти.

- Технічне забезпечення.

Освітня траєкторія розвитку усіх компетентностей студента за професійними стандартами передбачає наявність сучасного технічного забезпечення, тобто оснащення аудиторій інтерактивними панелями, мультимедійною технікою, наявність доступу до програмного забезпечення: MuseScore, FL Studio, Soundtrap, Logic Pro X, Sibelius, Audacity; використання платформи для дистанційного/змішаного навчання: Moodle, Google Classroom, Zoom, MusicTheory.net.

У сучасних навчальних аудиторіях для підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва досить популярні такі панелі, як Promethean, SMART Board, що забезпечують демонстрацію нотного матеріалу, зручну трансляцію відеоуроків та практичну роботу з нотним редактором у реальному часі. В процесі роботи студенти мають можливість взаємодіяти із контентом, перемішувати ноти, аналізувати акорди, записувати та зберігати виконані дії для повторного опрацювання чи перегляду.

Цифрові технології – це гарант якісного сприйняття звукової інформації, що є особливо важливим у викладанні музичних дисциплін (слухання творів, робота з тембром, фактурою, динамікою).

Найважливіший вектор цифровізації сучасної освіти – впровадження технологій штучного інтелекту (ШІ), які активно інтегруються у сферу музичної педагогіки. У підготовці бакалаврів за спеціальністю «Середня освіта (музичне мистецтво)» ШІ-платформи створюють локації нових можливостей для персоналізованого, гнучкого та інтерактивного навчання.

Chordify – це один із прикладів таких інструментів, це цифрова платформа, в основі якої – алгоритми машинного навчання, які застосовують для автоматичного розпізнавання акордів із певного аудіофайлу. Візуалізація акордів у реальному часі дає змогу студентам опрацьовувати певні композиції, незалежно від жанру. Такий формат навчання сприяє підвищенню мотивації до навчання. Українська науковиця Г. Стець зауважує, що «інтеграція цифрових ресурсів у музичну освіту сприяє формуванню нових форм музичного мислення та розширює межі творчого самовираження» (Стець, 2025).

Привабливими для студентів є ще декілька цифрових платформ, що використовують ШІ, а саме: Yousician та Melodics. Ці сервіси забезпечують інтерактивне навчання, фіксують прогрес користувача та можуть надавати індивідуальні рекомендації, аналізують сильні і слабкі сторони студента, і як результат, формують індивідуальні адаптивні навчальні траєкторії. Саме такий сучасний підхід до диференційованого навчання, де ШІ не замінює викладача, але значно розширює його можливості.

Не менш цікавими є платформи Zenph та The Music Room, які створюють моделі окремих стилів гри та методики викладання відомих музикантів. Фактично вони виступають у ролі віртуальних «менторів», з якими співпрацюють студенти. Ці платформи можуть імітувати техніку та інтерпретаційні особливості популярних виконавців. Як зазначено у дослідженні «Машинне навчання як фактор розвитку сучасної музичної культури», такі системи «формують нову парадигму музичної освіти, де штучний інтелект виступає не лише інструментом, а й співтворцем навчального процесу» (Шаламов, 2024, с. 91).

Загалом, використання ШІ у підготовці майбутніх учителів музики сприяє підвищенню якості навчання, широкого доступу до цифрових освітніх ресурсів. Слушною є думка провідного дослідника штучного інтелекту Кай-Фу Лі: «ШІ не замінить людей. Але люди, які використовують ШІ, замінять тих, хто його не використовує» (Ніщик, 2025).

Таким чином, цифрові платформи, в основі яких – штучний інтелект, активно набувають статусу одного з найважливіших компонентів сучасної музичної освіти.

З розвитком технологій виникла нагальна необхідність адаптування існуючих методик та прийомів музичної освіти із врахуванням наявних технічних засобів та цифрових платформ. У зв'язку із цим нині актуальною є проблема підвищення вимог до викладачів щодо їхньої професійної підготовки, обізнаності та компетентності у цифрових технологіях. Про це наголошено у дослідженні, зазначаючи, що «замість того, щоб бути просто наприкінці виробничого ланцюга, вчителі повинні брати участь у розробці та проектуванні музичних технологій для музичної освіти на дуже ранньому етапі» (Buchborn, 2023, с. 66–82).

• Підготовка викладачів, набуття цифрової грамотності та компетентності.

У контексті цифрової трансформації освіти особливо актуальним стає питання підвищення кваліфікації викладачів музичного мистецтва, основна мета якого – формування цифрової та педагогічної компетентності. Як вказано в офіційних рекомендаціях Держмистецтва України, «педагогічні працівники зобов'язані постійно підвищувати свій професійний, загальнокультурний рівень і педагогічну майстерність, а науково-педагогічні працівники – і свою наукову кваліфікацію» (Держмистецтво України).

Як зазначають Г. Стець і С. Кишакевич, «використання цифрових платформ, які характерні впровадженнями інновацій в педагогічній діяльності вчителя музичного мистецтва, сприяє зацікавленню учнями цим видом мистецтва, розширює можливості щодо форм та методів проведення уроку, роблячи його більш оригінальним, захоплюючим та креативним» (Стець, Кишакевич, 2025, с. 183).

Для набуття цифрових, теоретичних знань та формування практичних навичок, існують сучасні освітні платформи, зокрема «На Урок», Prometheus, EdEra, тренінги, курси, які проводить Інститут модернізації освіти, які пропонують різнопланові онлайн-курси та вебінари, що охоплюють теми цифрової дидактики, інтерактивних технологій, використання ШІ в освіті,

створення мультимедійного контенту, зокрема: розгорнутий новий курс «Canva для вчителів: розробка навчального відеоконтенту» дає змогу педагогам освоїти інструменти візуалізації та створювати інтерактивні матеріали.

Всеукраїнський онлайн-курсі «Штучний інтелект в освіті» (ІМЗО, 2025), організований Інститутом модернізації змісту освіти, надав учасникам широку лінійку ресурсів ШІ, які допоможуть у створенні тестових завдань, візуальних, анімованих компонентів інформації, витрачаючи мінімальну кількість часу.

Участь викладачів у семінарах, тренінгах і науково-практичних конференціях також є важливою складовою професійного розвитку. Так, у рамках Всеукраїнської конференції «Цифрова педагогіка і розвиток людського потенціалу» (ІМЗО, 2025) обговорювалися новітні підходи до цифрової освіти, зокрема в мистецьких дисциплінах. В багатьох закладах освіти активно впроваджуються бінарні заняття, в яких інтегровано теорію та практику або поєднано дві дисципліни. Саме такий підхід сприяє формуванню цифрової грамотності майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Як підкреслює О. Гумінська, «інтеграція цифрових технологій у підготовку викладачів музичного мистецтва не лише розширює їхні професійні інструменти, а й формує нову педагогічну культуру, орієнтовану на гнучкість, креативність і міждисциплінарність» (Онлайн – курси для вчителів музичного мистецтва).

• Практична реалізація цифрових технологій у підготовці бакалаврів музичного мистецтва.

У сучасній мистецькій освіті цифрові технології виконують дві функції, а саме: як інструмент, і як платформа для трансформації педагогічного процесу. Їхнє впровадження спрямоване як на традиційні, усталені дисципліни, так і на новітні форми творчої діяльності. Опрацьовуючи досвід впровадження цифрових технологій в окремих освітніх закладах, систематизовано їх практичне застосування в освітньому процесі, а саме:

1. Навчання сольфеджіо через інтерактивні вправи.

Інтерактивні цифрові системи пропонують студентам опановувати сольфеджіо в ігровій та адаптивній формі, зокрема: у Львівській політехніці розроблено інформаційну систему для інтерактивного навчання сольфеджіо на основі штучного інтелекту (Чигирик, 2024). Це забезпечує чітку взаємодію та миттєвий зворотний зв'язок, можливість адаптації до рівня студента та візуалізацію нотного матеріалу. «Інноваційні технології в навчанні сольфеджіо не лише розширюють традиційні методи, а й роблять їх цікавішими та орієнтованими на сучасні потреби музикантів» – зазначено у дослідженні Сумського державного педуніверситету (Тормахова, 2025).

2. Аранжування музики в DAW (Digital Audio Workstation).

Цифрові аудіоробочі станції (DAW), як-от FL Studio, Ableton Live, Cubase, якими послуговуються студенти та викладачі, допомагають в навчанні аранжування, композиції та звукорежисури, зокрема завдяки DAW студенти можуть створювати, редагувати, мікшувати і як остаточний результат – експортувати власні музичні твори, при цьому використовуючи віртуальні інструменти та ефекти. «DAW – це не просто програма, а цілий творчий простір, де студент може реалізувати себе як композитор, аранжувальник і виконавець» – підкреслює О. Демиденко, детально описуючи етапи створення аранжування, інструменти, типові помилки та практичні поради для музикантів, що працюють у цифрових середовищах (DAW) (Демиденко, 2025; Шилдс, 2021).

3. Створення мультимедійних проєктів.

Мультимедійні презентації, цифрові концерти, віртуальні виставки, відеоесе – це результат досягнень та творчої роботи студентів, які демонструють новий формат результатів навчання.

Платформи Canva, PowerPoint, Adobe Express – це потужні ресурси, які дають можливість студентам створювати візуально насичені музичні проєкти.

У рамках проєкту «Відкритий світ» викладачі мистецтва у різних освітніх закладах активно впроваджують аудіовізуальні засоби та інтерактивні презентації у навчальний процес.

4. Дистанційна взаємодія з учнями.

У час викликів, в яких живе і працює світ, активно застосовують в освіті цифрові платформи для синхронного та асинхронного навчання – Zoom, Google Meet, Microsoft Teams, Moodle. Вони служать інструментом організації безперервного освітнього процесу.

В умовах дистанційного навчання викладачі активно використовують віртуальні дошки, інтерактивні вправи, відеоуроки та онлайн-консультації. «Дистанційна форма дозволяє зберегти системність, безперервність і творчий розвиток учнів навіть за умов фізичної віддаленості» – зазначає Я. Калінська у своїй презентації, де розглянуто практичні аспекти організації дистанційного навчання з музичного мистецтва (Калінська, 2024).

5. Оцінювання через електронні тести та відеозаписи виконання.

Новий спосіб оцінювання музичних навичок – відеозапис виконання творів, які студенти надсилають викладачеві для аналізу. Активно використовуються електронні тести, інтерактивні вікторини (Kahoot, LearningApps) для перевірки теоретичних знань. У ХНПУ ім. Г. С. Сковороди розроблено методичні рекомендації щодо створення відеозаписів для підсумкового контролю, які враховують якість звуку, сценічний вигляд та технічні параметри. Цей документ містить докладні методичні рекомендації щодо організації, технічного оформлення та педагогічного значення відеозаписів у процесі підсумкового контролю з музичних дисциплін (Данилюк, 2025).

• Рефлексія та вдосконалення цифрових практик у музичній освіті.

Для успішного впровадження цифрових технологій у підготовку бакалаврів музичного мистецтва необхідно не лише технічне забезпечення, але й систематичний аналіз ефективності, адаптація інструментів до потреб студентів та врахування їхнього зворотного зв'язку.

Стосовно аналізу ефективності впровадження технологій, то варто зауважити, що оцінювання результативності цифрових інновацій у музичній освіті здійснюється кількома способами, а саме:

– моніторинг академічної успішності;

– аналіз активності студентів у цифрових середовищах;

– порівняння результатів до та після впровадження ІКТ.

У дослідженні С. Кузьмічова та співавторів зазначено: «Інтерактивні навчальні платформи та цифрові програми сприяють підвищенню ефективності навчання музики та розвитку музичних навичок учнів» (Кузьмічов, 2022). Одночасно такі інновації служать інструментом формування культурної ідентичності, музично-культурної самосвідомості студентів. Саме синергетичне поєднання традиційних методів і цифрових інновацій утворює вектор гнучкої, адаптивної та сучасної системи музичної освіти.

Вагомим аспектом цифровізації навчального процесу є адаптація цифрових інструментів до потреб студентів. Важливо, щоб цифрові ресурси були не лише функціональними, але й гнучкими відповідно до рівня підготовки, стилю навчання, потреб та інтересів студентів. У методичних рекомендаціях Херсонського державного університету наголошується: «Інформаційно-комунікаційні технології в музиці мають адаптуватися до індивідуальних освітніх траєкторій, забезпечуючи варіативність і доступність» (Олійник, 2013).

Невід'ємним елементом впровадження цифрових технологій є наявність студентського зворотного зв'язку, який служить ключовим індикатором якості освітнього процесу, а також регулярні анкетування, опитування, фокус-групи дозволяють виділити сильні та слабкі аспекти цифрових практик. За інформацією освітньої платформи Ed-Space, «студентські ради можуть ініціювати покращення курсів та програм, а також сприяти розробці нових ініціатив» (Ed-Space).

Крім того, дослідження Кемерона Брукса (Університет Квінсленда) підтверджує: «Ефективний зворотний зв'язок має вирішальне значення для глибокого навчання і є однією з найпотужніших стратегій підвищення успішності студентів» (Brooks, 2022).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, на основі опрацювання досліджень та аналізу інтеграційних процесів щодо впровадження цифрових технологій у професійну підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва, можна зробити такі висновки:

1. Цифровізація – це визначальний фактор та головна умова модернізації професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, який гарантує гнучкість, інноваційність та персоналізацію освітнього процесу.

2. Інтеграція цифрових технологій у навчальні програми, зокрема через курси з цифрової грамотності, DAW, мультимедійного нотування та онлайн-платформ, допомагає

формувати професійність як важливий фактор компетентності.

3. Технічне забезпечення навчального процесу, а саме – інтерактивні панелі, спеціалізоване програмне забезпечення та платформи на основі штучного інтелекту, пропонує нові можливості для формування індивідуальної траєкторії навчання.

4. Підвищення цифрової компетентності викладачів – це нагальна потреба та необхідна умова ефективного впровадження ІКТ у мистецьку освіту. Участь у різноманітних курсах, тренінгах, конференціях сприяє формуванню нової якості викладання.

5. Практична реалізація цифрових технологій охоплює всі етапи освітнього процесу: навчання сольфеджіо, оцінювання через відеозаписи, що гарантує інтерактивність, доступність і мотивацію студентів.

6. Рефлексія та вдосконалення цифрових практик побудовані на аналізі ефективності та адаптації інструментів до потреб студентів, при цьому важливим є врахування їхнього зворотного зв'язку як важливого показника якості освіти.

7. Завдяки цифровій трансформації музичної освіти формується нова парадигма підготовки педагогів, де технології розширюють можливості викладача.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Brooks C. Effective Feedback in Higher Education [Електронний ресурс]. *University of Queensland*, 2022. URL: https://libretexts.org/Feedback

2. Buchborn T., Treb J. Acting self-determinedly and critically in a post-digital future? A critical review on digitalisation in music education. *Culture, Education, and Future*. 2023. Vol. 1 (1). P. 66–82.

3. Cuervo L., Bonastre C., Camilli C., Arroyo D., García D. Digital Competences in Teacher Training and Music Education via Learning Services: A Mixed-Method Research Project. *Education Sciences*. 2023. Vol. 13 (5). Art. 459.

4. Данилюк М. М. Вимоги до створення відеозаписів виконання музичних творів у процесі підготовки до підсумкового контролю : метод. рек. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2025. 28 с.

5. Демиденко О. Як зробити аранжування: повний гайд для новачків і профі [Електронний ресурс]. *Retro.ua.* 14 червня 2025. URL: https://retro.ua/yak-zrobyty-aranzhuvannya-povnyj-gajd-dlya-novachkiv-i-profi/

6. Держмистецтво України. Підвищення кваліфікації педагогічних працівників [Електронний ресурс]. URL: https://arts.gov.ua/misteczka-osvita/pidvyshhennya-kvalifikacziyi/

7. Ed-Space. Пропозиції щодо покращення освітнього процесу [Електронний ресурс]. URL: https://ed-space.org/propoziciyi-shodo-pokrashennya-osvitnogo-procesu/

8. Кадемія М. Ю. Інформаційно-комунікаційні технології в професійній освіті майбутніх фахівців : монографія за ред. Р. С. Гуревича. Львів, 2020. 380 с.

9. Калінська Я. Ю. Використання технологій дистанційного навчання на уроках музичного мистецтва: презентація [Електронний ресурс]. *На Урок*. 2024. URL: https://naurok.com.ua/prezentaciya-vikoristannya-tehnologiy-distanciynogo-navchannya-na-urokah-muzichnogo-mistectva-202474.html

10. Кузьмічов С., Кузьмічова І., Кузьмічова Д. Інновації в музичній освіті [Електронний ресурс]. URL: http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/26242/1/9.pdf

11. Mandanici M., Spagnol S., Ludovico A., Baratè A., Avanzini F. Digital Music Learning Resources. *From Research to Educational Practice*. Singapore : Springer, 2023. 98 p.

12. Мельник Х. П. Формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва засобами цифрових технологій в сучасній науці і практиці. *Педагогічна Академія: наукові записки*. № 14. 2025. 275 с.

13. Ніщик О. ШІ не замінить людей. Але люди, які користуються ШІ, замінять тих, хто не користується [Електронний ресурс]. *Diia. City United*. 2025. URL: https://diiacityunited.org/shi-ne-zaminyt-liudej-ale-liudy-iaki-korystuiutsia-shi-zaminiat-tykh-khto-ne-korystuietsia-holovne-z-blits-paneli-5-krokiv-dlia-rozvytku-shtuchnoho-intelektu-v-ukraini-na-futuretech-pro-shtuchnyj-inte/

14. Олійник Ю. І. Інформаційно-комунікаційні технології в музиці: цифрові музичні інструменти [Електронний ресурс]. Херсон : ХДУ, 2013. URL: https://ekhsuir.kspu.edu/bitstreams/2e86e1e8-70e2-43b6-84ba-742dccc6d4f3/download

15. Онлайн-курси для вчителів музичного мистецтва [Електронний ресурс]. *На Урок*. URL: https://naurok.com.ua/upgrade/kursy-dlya-vchyteliv-muzychnoho-mystetstva

16. Özer Z., Demirbatır R. E. Examination of STEAM-based Digital Learning Applications in Music Education. *European Journal of STEM Education*. 2023. Vol. 8 (1). Art. 02.

17. Saienko V., Kurysh N., Siliutina I. Digital competence of higher education applicants: new opportunities and challenges for future education. *Futurity Education*. 2022. Vol. 2 (1). P. 37–46.

18. Спірін О. М. Інформаційно-комунікаційні та інформатичні компетентності як компоненти системи професійно-спеціалізованих компетентностей вчителя інформатики. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2009. № 5 (13). URL: http://eprints.zu.edu.ua/3733/2/09somtio.htm

19. Спірін О., Олексюк В., Василенко Ю., Сіренко О. Модель розвитку цифрової компетенції науково-викладачів. *Information Technologies and Learning Tools*. 2024. Т. 104. № 6. С. 156–179.

20. Стець Г. В., Кишакевич С. В. Викладання музичного мистецтва в умовах цифровізації освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2025. № 217. С. 183–187.

21. Тормахова В. М. Інноваційні підходи у викладанні сольфеджіо для джазових та естрадних музикантів. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 1. 312 с.

22. Чигирик О. А. Інформаційна система для інтерактивного навчання сольфеджіо на основі штучного інтелекту [Електронний ресурс]. *Репозитарій Національного університету «Львівська політехніка»*. 2024. URL: https://ena.lpnu.ua/items/d0d53ede-7155-40ed-8c60-91a441e3c235

23. Шаламов Д. Машинне навчання як фактор розвитку сучасної музичної культури. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 3 (64). С. 91–107.

24. Шилдс Т. Що таке DAW і навіщо він потрібен [Електронний ресурс]. *eMastered*. 1 травня 2021. URL: https://emastered.com/uk/blog/what-is-a-daw

REFERENCES:

1. Brooks, C. (2022). Effective Feedback in Higher Education. *University of Queensland*. URL: https://libretexts.org/Feedback

2. Buchborn, T., & Treb, J. (2023). Acting self-determinedly and critically in a post-digital future? A critical review on digitalisation in music education. *Culture, Education, and Future*, 1 (1), 66–82 [in English].

3. Cuervo, L., Bonastre, C., Camilli, C., Arroyo, D., & García, D. (2023). Digital competences in teacher training and music education via learning services: A mixed-method research project. *Education Sciences*, 13 (5), Article 459 [in English].

4. Danyliuk, M. M. (2025). Vymohy do stvorennya videozapysiv vykonannya muzychnykh tvoriv u protsesi pidhotovky do pidsumkovoho kontrolyu: metod. rek [Requirements for creating video recordings of musical works for final assessment: Methodical recommendations]. Kharkiv : H. S. Skovoroda KhNPU [in Ukrainian].

5. Demydenko, O. (2025, June 14). How to make an arrangement: A complete guide for beginners and pros. *Retro.ua*. URL: https://retro.ua/yak-zrobyty-aranzhuvannya-povnyj-gajd-dlya-novachkiv-i-profi/

6. Derzhmystetstvo Ukrainy (2025). Professional development of teaching staff. URL: https://arts.gov.ua/misteczka-osvita/pidvyshhennya-kvalifikacziyi/

7. Ed-Space (2025). Suggestions for improving the educational process. URL: https://ed-space.org/propoziciyi-shodo-pokrashennya-osvitnogo-procesu/

8. Kademiia, M. Yu. (2020). Informatsiyno-komunikatsiyni tekhnolohiyi v profesiyniy osviti maybutnikh fakhivtsiv: monohrafiya za red. R. S. Hurevycha. [Information and communication technologies in the professional education of future specialists R. S. Hurevych, Ed.]. Lviv [in Ukrainian].

9. Kalinska, Ya. Yu. (2024). Using distance learning technologies in music education classes [Presentation]. *Na Urok*. URL: https://naurok.com.ua/prezentaciya-vikoristannya-tehnologiy-distanciynogo-navchannya-na-urokah-muzichnogo-mistectva-202474.html

10. Kuzmichov, S., Kuzmichova, I., & Kuzmichova, D. (2024). Innovations in music education. URL: http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/26242/1/9.pdf

11. Mandanici, M., Spagnol, S., Ludovico, A., Baratè, A., & Avanzini, F. (2023). Digital Music Learning Resources: From Research to Educational Practice. Singapore : Springer [in English].

12. Melnyk, K. P. (2025). Formuvannya profesiynoyi kompetentnosti maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva zasobamy tsyfrovykh tekhnolohiy v suchasniy nautsi i praktytsi [Formation of professional competence of future music teachers through digital technologies in modern science and practice]. *Pedagogical Academy: Scientific Notes*, (14) [in Ukrainian].

13. Nishchyk, O. (2025). AI won't replace people. But people who use AI will replace those who don't. *Diia. City United*. URL: https://diiacityunited.org/shi-ne-zaminyt-liudej-ale-liudy-iaki-korystuiutsia-shi-zaminiat-tykh-khto-ne-korystuietsia-holovne-z-blits-paneli-5-krokiv-dlia-rozvytku-shtuchnoho-intelektu-v-ukraini-na-futuretech-pro-shtuchnyj-inte/

14. Oliinyk, Yu. I. (2013). Information and communication technologies in music: Digital musical instruments. Kherson: KSU. URL: https://ekhsuir.kspu.edu/bitstreams/2e86e1e8-70e2-43b6-84ba-742dccc6d4f3/download

15. Online courses for music teachers (2025). *Na Urok*. URL: https://naurok.com.ua/upgrade/kursy-dlya-vchyteliv-muzychnoho-mystetstva

16. Özer, Z., & Demirbatır, R. E. (2023). Examination of STEAM-based digital learning applications in music education. *European Journal of STEM Education*, 8 (1), Article 02 [in English].

17. Saienko, V., Kurysh, N., & Siliutina, I. (2022). Digital competence of higher education applicants: New opportunities and challenges for future education. *Futurity Education*, 2 (1), 37–46 [in English].

18. Spirin, O. M. (2009). Information and informatics competences as components of the system of professional-specialized competences of an informatics teacher. *Information Technologies and Learning Tools*, 5 (13). URL: http://eprints.zu.edu.ua/3733/2/09somtio.htm

19. Spirin, O., Oleksiuk, V., Vasylenko, Yu., & Sirenko, O. (2024). Model′ rozvytku tsyfrovoyi kompetentsiyi naukovo-vykladachiv [A model for developing digital competence of university teachers]. *Information Technologies and Learning Tools*, 104 (6), 156–179 [in Ukrainian].

20. Stets, H. V., & Kyshakevych, S. V. (2025). Vykladannya muzychnoho mystetstva v umovakh tsyfrovizatsiyi osvity [Teaching music in the context of digitalization of education]. *Scientific Notes. Series: Pedagogical Sciences*, (217), 183–187 [in Ukrainian].

21. Tormakhova, V. M. (2025). Innovatsiyni pidkhody u vykladanni sol′fedzhio dlya dzhazovykh ta estradnykh muzykantiv [Innovative approaches to teaching solfeggio for jazz and pop musicians]. *Slobozhanski Artistic Studies*, (1) [in Ukrainian].

22. Chyhyryk, O. A. (2024). Information system for interactive solfeggio learning based on artificial intelligence [Retrieved from]. *Lviv Polytechnic National University Repository*. URL: https://ena.lpnu.ua/items/d0d53ede-7155-40ed-8c60-91a441e3c235

23. Shalamov, D. (2024). Mashynne navchannya yak faktor rozvytku suchasnoyi muzychnoyi kul′tury [Machine learning as a factor in the development of modern musical culture]. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 3 (64), 91–107 [in Ukrainian].

24. Shields, T. (2021, May 1). What is a DAW and why do you need one? *eMastered*. URL: https://emastered.com/uk/blog/what-is-a-daw

УДК 784.2
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-14

Лариса ЗУЄНКО
Народна артистка України, викладач кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія імені А. В. Неждановоï, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
***ORCID:** 0009-0004-2561-8517*

Бібліографічний опис статті: Зуєнко, Л. (2025). Емоційна та інтонаційна трансформація образу Чіо-Чіо-Сан в опері Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй». *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 93–99, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-14

ЕМОЦІЙНА ТА ІНТОНАЦІЙНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЧІО-ЧІО-САН В ОПЕРІ ДЖ. ПУЧЧІНІ «МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ»

Стаття присвячена комплексному аналізу образу Чіо-Чіо-Сан з опери Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» у контексті культурної опозиції Сходу і Заходу, що розгортається в музично-драматичному просторі твору. ***Метою*** *дослідження є виявлення художньо-драматургічних, музикально-стилістичних і світоглядних параметрів головної героїні, а також осмислення її символічної ролі.* ***Методологічною основою*** *дослідження стали інтегративні підходи: міждисциплінарний аналіз (музикознавчий, культурологічний, філософсько-естетичний), метод порівняльного аналізу музично-драматичних структур, семіотичний підхід до оперного тексту, а також елементи герменевтичної інтерпретації. Особливу увагу приділено інтонаційно-драматургічним засобам, що розкривають внутрішній світ героїні.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у спробі трактування образу Чіо-Чіо-Сан як концентрованого вираження культурної кризи на межі модерну та постромантизму, а також у висвітленні аспекту взаємовідношення між музичним образом героїні та категорією «трагічного» в інтерпретації композитора. Образ Чіо-Чіо-Сан розглянуто крізь призму антиномії культура/цивілізація як ключової концепції драматургії опери. У* ***висновках*** *наголошується, що Чіо-Чіо-Сан постає як втілення моральної цілісності, внутрішньої сили й жертовної любові на тлі раціоналістичного та цинічного світу, репрезентованого Пінкертоном. Такий конфлікт набуває характеру глибокої цивілізаційної драми, актуальної не лише в добу створення опери, а й у сучасному гуманітарному дискурсі. Образ Чіо-Чіо-Сан окреслюється як художній архетип в інтеркультурному аспекті – як символ зіткнення та взаємопроникнення цивілізацій, що відображено через драматургію й музичну тканину твору. Комплексність цього образу відкриває перспективи для міждисциплінарного аналізу та актуалізує необхідність нових дослідницьких підходів у вивченні пізнього оперного романтизму.*

Ключові слова: *Дж. Пуччіні, «Мадам Баттерфляй», Чіо-Чіо-Сан, культура, пізній романтизм, оперний текст.*

Larysa ZUYENKO
People's Artist of Ukraine, Lecturer at the Department of Solo Singing, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 63 Novoselskoho St, Odesa, Ukraine, 65023
***ORCID:** 0009-0004-2561-8517*

To cite this article: Zuyenko, L. (2025). Emotsiina ta intonatsiina transformatsiia obrazu Chio-Chio-San v operi Dzh. Puchchini "Madam Batterfliai" [The emotional and intonational transformation of the image of Cio-Cio-San in Giacomo Puccini's "Madama Butterfly"]. *Fine Art and Cultural Studies*, 3-1, 93–99, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-14

THE EMOTIONAL AND INTONATIONAL TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF CIO-CIO-SAN IN GIACOMO PUCCINI'S "MADAMA BUTTERFLY"

The article is devoted to a comprehensive analysis of the image of Cio-Cio-San from Giacomo Puccini's opera "Madama Butterfly" in the context of the cultural opposition between East and West, which unfolds in the musical and dramatic space of the work. ***The aim of the study*** *is to identify the artistic, dramatic, musical, stylistic and ideological parameters of the main character, as well as to comprehend her symbolic role.* ***The methodological basis*** *of the research is based on integrative approaches: interdisciplinary analysis (musicological, cultural, philosophical and aesthetic), the method of comparative analysis of musical and dramatic structures, a semiotic approach to the opera text, as well as elements of hermeneutic interpretation. Particular attention is paid to intonational and dramatic means that reveal the inner world*

of the heroine. ***The scientific novelty*** *of the work lies in the attempt to interpret the image of Cio-Cio-San as a concentrated expression of the cultural crisis on the verge of modernity and post-Romanticism, as well as in highlighting the aspect of the relationship between the musical image of the heroine and the category of "tragic" in the composer's interpretation. The image of Cio-Cio-San is examined through the prism of the culture/civilization antinomy as a key concept of the opera's dramaturgy.* ***The conclusions*** *emphasize that Cio-Cio-San appears as an embodiment of moral integrity, inner strength and sacrificial love against the background of the rationalistic and cynical world represented by Pinkerton. This conflict takes on the character of a deep civilizational drama, relevant not only to the time of the opera's creation but also to contemporary humanitarian discourse. The image of Cio-Cio-San is defined as an artistic archetype in the intercultural aspect – as a symbol of the clash and interpenetration of civilizations, which is reflected in the drama and musical fabric of the work. The complexity of this image opens up prospects for interdisciplinary analysis and actualizes the need for new research approaches in the study of late opera romanticism.*

Key words: *G. Puccini, "Madama Butterfly", Cio-Cio-San, culture, late romanticism, opera text.*

Актуальність проблеми. Образ Чіо-Чіо-Сан неодноразово ставав об'єктом дослідницької уваги вітчизняних музикознавців. Проте сучасна рецепція опери потребує не лише вокально-сценічного, але й культурно-філософського осмислення, зокрема в контексті опозиції культур, що є центральною для драматургії твору. Особливої ваги набуває інтерпретація героїні як символу морального спротиву, внутрішньої сили та трагічного ідеалізму – рис, що резонують із сучасними гуманітарними й феміністичними дискурсами. Отже, звернення до образу Чіо-Чіо-Сан як до концентрованого носія змістових, музичних та ідеологічних напруг дає підстави вважати обране дослідження актуальним у площині міждисциплінарного музикознавчого аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному українському музикознавстві образ Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні розглядається переважно в межах загальної характеристики творчого стилю композитора та особливостей жіночої оперної драматургії. В статті «Образ Чіо-Чіо-Сан з опери "Мадам Баттерфляй" у контексті оперних пошуків Джоаккіно Пуччіні» (2021) С. Кисла розглядає образ героїні як драматургічний, сюжетний та музичний центр опери, підкреслюючи його психологічну цілісність і музичну єдність. Особлива увага приділяється трансформації образу Чіо-Чіо-Сан протягом опери: від наївної п'ятнадцятирічної дівчини до величної трагічної героїні. С. Кисла аналізує шість ключових епізодів, які відображають емоційний розвиток персонажа, та підкреслює, що, незважаючи на трагічність, образ позбавлений надмірного емоційного надриву, характерного для веристських творів. Стаття також акцентує на тому, що Пуччіні вдалося підняти мелодраму до рівня трагедії, трактуючи конфлікт в опері як моральний та етичний. Образ Чіо-Чіо-Сан розглядається як уособлення ідеї жертви в ім'я кохання та вищої справедливості, що надає опері глибокого етичного змісту.

Стаття Андрія Юдіна «Традиційні та новаторські риси інтерпретації головного жіночого образу опери Дж. Пуччіні "Мадам Баттерфляй" у сценічній практиці театру Arena di Verona» (2020) присвячена аналізу сценічних втілень образу Чіо-Чіо-Сан на сцені одного з найвідоміших оперних театрів Італії – Arena di Verona. У дослідженні автор розглядає, як традиційні підходи до інтерпретації головної героїні поєднуються з новаторськими режисерськими рішеннями. Зокрема, А. Юдін аналізує, як у постановках театру зберігається вірність оригінальному задуму Дж. Пуччіні, водночас впроваджуючи сучасні сценічні технології та інтерпретаційні підходи. Стаття також розглядає вплив японської культури на музичну мову опери та особливості вокальної партії Чіо-Чіо-Сан, що вимагає від виконавиці не лише технічної майстерності, але й глибокого психологічного проникнення в образ.

У зазначених статтях розкриваються важливі аспекти вокального, сценічного та драматургічного втілення головної героїні. Проте, менше йдеться про глибинний філософсько-культурологічний вимір опери. Опозиція між Чіо-Чіо-Сан і Пінкертоном – символічне уособлення зіткнення двох цивілізаційних парадигм – культури, побудованої на духовних, етичних, сакральних цінностях, та цивілізації, зорієнтованої на прагматизм, раціоналізм і користь. Таким чином, актуальність мого дослідження полягає у розширенні інтерпретаційного поля аналізу опери через залучення категорій культурної антропології, філософії історії та семантики оперного тексту, що дозволяє глибше осмислити особисту трагедію героїні.

Мета дослідження – аналіз образу Чіо-Чіо-Сан в опері Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» у контексті оперної драматургії композитора та з урахуванням культурно-філософського виміру. Дослідження спрямоване на виявлення художніх засобів музичної характеристики героїні, особливостей її сценічної еволюції, вокально-драматичної природи партії та семантичного навантаження образу в контексті міжкультурного конфлікту як ключового драматургічного ядра опери.

Виклад основного матеріалу дослідження. Опера «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні є одним із найвідоміших творів оперного репертуару, що не втрачає своєї художньої свіжості й емоційної привабливості для сучасного слухача. Її сценічний успіх зумовлений поєднанням динамічної драматургії, виразного впливу східного орієнталізму та глибоко зворушливого сюжету. Саме ці чинники стали основою тривалого сценічного життя опери, яка, попри невдачу прем'єри, з часом здобула тріумфальне визнання на провідних оперних сценах світу.

Першою в надскладній партії Чіо-Чіо-Сан в «Ла Скала» виступила Розіна Сторкіо, яка прославилася в постановках веристських опер. Справжній успіх опері в місті Брешіа 28 травня 1904 р. принесла українська співачка Соломія Крушельницька. Серед видатних співачок XX ст., Рената Скотто, Марія Бієшу, Ламара Чконія, слід особливо виділити співачку, яка заспівала цю партію близько двох тисяч разів – це Міура Тамакі, на честь якої в 1967 р. було засновано «Міжнародний конкурс співачок "Імені мадам Батерфляй"».

За межами Італії опера також одразу здобула любов слухачів. Так, у Метрополітен-опера прем'єра відбулася 11 лютого 1907 р. з блискучим складом: Джеральдін Фаррар, Енріко Карузо, Луїза Гомер. Згодом Джеральдін Фаррар у період з 1907 р. до 1922 р. заспівала партію Чіо-Чіо-Сан у Метрополітен-опера дев'яносто п'ять разів.

З плином часу популярність опери «Мадам Баттерфляй» зросла настільки, що її сюжетна основа неодноразово ставала джерелом адаптацій у кіномистецтві. Однією з найперших екранізацій став німий фільм «Мадам Баттерфляй» 1915 року, знятий режисером Сідні Олкоттом. У 1932 році вийшла американська звукова кінострічка з тією ж назвою (режисер – Меріон Ґеррік), в якій було використано значну частину музичного матеріалу з партитури Дж. Пуччіні. Крім того, опера стала художнім і структурним взірцем для створення мюзиклу «Міс Сайгон» Клода-Мішеля Шенберґа та Алена Бубліля (Studi Pucciniani, 1990), що актуалізував її сюжет у контексті в'єтнамської війни, переосмисливши класичну історію в нових історико-культурних координатах.

Значною мірою успіх і художня актуальність опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» зумовлені створенням глибоко психологізованого центрального образу – Чіо-Чіо-Сан, тендітної та ніжної героїні, яка водночас вражає внутрішньою силою та гідністю. Ця амбівалентність постаті головної героїні нерозривно пов'язана з контрастною драматургічною структурою опери загалом, у якій трагічна напруга вибудовується на основі зіткнення двох несумісних світоглядних і культурних систем.

Якщо в літературних першоджерелах та лібрето протиставлення японської й американської культур подається у доволі конкретному ключі, то у музичному трактуванні Дж. Пуччіні це протистояння набуває універсального, метафізичного виміру. Воно постає не лише як конфлікт різних традицій, а як драматичне неспівставлення духовно-ідеалізованого світу, з одного боку, та раціонально-практичного, жорсткого й колоніально домінантного – з іншого. Зустріч цих несумісних парадигм у просторі однієї долі неминуче веде до конфлікту, що розгортається у трагічну катастрофу, обрамлену глибоко особистісним і водночас універсальним людським стражданням.

Дж. Пуччіні з проникливістю і художнім чуттям трансформує конкретний соціокультурний сюжет в архетипову модель трагічного протистояння, надаючи опері не лише емоційну, але й філософську глибину, що забезпечує її незгасну актуальність упродовж понад століття сценічного життя.

Навряд чи буде перебільшенням теза про те, що саме образ головної героїні визначає драматургічну конструкцію всієї опери. Чіо-Чіо-Сан постає своєрідною смисловою віссю, навколо якої вибудовується розвиток інших персонажів і їхніх характерів. Її постать не лише драматургічно центрує оперу, а й виконує роль стрижневого символу всієї проблематики, порушеної Дж. Пуччіні. Саме через трагедію Баттерфляй

композитор артикулює теми, що виходять далеко за межі конкретного сюжету чи оперного жанру, надаючи твору позачасового звучання. Завдяки цьому опера «Мадам Баттерфляй» зберігає глибоку емоційну й етичну актуальність як у рік своєї прем'єри 1904, так і в сучасному культурному контексті XXI століття.

Образ Чіо-Чіо-Сан, з одного боку, продовжує типову для творчості Пуччіні лінію трагічних жіночих постатей із фатальним фіналом – у цьому контексті простежується очевидна спорідненість із Мімі («Богема»), Манон («Манон Леско») та Ліу («Турандот»), зокрема в сенсі теми невідворотності долі. Водночас жодна з героїнь Пуччіні, ймовірно, не отримала настільки розгорнутої у часі та психологічно динамічної характеристики, як Чіо-Чіо-Сан.

Наприклад, образ Мімі залишається відносно стабільним протягом усієї опери: її характер та емоційна структура задані з самого початку й не зазнають суттєвих змін. Подібним чином Тоска, яка вже в першій дії постає як темпераментна, вольова та зріла жінка, зберігає цю модель поведінки до фіналу. На відміну від них, Чіо-Чіо-Сан проходить складну внутрішню трансформацію – від наївної юної дівчини до свідомої жінки, що приймає трагічне рішення з гідністю та внутрішньою силою. Саме така еволюційна глибина надає її образу виняткової драматичної виразності та багатовимірності.

Образ Чіо-Чіо-Сан передбачає часову різницю в три роки між першою й останньою картинами та зумовлене цим різноманіття проявів, що з дивовижною ніжністю, деталями розкривається в її великих виходах-монологах: повітряному, тремтливому "*Ancora un passo or via*", підкреслено серйозному "*Ieri son salita...*", сповнених надії та любові "Un bel di vedremo", "Sai cos'eebe cuore", пронизливому "Tu? tu piccolo iddio!."... Усе це – віхи кохання Чіо-Чіо-Сан, що символізують водночас різні грані її образу.

Однак не лише виняткова увага до образу головної героїні та детальна, різнопланова її характеристика вирізняють «Мадам Баттерфляй» навіть серед низки інших опер Пуччіні зі схожими драматургічними «рішеннями». На наш погляд, особливого звучання опері загалом надає зумовленість як найважливіший вектор драматургії образу Чіо-Чіо-Сан.

Контрастне зіставлення двох культур у «Мадам Баттерфляй» породжує трагедію, що постає як результат зіткнення протилежних світоглядних систем – з одного боку, духовної, творчої, орієнтованої на внутрішнє зростання і самопожертву; з іншого – утилітарної, споживацької, позбавленої глибинної екзистенційної цінності. Несумісність цих двох уявлень про сенс життя виявляється у драматичній напрузі діалогів між Чіо-Чіо-Сан та Пінкертоном, у яких простежується непримиренність і водночас – неминучість конфлікту.

Завдяки драматургічній структурі та засобам художнього втілення, відчувається кожна емоція, думка та ідеї, які виникають у свідомості Чіо-Чіо-Сан, навіть якщо навколишня дійсність суперечить її уявленням. Глядачеві добре відомо, що Пінкертон не є щирим у своїх любовних зізнаннях. Та чому ж тоді Пуччіні створює один із найсильніших і найглибше втілених любовних дуетів у всій своїй творчості? Відповідь криється в особливій перспективі – події розкриваються з точки зору Чіо-Чіо-Сан. Для неї це почуття є всепоглинаючим, абсолютним і незаперечним, і саме такою любов повинна сприйматися слухачем. У такий спосіб композитор занурює нас у внутрішній світ героїні, дозволяючи емоційно пережити все, що відбувається на сцені, крізь призму її особистого досвіду. Саме така художня стратегія забезпечує емоційну достовірність і глибину образів у «Мадам Баттерфляй».

Б. Ф. Пінкертон виявляється нездатним осягнути духовні чесноти Чіо-Чіо-Сан. Навпаки, шлюб «на 999 років із правом розірвання в будь-який момент» цілком влаштовує його як зручне, безвідповідальне та позбавлене моральних зобов'язань рішення. Навіть компліменти, які Пінкертон адресує Чіо-Чіо-Сан у розмові з консулом, засвідчують обмеженість його уяви як представника споживацької цивілізації. Він характеризує героїню банальними метафорами: «...милуюсь нею в захваті, мов ширмова фігурка чи ваза» або «наче метелик» (Puccini, 1990). І хоча метафора з бабочкою є концептуальною, закладеною навіть у назві опери, все ж вона виявляє глибоке протиставлення: героїня Дж. Пуччіні – «метелик» із живим серцем, глибоким почуттям і жертовною любов'ю, а той, кого вона покохала, здатний діяти лише за спонуканням примітивної пристрасті, ніби «зім'яти їй крила задля власної насолоди» (Puccini, 1990, с. 35). Символічно, що музичний мотив, який супроводжує репліки

Пінкертона, має стрибкоподібний, порожній, легковажний характер, що підкреслює поверховість його почуттів.

Увагу дослідників привертає наявність у вокальній партії Чіо-Чіо-Сан довгих, розгорнутих фраз «великого дихання», які складають основу її монологів. Цей прийом виразно контрастує з більш «розмовним» інтонаційним модусом сцен за участю Пінкертона, американського консула та Ґоро, підсилюючи драматичну напруженість і поглиблюючи семантичне навантаження. Зокрема, у першій арії героїні текст:

“Spira sul mare e sulla terra un primaveril soffio giocondo.

Io sono la fanciulla più lieta del Giappone, anzi del mondo.

Amiche, io son venuta al richiamo d’amor...

D’amor venni alle soglie ove s’accoglie il bene di chi vive e di chi muor”

«І над землею, і над морем свіжістю повіяло весняною. Щасливішої за мене не знайти в усій Японії та всесвіті. Недарма мене кличе любов. Я прийшла до її порогу…» (Puccini, 1990, с. 27) – втілений у безперервну мелодійну фразу, тривалість якої метафорично репрезентує безмежність, всеохопність та щирість почуттів Чіо-Чіо-Сан. Такий музично-драматургічний хід дозволяє передати складну психологічну природу героїні, її романтичну екзальтованість і водночас внутрішню цілісність, формуючи навколо неї особливий емоційний простір, що контрастує з прагматизмом і відстороненістю інших персонажів.

Уже з перших хвилин дії опера «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні формує чітко виражений антагонізм у характеристиках головних персонажів – Пінкертона та Чіо-Чіо-Сан. Цей контраст слугує не лише драматургічною опозицією, а й маркером неминучої трагедії, яка стає прозоро передбачуваною для уважного слухача. Композитор навмисно акцентує на розбіжностях світоглядних, культурних і моральних засад героїв, закладаючи у музику символічні інтонації та приховані знаки, що вказують на приреченість цього союзу. Таким чином, ще до кульмінаційних подій стає очевидним, що фінал буде трагічним, а любов Чіо-Чіо-Сан – жертовною.

Один із найяскравіших маркерів передвизначеності в першому акті - сцена з кинджалом, що дістався від батька у спадок, футляр якого Чіо-Чіо-Сан показує Пінкертону серед своїх «скарбів» - пов’язок, трубки, застібки, рум’ян... Трагедійна сутність цього моменту підкреслюється інтонаційними засобами: низхідною інтонацією в обсязі збільшеної кварти, доленосна значущість якого підкреслюється грізним вступом духових на ***ff***.

Дует “Viene la sera”, у якому Пінкертон і Баттерфляй залишаються наодинці вперше після весільної церемонії, є кульмінаційним епізодом оперного полотна. Саме в цій сцені фіксується єдиний справжній момент щастя для Чіо-Чіо-Сан, який, у ретроспективі подальшого драматичного розвитку, сприймається як вершина її особистої надії та любові. Для Пінкертона ж ця мить є вершиною безтурботного легковажного ставлення до подій, що незабаром призведе до руйнівних наслідків.

Нерідко Джакомо Пуччіні зазнавав критики за надмірну сентиментальність, однак така характеристика значно применшує його композиторську майстерність. У цьому дуеті Дж. Пуччіні демонструє виняткову здатність передавати найтонші емоційні стани персонажів через мелодію, що сприймається як безпосереднє втілення їхніх почуттів. Композитор не просто ілюструє любовну сцену – він формує її психологічний ландшафт, в якому відображається глибинна емоційна асиметрія між героями. Саме тому “Viene la sera” набуває значення символу наївної віри героїні та фатальної безвідповідальності героя, що підкреслює трагічну приреченість розвитку подій.

Яскравий, рельєфно окреслений на тлі оркестрового звучання мотив із перших тактів ніби пророкує трагічну долю п’ятнадцятирічної героїні, натякаючи на повторення жертовного вибору її батька, який обрав смерть як засіб збереження честі. Цей тематичний елемент не є випадковим: інтонаційні інверсії збільшеної кварти, що формують основу цього мотиву, пізніше прозвучать у ключовій фразі Баттерфляй – “Butterfly!.. rinegata… Rinegata… e felice” «Відкинута, відкинута, але щаслива...» (Puccini, 1990, с. 111). Таким чином, мотив не лише відіграє ролю драматургічного прологу, а й набуває функції символу доленосного циклу, в якому героїня повторює шлях гідності та самопожертви.

Ознаками передвизначеності трагедійного фіналу в опері Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй»

виступають характерні інтонаційні маркери, символом яких слугує інтервал збільшеної кварти. Цей інтервал, що має промовисту семантику у контексті всієї партитури, наче «перекреслює» ліричний модус зізнань Чіо-Чіо-Сан у коханні до Пінкертона. Тритонова забарвленість гармонійної тканини додатково посилюється тривожним, напруженим звучанням оркестру, що виконує функцію драматургічного контрапункту до вокальної лінії.

Особливої виразності набуває епізод, у якому Чіо-Чіо-Сан метафорично озвучує власну долю. Цей фрагмент має надзвичайну емоційну насиченість і виконує важливу виразову функцію: оркестрова партія виступає своєрідною «кардіограмою» серцевого ритму героїні, передаючи нерівномірність її душевного стану, внутрішню роздвоєність і напруження. Вокальна лінія при цьому передає всі інтонаційні вигини збуреної, переривчастої мови, що створює глибокий психологічний портрет героїні, підкреслюючи її трагічну приреченість та внутрішню драму.

Попри те, що слухач отримує право глибоко співпереживати кожній емоції головної героїні, композитор водночас наділяє його здатністю передбачити неминучість трагедії, що очікує Чіо-Чіо-Сан у фіналі. Інші персонажі постають своєрідними «шифрами» для глядача, що активізують емоційний конфлікт між безпосередньою ідентифікацією з героїнею та необхідністю зберегти критичну дистанцію, притаманну реалістичному сприйняттю подій.

Дж. Пуччіні майстерно конструює внутрішню драму, що розгортається не лише на сцені, але й у свідомості слухача, втягує в складну емоційну гру. Повільний темп розвитку дії лише посилює ефект психологічного напруження, перетворюючи перегляд на своєрідну емоційну катарсисну мандрівку. Навіть у фіналі композитор не дарує полегшення: останній акорд опери дисонансний, невирішений, що залишає драматичне напруження відкритим і невгамовним.

На психологічному рівні Дж. Пуччіні свідомо позбавляє аудиторію відчуття завершеності: після годин емоційних страждань не настає гармонійної розв'язки. Композитор досягає вражаючого ефекту – глядач залишає театр з глибоким внутрішнім болем, що продовжує існувати поза межами фінального аккорду.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У протиставленні двох антагоністичних образів – Чіо-Чіо-Сан та Пінкертона – простежується значно більше, ніж типовий для драматургічно вибудуваного оперного «тексту» конфлікт. На нашу думку, опозиція між героїнею й її коханим постає символом глибшого культурного розламу, що відображає процес занепаду культури перед натиском цивілізації – процес, що так яскраво був описаний О. Шпенглером у його знаковій праці «Занепад Європи». Як зазначає німецький філософ, культура – це не лише формація, яка визначає епоху, а й внутрішня єдність мислення та творчості, що створює її як цілісність: це своєрідна стилістика буття, закарбована у формах економічного, політичного, духовного, релігійного, практичного та художнього життя (Черноіваненко, 2007, с. 151). У своїй концепції О. Шпенглер вбачає між культурою та цивілізацією непримиренну антиномію. Зокрема, серед «антигероїв» деструктивної цивілізації він називає «сучасного міщанина» – нового кочівника, позбавленого релігійного ґрунту, головними цінностями якого є не ідеали, а гроші й влада; для нього не мають значення героїчні міфи чи патріотизм (Черноіваненко, 2007, с. 151). Ці антиномії, на мою думку, набувають виразного художнього втілення у драматургічному конфлікті опери Пуччіні «Мадам Баттерфляй», де в особах японської гейші та американського офіцера матеріалізується протистояння двох світів – культури, що прагне духовного, цілісного буття, і цивілізації, орієнтованої на утилітарне, споживацьке ставлення до життя. Перспективи подальших досліджень образу Чіо-Чіо-Сан у контексті музикознавства пов'язані з кількома ключовими напрямами, в тому числі в площині гендерної та культурної семантики, де героїня постає в контексті постколоніального та цивілізаційного протиставлення. Значний потенціал становить і музично-структурний аналіз драматургічних функцій мотивів Чіо-Чіо-Сан, що виявляють її психологічну трансформацію. Подальше осмислення рецепції образу в сучасному театрі, кінематографі та масовій культурі дозволить актуалізувати його в контексті міжкультурного діалогу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Чуньмей. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Вид-во Товариство С. А. М., 2012. Вип. 34. С. 383–393.
2. Кисла С. Образ Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Баттерфляй» у контексті оперних пошуків Джоаккіно Пуччіні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип 37, том 2. С. 21–26.
3. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : автореф. канд. дис. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 2004. 18 с.
4. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеська держ. музична академія імені А. В. Неждановї. Одеса, 2006. 16 с.
5. Чжан Ївень. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночного». *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Неждановї*. Одеса : Астропринт, 2017. Вип. 25. Кн. 1. С. 76–86.
6. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох. Суми : Наука, 2002. Т. 1. 184 с.
7. Черноіваненко В. В. Європа Освальда Шпенглера. *Сучасність*. 2007. № 1–2. С. 150–156.
8. Юдін А. Традиційні та новаторські риси інтерпретації головного жіночого образу опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» у сценічній практиці театру Arena di Verona. *Молодий вчений*. 2020, 1 (77), 68–71. URL: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-1-77-15
9. Garner Mosco. Madam Butterfly – A Guide to the Opera. Masterworks of Opera. Foreword by Victoria de los Ángeles. London : Barrie & Jenkins, 1979. 160 p.
10. Puccini, Giacomo. Madama Butterfly: in Full Score. Milan. G. Ricordi, 1907. Reprint, New York: Dover, 1990. 483 p.
11. Studi Pucciniani. Rassegna sulla musica e sul teatro musicale nell'epoca di Giacomo Puccini. Vol. 5: Dalla genesi delle opere alla ricezione nel film. Lucca: Centro studi Giacomo Puccini, 2018. 288 p.

REFERENCES:

1. Wang, Chunmei (2012). Khudozhnia spetsyfika zhinochykh obraziv opernoho veryzmu u vokalnomu vykonavstvi [Artistic Specificity of Female Images of Opera Verismo in Vocal Performance]. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education*. Kharkiv : S.A.M. Publishing House. Issue 34. P. 383–393.
2. Kysla, S. (2021). Obraz Chio-Chio-San z opery «Madam Batterfliai» u konteksti opernykh poshukiv Dzhoakkino Puchchini [The image of Cio-Cio-San from the opera "Madama Butterfly" in the context of Gioachino Puccini's operatic search]. *Topical Issues of the Humanities*. Issue 37, volume 2. P. 21–26.
3. Korchova, O. (2004). Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchchini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materiali piznoi tvorchosti kompozytora) [Giacomo Puccini's Musical Theater in the Artistic Context of the First Quarter of the XX Century (Based on the Composer's Late Works)] : PhD in Art History : 17.00.02. Kyiv. 18 p.
4. Liu, Bingqiang (2006). Veryzm ta yoho analohii v muzychnomu mystetstvi Yevropy i Kytaiu [Verismo and its Analogies in the Musical Art of Europe and China]. PhD thesis : 17.00.03. Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa. 16 c.
5. Zhang, Yiwen (2017). Operna tvorchist Dzh. Puchchini yak fenomen piznoromantychnoho rozuminnia temy "vichno zhinochnoho" [Puccini's opera as a phenomenon of late romantic understanding of the theme of "eternally feminine"]. *Musical art and culture: Scientific Bulletin of the A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy*. Odesa : Astroprint. Issue 25. Book 1. S. 76–86.
6. Cherkashyna-Gubarenko, M. (2002). Muzyka i teatr na perekhresti epokh [Music and Theater at the Crossroads of Epochs]. Sumy : Nauka. Vol. 1. 184 p.
7. Chernoivanenko, V. V. (2007). Yevropa Osvalda Shpenhlera [Europe of Oswald Spengler]. *Modernity*. № 1–2. P. 150–156.
8. Yudin, A. (2020). Tradytsiini ta novatorski rysy interpretatsii holovnoho zhinochoho obrazu opery Dzh. Puchchini "Madam Batterfliai" u stsenichnii praktytsi teatru Arena di Verona [Traditional and Innovative Features of the Interpretation of the Main Female Character of Puccini's Madama Butterfly in the Stage Practice of the Arena di Verona Theater]. *Young Scientis*, 1 (77), 68–71. URL: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-1-77-15
9. Mosco, G. (1979). Madam Butterfly – A Guide to the Opera. Masterworks of Opera. Foreword by Victoria de los Ángeles. London: Barrie & Jenkins. 160 p.
10. Puccini, G. (1990). Madama Butterfly: in Full Score. Milan. G. Ricordi, 1907. Reprint, New York: Dover. 483 p.
11. Studi Pucciniani (2018). Rassegna sulla musica e sul teatro musicale nell'epoca di Giacomo Puccini. Vol. 5: Dalla genesi delle opere alla ricezione nel film. Lucca: Centro studi Giacomo Puccini. 288 p.

УДК 378.22:78]:159.954
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-15

Олена ІВАНЕНКО
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053
***ORCID:** 0000-0003-2785-7728*

Мирослав ГРИНИШИН
заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-сценічного мистецтва факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053
***ORCID:** 0000-0002-7915-3151*

Бібліографічний опис статті: Іваненко, О., Гринишин, М. (2025). Розвиток творчих здібностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки. *Fine Art and Culture Studie*, 3-1, 100–105, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-15

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті розглядається проблема розвитку творчих здібностей студентів у процесі фахової підготовки за спеціальністю «Музичне мистецтво». У сучасних умовах оновлення мистецької освіти та інтеграції її в європейський освітній простір зростає потреба у формуванні конкурентоспроможного фахівця, здатного до самореалізації, творчого мислення, креативного підходу до виконання професійних завдань. Саме тому розвиток творчих здібностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва виступає одним із ключових напрямів їхньої фахової підготовки. ***Мета статті*** *– з'ясувати методологічні засади, педагогічні умови та ефективні форми і методи розвитку творчого потенціалу майбутніх бакалаврів музичного мистецтва у процесі професійного навчання, а також виокремити чинники, що сприяють формуванню індивідуального творчого стилю виконавця.* ***Методологія дослідження*** *базується на поєднанні системного, компетентнісного та діяльнісного підходів. Застосовано комплекс загальнонаукових та педагогічних методів: аналіз і синтез наукових джерел, спостереження за навчальним процесом, педагогічний експеримент, анкетування та порівняльний аналіз результатів навчання. Особлива увага приділяється аналізу ефективності міждисциплінарної інтеграції у підготовці творчої особистості.* ***Наукова новизна*** *полягає у розкритті особливостей розвитку творчих здібностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва та визначенні їхнього взаємозв'язку з компонентами професійної підготовки. Уперше систематизовано педагогічні умови, що оптимізують процес розвитку творчості в музичній освіті, з урахуванням сучасних тенденцій музичної педагогіки, а також розроблено практичні орієнтири для викладачів щодо поетапного формування креативного мислення та художньо-інтерпретаційних умінь студентів.* ***Висновки.*** *Системна реалізація креативно орієнтованої методики в навчальному процесі сприяє підвищенню рівня творчості, музичної виразності, інтерпретаційної самостійності та професійної мотивації студентів. Успішне формування творчих здібностей залежить від інтеграції міждисциплінарного підходу, гнучкості навчальних програм, а також від створення сприятливого освітнього середовища, орієнтованого на розвиток творчої індивідуальності. Отримані результати можуть бути використані в освітній практиці закладів вищої мистецької освіти та у подальших дослідженнях проблеми формування творчої особистості митця, здатного до адаптації в умовах динамічного мистецького середовища та інноваційного розвитку музичного мистецтва.*

Ключові слова: *творчі здібності, творчий потенціал, музичне мистецтво, фахова підготовка, художньо-творча діяльність, інноваційні методики.*

Olena IVANENKO
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Musicology and Music Education, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska St, Kyiv, Ukraine, 04053
***ORCID:** 0000-0003-2785-7728*

Myroslav HRYNYSHYN
Honored Artist of Ukraine, Professor of the Department of Music and Stage Art, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska St, Kyiv, Ukraine, 04053
***ORCID:** 0000-0002-7915-3151*

To cite this article: Ivanenko, O., Hrynyshyn, M. (2025). Rozvytok tvorchykh zdibnostei maibutnikh bakalavriv muzychnoho mystetstva v protsesi fakhovoi pidhotovky [Development of creative abilities of future bachelors of musical art in the process of professional training]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 100–105, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-15

DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES OF FUTURE BACHELORS OF MUSICAL ART IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING

The article deals with the problem of developing students' creative abilities in the process of professional training in the speciality "Musical Art". In modern conditions of renewal of art education and its integration into the European educational space, there is a growing need to form a competitive specialist capable of self-realisation, creative thinking, and a creative approach to performing professional tasks. That is why the development of creative abilities of future bachelors of musical art is one of the key areas of their professional training. ***The purpose*** *of the article is to find out the methodological foundations, pedagogical conditions and effective forms and methods of developing the creative potential of future bachelors of musical art in the process of professional training, as well as to identify the factors that contribute to the formation of the performer's individual creative style.* ***The research methodology*** *is based on a combination of systemic, competence and activity-based approaches. A set of general scientific and pedagogical methods is used: analysis and synthesis of scientific sources, observation of the educational process, pedagogical experiment, questionnaires and comparative analysis of learning outcomes. Particular attention is paid to the analysis of the effectiveness of interdisciplinary integration in the training of a creative personality.* ***The scientific novelty*** *lies in revealing the peculiarities of the development of creative abilities of future bachelors of musical art and determining their relationship with the components of professional training. For the first time, the pedagogical conditions that optimise the process of developing creativity in music education are systematised, taking into account current trends in music pedagogy, and practical guidelines for teachers on the gradual formation of creative thinking and artistic and interpretive skills of students are developed.* ***Conclusions.*** *The systematic implementation of a creatively oriented methodology in the educational process contributes to increasing the level of creativity, musical expressiveness, interpretive independence and professional motivation of students. Successful formation of creative abilities depends on the integration of an interdisciplinary approach, flexibility of curricula, as well as the creation of a favourable educational environment focused on the development of creative individuality. The obtained results can be used in the educational practice of higher art education institutions and in further research on the problem of forming a creative personality of an artist capable of adapting to the conditions of a dynamic artistic environment and innovative development of musical art.*

Key words: *creative abilities, creative potential, musical art, professional training, artistic and creative activity, innovative methods.*

Актуальність проблеми. Проблема розвитку творчих здібностей у процесі професійної підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва займає важливе місце в сучасній музичній педагогіці та психології. У сучасному освітньому просторі значно зросла увага до формування творчої особистості, здатної до нестандартного мислення, самовираження та культурної рефлексії. Особливої актуальності ці завдання набувають у сфері мистецької освіти, де професійна діяльність безпосередньо пов'язана з індивідуальною художньою інтерпретацією, емоційним самовиявом та креативним підходом до музичного матеріалу. Фахова підготовка бакалаврів музичного мистецтва має не лише забезпечити студентів необхідними знаннями й навичками, але й сприяти виявленню та розвитку їх творчих здібностей, що є фундаментом професійної самореалізації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання розвитку творчих здібностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва знаходиться в центрі уваги сучасної педагогічної науки, оскільки воно безпосередньо пов'язане з якістю фахової підготовки та формуванням конкурентоспроможного мистецького фахівця. У науковому дискурсі простежується тенденція до поглибленого осмислення природи творчості, механізмів її актуалізації в освітньому процесі та визначення ефективних педагогічних умов для її розвитку.

Зокрема, в українській педагогічній науці дослідженнями творчого потенціалу особистості займалися І. Зязюн, С. Сисоєва,

О. Рудницька акцентували увагу на значенні педагогічної майстерності як чинника розвитку творчої особистості у вищій школі.

Значний внесок у теоретичне обґрунтування проблеми зробили українські науковці. Так, І. Зязюн розглядав розвиток творчої особистості як невід'ємну складову педагогічної майстерності та професійного становлення (Moljako, 2006). С. Сисоєва підкреслювала важливість індивідуального підходу до кожного студента в контексті формування його креативного потенціалу (Sysoeva, 2006).

У галузі мистецької освіти особливу увагу привертають дослідження Л. Масол, О. Гуменюк, які акцентують на необхідності гармонійного поєднання виконавської, інтерпретаційної, імпровізаційної та аналітичної діяльності як умов розвитку творчих здібностей студентів. Також висвітлюється роль міжпредметної інтеграції та художньо-естетичного середовища у професійному становленні майбутніх музикантів.

Серед актуальних підходів до педагогіки творчості виокремлюються інтерактивні та інноваційні методи навчання. Праці дослідників демонструють ефективність використання тренінгових форм, креативних завдань, авторських проєктів і цифрових технологій у музичній освіті, які сприяють розвитку індивідуальної творчості та професійної самореалізації студентів.

У зарубіжній науці провідне місце належить концепції множинного інтелекту Г. Гарднера, згідно з якою музичний інтелект визнається окремим видом обдарованості, що потребує цілеспрямованого розвитку з урахуванням індивідуальних здатностей (Gardner, 2011). Ідеї гуманістичної педагогіки Карла Роджерса, орієнтованої на створення емоційно безпечного та підтримувального середовища, є актуальними для формування креативної особистості у музичній сфері.

Отже, аналіз наукової літератури засвідчує багатогранність проблеми розвитку творчих здібностей та необхідність міждисциплінарного, інтегрованого підходу до її вирішення. Висвітлені дослідження слугують теоретичним підґрунтям для подальшого вивчення механізмів формування творчої активності в процесі фахової підготовки майбутніх музикантів.

Незважаючи на наявність значного обсягу наукових досліджень, присвячених розвитку творчих здібностей особистості, зокрема в контексті мистецької освіти, низка важливих аспектів залишається недостатньо вивченою або потребує подальшого теоретичного та практичного обґрунтування.

Отже, загальна проблема розвитку творчих здібностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва потребує подальшого вивчення у напрямах: цілісного педагогічного проєктування творчого освітнього середовища; практичного впровадження інтерактивних і цифрових технологій; розробки ефективних методик індивідуалізованого навчання; створення системи мотиваційно-емоційної підтримки студентів; адаптації зарубіжних психолого-педагогічних концепцій до умов української мистецької освіти.

Вагомим особистим внеском, щодо розв'язання проблеми розвитку творчих здібностей, є створення методів раціонального використання інноваційних технологій як дієвого засобу для засвоєння мистецького досвіду й формування нових творчих компетенцій у студентів мистецьких спеціальностей. Такий підхід дозволяє майбутнім бакалаврам музичного мистецтва в процесі фахової підготовки уникнути повторного «відкриття вже відомого» під час креативного пошуку в художньо-творчій діяльності.

У сучасному освітньому просторі дедалі більшої актуальності набуває проблема розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців мистецької галузі. Зокрема, підготовка бакалаврів музичного мистецтва вимагає пошуку ефективних педагогічних умов, які б сприяли не лише формуванню професійних знань і навичок, а й розкриттю креативного потенціалу особистості. В умовах модернізації вищої освіти, цифровізації освітнього процесу та зростання вимог до індивідуалізації навчання зростає потреба у переосмисленні традиційних підходів до фахової підготовки майбутніх музикантів.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні й визначенні нестандартних форм навчання щодо розвитку творчих здібностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких дослідницьких завдань:

1. Проаналізувати сучасні наукові підходи до поняття «творчі здібності» та визначити їхню структуру в контексті музичного мистецтва.

2. Вивчити провідні теоретичні концепції, що лежать в основі розвитку творчого потенціалу особистості.

3. Розглянути специфіку професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва у вищих навчальних закладах.

4. Обґрунтувати значення особистісно орієнтованого підходу, інтерактивного навчання, емоційної підтримки та цифрових технологій у формуванні творчого середовища.

5. Запропонувати загальну модель організації освітнього процесу, орієнтованого на стимулювання творчої активності майбутніх музикантів.

Реалізація цих завдань дозволить не лише поглибити теоретичне розуміння проблеми, але й сформувати практичні рекомендації для викладачів мистецьких ЗВО щодо активізації творчого розвитку студентів у процесі фахової підготовки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток творчих здібностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва є складним і багатогранним процесом, який потребує спеціально організованого педагогічного супроводу. У процесі дослідження було проаналізовано сутність поняття «творчі здібності» в контексті музичного мистецтва та визначено їх основні складники: креативне мислення, музично-образна уява, здатність до імпровізації, художньо-естетичне сприйняття, емоційна чутливість та мотивація до самовираження через мистецтво.

Творчі здібності – це система інтелектуальних, емоційних, психофізіологічних якостей особистості, які забезпечують здатність до створення нового, оригінального, неповторного (Moljako, 2006). У музичній діяльності це проявляється у здатності до глибокої художньої інтерпретації твору, імпровізації, створення власних музичних ідей, композицій, а також у вмінні по-новому осмислити традиційний музичний матеріал.

Творчі здібності в музичному мистецтві розглядаються як комплекс індивідуальних якостей особистості, що забезпечують здатність до створення або інтерпретації художніх образів, відкриття нових музичних форм і нестандартних рішень у процесі виконання, аналізу чи композиторської діяльності.

У вітчизняній науковій думці вагомий внесок у розуміння сутності творчих здібностей зробили: В. Моляко, С. Рубінштейн, Л. Виготський. Науковці підкреслювали, що творчість не є суто вродженою властивістю, вона розвивається у процесі активної взаємодії з соціокультурним середовищем.

Однією з найвпливовіших концепцій останніх десятиліть стала теорія множинного інтелекту Говарда Гарднера (Gardner, 2011), яка докорінно змінила уявлення про природу інтелекту і творчості. Дослідник наголошував, що ефективне навчання повинне опиратися на сильні сторони студента, активізуючи той тип інтелекту, який є домінантним. У музичній освіті це відкриває простір для реалізації індивідуального творчого потенціалу через практичну діяльність, імпровізацію, слухове моделювання та інтерпретацію.

Таким чином, розвиток творчих здібностей – це не лише питання технічної підготовки, але й формування гнучкого мислення, відкритості до нового досвіду, внутрішньої мотивації, естетичної чутливості та емоційного інтелекту.

Розвиток творчих здібностей у контексті підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва є складним багатоаспектним процесом, що охоплює когнітивні, емоційні, мотиваційні та соціокультурні компоненти. У науковій літературі творчість розглядається як здатність особистості до створення нового – оригінального, соціально значущого продукту, що виникає в результаті внутрішнього прагнення до самореалізації.

У сучасній мистецькій освіті одним із ключових завдань педагогічного процесу є створення такого освітнього середовища, яке б сприяло самореалізації, креативності, формуванню індивідуального музичного стилю та мислення студента. Творче освітнє середовище виступає не лише контекстом, а й активним механізмом розвитку творчої особистості.

Творче освітнє середовище – це педагогічно організований простір, що стимулює інтелектуальну, емоційну, духовну і творчу активність студентів. Це сукупність умов, взаємодій, засобів і впливів, спрямованих на розвиток здатності до самовираження, інноваційності, художньої ініціативи.

На думку С. Сисоєвої, творчим можна вважати таке середовище, яке дозволяє індивіду розкрити свій внутрішній потенціал, долати стереотипи і реалізовувати себе у процесі діяльності (Sysoeva, 2006).

У процесі фахової підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва розвиток творчих здібностей також неможливий без залучення нестандартних, інноваційних форм навчання, які виходять за межі традиційного академічного викладання. Такий підхід відповідає сучасним викликам мистецької освіти, що орієнтується не лише на передачу знань, а й на формування здатності до креативного мислення, художньої імпровізації та самовираження.

Нестандартні форми навчання охоплюють широкий спектр педагогічних стратегій, серед яких:

– майстер-класи із залученням провідних митців, які демонструють нестереотипні інтерпретації, відкривають нові підходи до виконання музичних творів;

– проєктне навчання, що стимулює студентів до самостійного пошуку рішень, створення авторських композицій, міждисциплінарної співпраці;

– імпровізаційні та арт-терапевтичні сесії, які сприяють розвитку емоційної чутливості, інтуїтивного мислення, вільної творчої експресії;

– кейс-методи та рольові ігри, які дозволяють змоделювати реальні професійні ситуації у сфері музичного виконавства, педагогіки чи менеджменту;

– інтерактивні платформи та віртуальні студії, що дають можливість студентам експериментувати зі звуком, формою, стилем у цифровому середовищі;

– художні лабораторії та колективні творчі експерименти, де студенти навчаються працювати в команді, реагувати на нові мистецькі виклики, комбінувати стилі й жанри.

Використання нестандартних форм навчання також тісно пов'язане з ідеями активного навчання, в якому студент виступає не як пасивний реципієнт знань, а як активний учасник творчого процесу. Це забезпечує вищу мотивацію до навчання, емоційне залучення та формування суб'єктної позиції в освітньому процесі.

Крім того, нестандартні методики сприяють подоланню психологічних бар'єрів, страху помилки чи оцінювання, створюючи безпечний простір для творчого пошуку. Вони активізують внутрішній потенціал особистості, дозволяють кожному студентові знайти власний індивідуальний стиль у музиці, що особливо важливо для професійного становлення майбутнього музиканта.

Отже, у контексті сучасної мистецької освіти нестандартні форми навчання стають важливим чинником розвитку творчих здібностей, забезпечуючи багатовимірність освітнього досвіду та наближаючи студентів до реальних умов творчої діяльності в професійному середовищі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Розвиток творчих здібностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва є складним і багаторівневим процесом, що потребує спеціально організованих педагогічних умов. Інтеграція індивідуального підходу, використання інтерактивних методик, стимулювання рефлексивної діяльності та впровадження інформаційно-комунікаційних технологій дозволяє сформувати справжнього митця, здатного до самовираження та критичного мислення. Тому в процесі фахової підготовки необхідно не тільки навчити студента «музикувати», а й дати йому інструменти для творчого саморозвитку й самореалізації для подальшої активної участі в культурному житті суспільства в умовах постійних змін мистецького середовища.

Перспективи подальших досліджень полягають у більш глибокому вивченні механізмів формування творчої індивідуальності митця, зокрема засобами міждисциплінарної інтеграції (поєднання музики з перформативними мистецтвами, цифровими технологіями тощо), а також використання цифрових платформ для реалізації індивідуальних мистецьких проєктів зметою формування готовності студентів до участі у міжнародних творчих ініціативах і мистецьких конкурсах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень : моногр. / ред.: В. О. Моляко; О. Л. Музика ; Держ. фонд фундамент. дослідж. М-ва освіти і науки України. Житомир : Рута, 2006. 320 с. Бібліогр.: с. 306–319.

2. Іваненко О. А. Особливості інтегрованого навчання в закладах спеціалізованої мистецької освіти. *Традиційні та інноваційні підходи до наукових досліджень* : матеріали V Міжнародної наукової конференції, м. Тернопіль, 7 липня, 2023 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : Європейська наукова платформа, 2023. С. 189–190.

3. Панченко Г. П. Творчі здібності майбутнього вчителя музичного мистецтва: теорія і практика [Текст] : монографія / Г. П. Панченко. Мелітополь : Видавництво МДПУ імені Богдана Хмельницького, 2020. 176 с.

4. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна Книга – Богдан, 2005. 360 с.

5. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості : підручник. Київ : Міленіум, 2006. 346 с.

6. Gardner, H. The Unschooled Mind: How Children Think and How Schools Should Teach. New York : Basic Books. 2011. 352 p.

REFERENCES:

1. Moliako, V. O. (Eds). (2006). Zdibnosti, tvorchist, obdarovanist: teoriia, metodyka, rezultaty doslidzhen : monohr. [Abilities, creativity, giftedness: theory, methodology, research results : monograph.]. Zhytomyr : Ruta, 320. Bibliohr.: 306–319 [in Ukrainian].

2. Ivanenko, O. A. (2023). Osoblyvosti intehrovanoho navchannia v zakladakh spetsializovanoi mystetskoi osvity [Features of integrated learning in specialized art education institutions]. *Tradytsiini ta innovatsiini pidkhody do naukovykh doslidzhen – Traditional and innovative approaches to scientific research* : Proceedings of the V International Scientific Conference (pp. 189–190). Mizhnarodnyi tsentr naukovykh doslidzhen. Vinnytsia : Yevropeiska naukova platforma [in Ukrainian].

3. Panchenko, H. P. (2020). Tvorchi zdibnosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva: teoriia i praktyka [Tekst] : monohrafiia [Creative abilities of future music teachers: theory and practice [Text] : monograph]. Melitopol : Vydavnytstvo MDPU imeni Bohdana Khmelnytskoho, 176 [in Ukrainian].

4. Rudnytska, O. P. (2005). Pedahohika: zahalna ta mystetska : navchalnyi posibnyk [Pedagogy: General and Artistic : Study Guide]. Ternopil : navchalna knyha–Bohdan, 360 [in Ukrainian].

5. Sysoieva, S. O. (2006). Osnovy pedahohichnoi tvorchosti : pidruchnyk [Fundamentals of Pedagogical Creativity: Textbook]. Kyiv : Milenium, 346 [in Ukrainian].

6. Gardner, H. (2011). The Unschooled Mind: How Children Think and How Schools Should Teach. New York : Basic Books. 352 p.

УДК 784.4.087.68:398.8](=161.2)(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-16

Юлія КАРЧОВА
кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
***ORCID:** 0000-0001-5970-086X*

Бібліографічний опис статті: Карчова, Ю. (2025). Інтерпретація народнопісенної традиції у творчості Київського академічного ансамблю української пісні «Дніпро» та Олени Кулик. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 106–112, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-16

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО АНСАМБЛЮ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ «ДНІПРО» ТА ОЛЕНИ КУЛИК

***Мета статті** полягає в окресленні провідних спрямувань творчої діяльності Київського академічного ансамблю української музики «ДНІПРО» та Олени Кулик як носіїв народнопісенної традиції. **Методологія дослідження** ґрунтується на компаративних настановах, що зумовлюють звернення до принципів жанрового, стильового аналізу, а також культурологічного підходу. **Наукова новизна** статті зумовлена визначенням напрямів трансформації народнопісенної традиції та виконавства в контексті діяльності Київського академічного ансамблю української музики «ДНІПРО» та О. Кулик. **Висновки.** У статті обґрунтована спрямованість діяльності Київського академічного ансамблю української музики «ДНІПРО» та його очільниці – народної артистки України Олени Кулик на збереження національного духовного спадку та інноваційної репрезентації народнопісенного мистецтва і виконавства у просторі культури межі XX–XXI ст. у новаційних синтетичних формах, а також утвердження просвітницько-популяризаторськими імпрезами (фестиваль «Київ-етно-муз-фест «Віртуози фолку») новітніх механізмів буття національної культурної спадщини. Акцентовано, що проєкти колективу «Дніпрова сага» та «Ті, що походять від сонця», що мають змістовою основою ментально детерміновані у своїй значущості антеїзм та образи Дніпра, Козака, Матері, концепт національної культурної пам'яті, демонструють багатовимірний синтез мистецтв та жанрових моделей (зокрема академічної традиції), універсалізм звукової картини світу. Показано, що специфіка виконавських орієнтирів ансамблю, зокрема О. Кулик, полягає в індивідуалізації варіантів суміщення народнопісенної виконавської парадигми з її академічним варіантом та ознаками естрадного варіанту. Виявлено такі маркери приналежності творчості О. Кулик до народнопісенної виконавської традиції у проєктах «Дніпра», як відкрите звуковидобування, обривання звучання з інтонаційною нейтральністю інтонем та редукцією лексем, акцентована виконавська експресія, високий динамічний тонус, вигуки із висхідним та низхідним глісандо та інтонаційно нейтральними завершеннями, елементи ономатопеї. При загальній значущості настанов академічного варіанту народнопісенної виконавської парадигми співачка звертається до прийомів інструменталізації вокалу, співвідносних із цариною естради, що демонструє творче осмислення фольклору як позачасового художнього феномена.*

***Ключові слова:** фольклор, народнопісенна традиція, народнопісенне виконавство, народнопісенна виконавська парадигма, культурна пам'ять.*

Yuliia KARCHOVA
Candidate of Art Studies, Senior Lecture at the Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61000
***ORCID:** 0000-0001-5970-086X*

To cite this article: Karchova, Yu. (2025). Interpretatsiia narodnopisennoi tradytsii u tvorchosti Kyivskoho akademichnoho ansambliu ukrainskoi muzyky "Dnipro" i Oleny Kulyk [Interpretation of the folk-song tradition in the works of the Kyiv Academic Ensemble of Ukrainian Music "Dnipro" and Olena Kulyk]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 106–112, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-16

INTERPRETATION OF THE FOLK-SONG TRADITION IN THE WORKS OF THE KYIV ACADEMIC ENSEMBLE OF UKRAINIAN MUSIC "DNIPRO" AND OLENA KULYK

The purpose of the article *is to outline the leading direction of the creative activity of the Kyiv Academic of Ukraine Music "Dnipro" and Olena Kulyk as the carriers of the folk song tradition.* ***The methodology*** *of the study is based on comparative guidelines, which lead to the use of principles of genre and style analysis, as well as the cultural approach.* ***The scientific novelty*** *of the article is due to the identification of the leading directions of transformation of the folk song tradition and performance in the context of the activity of the Kyiv Academic of Ukraine Music "Dnipro" and O. Kulyk.*

Conclusions. *The article substantiates the focus of the activity of the the Kyiv Academic of Ukraine Music "Dnipro" and its head, People`s Artist of Ukraine Olena Kulyk, on preserving the national spiritual heritage and innovative representation of the folk song art and performance in the cultural space of the turn of the XX–XXI centuries in innovative synthetic forms, as well as establishment of the latest mechanisms for the existence of the national cultural heritage in educational and popularization performance (Kyiv Ethno-Music Festival "Folk Virtuosos"). It is emphasized that the projects of the collective «Dnipro Saga» and "Those Who Come from the Sun", which are based on the mental determined antheism and images of the Dnipro, Cossack, Mother, and the concept of national cultural memory, demonstrate a multidirectional synthesis of arts and genre model (including the academic tradition), and the universalism of the sound world. It is shown that the specificity of the ensemble`s performance guidelines, in particular O. Kulyk, is expressed in the individualization of options for combing the folk-song performance paradigm with its academic version and features of the pop version. Markers of the attributive belonging of O. Kulyk`s work to the folk-song performance tradition in the projects of "Dnipro" are open sound production, sound interruption with intonational neutrality by intonation and reduction of lexemes, accentuated performance expression, high dynamic tone, interjection with ascending glissandi with intonationally neutral endings, and elements of onomatopoeia. Given the general significance of the guidelines of the academic version of the folk-song performance paradigm, the singer turns to the techniques of vocal instrumentalization correlated to the realm of pop, which demonstrates a creative understanding of folklore as a timeless artistic phenomenon.*

Key words: *folklore, folk song tradition, folk song performance, folk song performance paradigm, cultural memory.*

Актуальність проблеми. Перманентно актуальне питання збереження культурної спадщини, як царини увиразнення національного ментального світу, набуває особливого загострення на тлі характерної для культури постсучасності взаємодії тенденцій глобалізації та глокалізації (Уманець, 2020). Особливої гостроти цьому питанню в культурному просторі України надає не тільки актуалізована соціокультурними реаліями необхідність формування нових шляхів синтезування європейського вектору розвитку нації та ативізації процесу національної ідентифікації, неможливого поза осягненням всеохопної значущості національного фольклорного доробку як феномена, що надає представникам нації «усвідомлення своєї духовної спільності, ментально-психологічної єдності українському етносу, забезпечуючи його повноцінне соціальне та екзистенціальне функціонування» (Синиця, 2021, с. 129).

Дихотомії європейське-національне та академічне – фольклорне у контексті художньої рефлексії проблематизуються і у зв'язку із загальними для культури межі XX–XXI ст. тенденціями мультикультуралізму, плюралізму світоглядних настанов та їх художніх утілень та активного взаємовпливу академічної, фольклорної, естрадно-масової сфер культури. Необхідність збереження фольклорного спадку та апробації інноваційних форм його буття, як утвердження його перманентного та іманентного значення духовного дороговказу для нації, є творчими імперативами для виконавців – носіїв культурної пам'яті, дослідження діяльності яких є актуальним завданням сучасної музикології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє дійти висновку щодо активізації сучасних досліджень щодо осмислення специфіки функціонування фольклору та народнопісенного виконавства в умовах сучасності. Це засвідчують праці А. Іваницького – із загальних питань феноменології й онтології фольклору), С. Грици – з питань особливостей трансформування функціональних параметрів фольклору (2002), Г. Бреславець, яка досліджує особливості функціонування фольклорного тексту в контексті сучасної культури (2018), а також педагогічно-методично орієнтовані дослідження Р. Лоцман, Р. Синиці (2021), В. Сінельнікової та І. Сінельнікова, О. Скопцової (2016) та ін.

Сучасний музикологічний дискурс позначений активним заповненням лакуни, що утворилася внаслідок певної дискретності персонологічного спрямування дослідницьких зусиль. Його заповнення демонструють праці

Г. Бреславець – щодо специфіки діяльності гурту «Курбаси», В. Осипенко – з питань особливостей творчості О. Мухи, а також низка праць Ю. Карчової, присвячених специфіці творчої діяльності сучасних виконавців народної пісні (М. Садовської, М. Юрасової, І. Червінської, гуртів «Древо», «ДахаБраха», «Go-A», «Хорея Козацька», Майстерні ЧГС «Перегук» та ін.).

Проте на маргінесі уваги донині перебуває творча діяльність одного із сучасних творчих колективів, для яких імперативного значення набули збереження фольклору та торування шляхів його буття у сучасному просторі музичного мистецтва – Київського академічного ансамблю української музики «ДНІПРО» на чолі з народною артисткою України Оленою Андріївною Кулик. Демонструючи плідність різноманітних варіантів міксування фольклорної традиції з маркерами академічного мистецтва та естради, а також варіантів утілення народнопісенної виконавської парадигми (Карчова, 2016), діяльність колективу і його очільниці закарбовує сучасні тенденцій збереження-трансформації фольклорних настанов. Попри вагомість цієї діяльності в сучасному національному культурному просторі та значний суспільний резонанс діяльності колективу та О. Кулик не є апробованими в сучасному музикологічному дискурсі, що також детермінує актуальність статті.

Мета дослідження – окреслення провідних спрямувань творчої діяльності Київського академічного ансамблю української музики «ДНІПРО» та Олени Кулик як носіїв народнопісенної традиції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Окреслюючи проблеми сучасного функціонування фольклору та народнопісенного виконавства, дослідники акцентують дискусійність «визначення меж модифікування народнопісенного виконавства, за яких можливе його збереження в статус цілісного явища національної культури, втілення художньої пам'яті нації» (Карчова, 2018, с. 140) та водночас значущість тенденції трансформації народної пісенної виконавської традиції, виявленої у формуванні «нових оригінальних синтетичних форм, в яких народна вокальна традиція поєднується з сучасними інструментальними складами, аранжуваннями, жанрами, стилістикою тощо» (Скопцова, 2016, с. 59). Пошук таких форм стає перманентним творчим завданням для сучасних колективів, орієнтованих на промоцію національної пісенної спадщини. Адже перманентні трансформації фольклору відбуваються (за С. Грицею) «за принципом метонімії, тобто щоразу іншого вираження тієї ж ідеї, теми, сюжету за допомогою лексичних, музичних та інших засобів під впливом просторово-часового руху і відмінних модусів мислення середовищ, де твір адаптувався» (Грица, 2002, с. 18). Актуалізацію фольклору в іншому модусі мислення, іншій сфері буття багаторазово ускладнюють динамічність сучасних художніх процесів, зокрема стильових змін у контексті дифузії академічної, фольклорної та естрадної сфер музичного мистецтва, співіснування народнопісенного виконавства та його академічної й естрадної модифікації.

У фокусі уваги Київського академічного ансамблю української музики «ДНІПРО» (створ. у 1995 р. з ініціативи вокалістки О. А. Кулик та скрипаля, диригента Л. Матейка) – вирішення завдання актуалізації фольклору створенням масштабних синтетичних проєктів, які єднають народне пісенне та інструментальне мистецтво, хореографію, театр, комп'ютерну графіку, світлові спецефекти, електронні звучання тощо, що певним чином апелює до синкретичності фольклору. Трансляція ансамблем «Дніпро» провідних тенденцій онтосу сучасного музичного мистецтва в царину фольклору фундується на творчій апробації синтезу автентики та академізованих репрезентацій народного інструментального та вокального виконавства в репродуктивній та стилізаційній формах (Бреславець, 2018, с. 7) виконавської репрезентації фольклору та творів сучасних українських митців, позначених значущістю настанов неофольклоризму.

Це знаходить відображення в синтезі жанрових моделей творів, що закарбовують творче кредо колективу. Так, у творі В. Павліковського «Дніпрова сага» – це поєднання репрезентантів специфіки національної картини світу – дума, та інструментальної академічної традиції, зокрема барокової епохи – партита. У масштабному проєкті «Ті, що походять від сонця» жанровою основою слугують сюїта та моноопера, що створює асоціації із багатовіковим жанрово багатовимірним пластом академічного музичного мистецтва та з орієнтацією на сучасну тенденцію редукції жанрової моделі

опери, суголосну суб'єктивізації творчого світобачення межі XX–XXI ст.

Характерною рисою проєктів колективу є і спрямованість на творення універсального звукового образу світу, що виявлено на тембровому рівні – в поєднанні народного інструментарію (цимбали, бандура), з інструментами, що репрезентують і народну, і академічну традицію (скрипка, контрабас) та з тембровими носіями сакрального начала (дзвони в «Дніпровій сазі»). Тяжіння до перформативності в концертних проєктах «Дніпра» водночас стає засобом актуалізації фольклору в естетичних параметрах постмодернізму та водночас відображенням загальної спрямованості художньої рефлексії постмодерну до видовищності, театралізації, пріоритетності ігрового начала.

Проєкт «Ті, що походять від сонця» (комп. В. Павліковський) є одним із прецедентів сучасного інтерпретування народного музичного мистецтва в масштабності його інструментального, вокального, театрального струменів в аурі постсучасної мультисинтетичності. Багаточастинна (12 номерів) композиція на вербальному рівні закарбовує синтез культур у часопросторі буття української нації, на жанрово-стильовому – тяжіння до своєрідного мета-стилю та мета-жанру, що відбиває номінування твору – фольклорні метаморфози, на рівні вокальної стилістики – суміщення народнопісенної виконавської парадигми з її академічним варіантом та частковим застосуванням ознак естрадного варіанту.

Так, частина «Прийди, весно» у виконавській інтерпретації О. Кулик має основою народнопісенну виконавську парадигму. Це засвідчує акцентуація співачкою таких її характерних особливостей, як відкрите звуковидобування, обривання звучання з інтонаційною нейтральністю інтонем, акцентована виконавська експресія, інтенсифікована динаміка як відображення просторової специфіки народнопісенного виконавства – просто неба, вигуки із висхідним та низхідним глісандо з інтонаційно нейтральними завершеннями. Специфічний культурний простір суміщення архаїки та сучасності, відповідний до жанрового номінування імпрези «Ті, що походять від сонця», детермінує контраст народнопісенної виконавської традиції із сучасним тяжінням до інструменталізації вокалу, відображеним зокрема в джазі, скеті. Такі епізоди позначені винятковою прозорістю голосу у гранично високій ділянці діапазону, специфічною «стакатністю» звуковедення, пласкою позицією вокального апарату.

Домінування народнопісенної традиції демонструє частина «Зелений шум», у якій пріоритетного значення набувають маркери гуртового варіанту народнопісенного виконавства з підкресленою значущістю обривання лексем, вигуками, відкритим звуковидобуванням, та частина «Люлі-Люлі». Єдина частина a capella у творі має жанровою основою колискову, ліричні змістові обрії якої детермінують прозорість тембрального забарвлення, загальну «присмеркову» динаміку, певну виконавську «обережність» вигуків. Резонансом зі значущістю образів природи та ментальним антеїзмом (Історія української культури, 2013, с. 33) у частині слугує ономатопея – відтворення кукування зозулі.

Концентрованим утіленням творчих орієнтирів колективу стала програма «Дніпрова сага», основою якої є однойменний твір В. Павліковського. Концептуальні обрії твору визначаються не тільки ментально детермінованими, усталеними на рівні архетипів образів Дніпра, Козака, Матері, а й певними асоціаціями з глибинними шарами європейського культурного простору. Їх багаторівневе відображення в «Дніпровій сазі» детерміноване: вербальним номінуванням твору в єдності національного топонімічного символу та європейського жанрового «посилання»; декларованою авторською жанровою номінацією частин (Інтелюдія, Постлюдія); специфічними міксами виконавських маркерів академічної традиції та фольклору, виявленими у визначенні виконавських орієнтирів (recitativo – secco частини 3 та 7 «Кобзарева правда» та» recitativo – accompagnato частина 12 «Кобзареве слово).

У своєрідній плюралістичності місій постає образ провідної виконавиці – Олени Кулик. З одного боку, в Інтерлюдії, яка формує загальну епічну атмосферу, співачка виступає як у традиційній ролі вокалістки, так і в ролі чтиці. З іншого боку, універсалізуючий вектор інтерпретування образу носія народної пісенності пов'язаний із проєкцією епічного начала у простір жіночого виконання. Це зумовлює всеохопність трактування концепту національної

культурної пам'яті та водночас його наповнення, відповідно до пріоритету ліричного начала в жіночому народнопісенному виконавстві, особливою індивідуалізованою рефлексивністю. Гнучко поєднуючи народнопісенну виконавську парадигму з її академічною модифікацією, видатна співачка репрезентує народнопісенне виконавство як позачасовий феномен, позначений естетичною лабільністю та варіативним потенціалом при збереженні атрибутивних основ.

Так, в епізоді вокалізу з «Інтерлюдії» співачка, створюючи драматичний імпульс розгортання музичних «подій», звертається: до тембрального урізнобарвлення – зміни прозоро-кришталевого звучання голосу у верхньому регістрі на насичений «грудний» звук у середньому регістрі та водночас чергування співу і вимовляння тексту; до контрастного чергування принципів академічного народного співу з покажчиками народнопісенної виконавської парадигми – відкритим звуковидобуванням, гранично інтенсивною динамікою на рівні крику, тонкими нюансами агогіки, мелізматикою, глісандуванням, посиланням звуку «в далечінь». У частині «За байраком байрак» дієвим засобом творення драматургічного рельєфу слугує «коливання» виконавської позиції між академічним варіантом народнопісенного виконавства та народнопісенною парадигмою, виявленою у декларовано відкритому звуковидобуванні та високому динамічному тонусі, міні-глісандуванні, обриванні звучання (особливо на вершинах інтонем).

Розмаїття репрезентації народнопісенної традиції закарбовує частина «У нашім раю на землі», у якій вокалістка, відповідно до образних вимірів та жанрової основи – колискової, звертається до легкої подачі звуку, м'якої атаки, винятково легатного звуковедення, тонких градацій динаміки при загальній атмосфері панування piano та pianissimo. Прозорість тембрального забарвлення голосу водночас з дзвонами створює сакральну ауру образу Матері, що резонує з ментальним світом української нації та створює атмосферу художньої комунікації, позначену світоглядною, ціннісною єдністю виконавців й аудиторії.

Спрямованість на суміщення вокальних парадигм у проєкті стає основою формування феномену міксової природи, дотичного до кросоверу, який із погляду С. Муравицької є «масовою музикою елітарної природи» (Муравіцька, 2023, с. 163) та характеризується такими рисами як амбівертність-мультивертність, синтез академічного та неакадемічного начал, значущість, зокрема функціональна, естрадного компонента, суміщення з електронною музикою тощо (Муравіцька, 2023, с. 163). Наявність таких рис у проєкті «Ті, що походять від сонця» та «Дніпрова сага», а також та їх особлива увиразненість у вокальній манері О. Кулик уможливлює визначення виконавської стилістики колективу та його солістки як оригінального, фольклорного різновиду кросовера.

Універсалізуючі вимірі творчості Київського академічного ансамблю української музики «ДНІПРО» та Олени Кулик детерміновані не тільки масштабністю та стильовим різноманіттям репрезентації національної фольклорного спадщини, а й формуванням новітніх механізмів її трансляції та функціонування, сконцентрованим у просвітницько-популяризаторській діяльності. Так, 2017 р. О. Кулик стала авторкою та засновником масштабної фестивальної імпрези «Київ-етно-муз-фест «Віртуози фолку». Мета фестивалю – «популяризація, розвиток та напрацювання оригінальних напрямків сучасної музики на основі українського «етно» і піднесення мистецького іміджу України в світовій культурі» (Положення, 2017).

Зазначимо, що тяжіння до всеохопної репрезентації сучасної палітри буття фольклорної традиції, зокрема і народнопісенного виконавства, відбилося в імперативній спрямованості насамперед на збереження автентичних основ – концепція імпрези передбачає такі критерії відбору учасників, як зокрема «органічне використання тембральної палітри, метро-ритмічних структур, гармонічних послідовностей, мелодики, вокальної манери, регіональних стильових особливостей музичного матеріалу» (Положення, 2017), а також різноманіття номінацій – сольний або ансамблевий спів, солісти-інструменталісти, інструментальні та вокально-інструментальні ансамблі (гурти). Одним із завдань фестивалю стала й актуалізована в естетичних вимірах сьогодення потреба в інтеріоризованому на рівні творчої особистості протистоянні аксіологічній деструкції – впливу на художній простір кітчевої продукції, що виявилося в декларативній спрямованості

на «спростування стереотипів в українській народній музиці» (Положення, 2017).

Єднаючи різноманітні модуси творчого інтерпретування фольклору та народнопісенної традиції, «Київ-етно-муз-фест «Віртуози фолку» став цариною унікального, багатовимірного синтезу культур в діахронії та синхронії. Так, у межах фестивалів поєднуються творчі репрезентації фольклору в різних стильових вимірах – від автентики до етно-року, експонуються народні музичні інструменти роботи сучасних майстрів, артефакти народних ремесел, майстер-класи, лекції з широкого кола питань буття народного мистецтва.

Висновки. Збереження національного духовного спадку та його інноваційної репрезентації у просторі культури межі ХХ–ХХІ ст. є творчим кредо Київського академічного ансамблю української музики «ДНІПРО» та його очільниці – народної артистки України Олени Кулик. Резонуючи із тенденціями сучасного творчого осягнення фольклору та специфікою сучасної художньої рефлексії з її стильовою лабільністю, взаємовпливом академічної, фольклорної та естрадної сфер музичного мистецтва, співіснуванням народнопісенного виконавства та його академічної й естрадної модифікації, «Дніпро» втілює власне кредо в масштабних синтетичних проєктах. Проєкти «Дніпрова сага» та «Ті, що походять від сонця» поєднують народне пісенне та інструментальне мистецтво, хореографію, театр, комп'ютерну графіку, світлові спецефекти, електронні звучання тощо, демонструють різноманіття міксів жанрових моделей (думи і партити, моноопери і сюїти) та тяжіння до мета-стилю (фольклорні метаморфози), універсалізм звукового образу світу (що відбивається в інструментальній, тембровій царині) та значущість перформативності.

На вокальному рівні універсалізм і синтетичність, як маркери творчого стилю «Дніпра» конкретизуються у виконавських орієнтирах О. Кулик. Їх специфіка полягає в індивідуалізації варіантів суміщення народнопісенної виконавської парадигми з її академічним варіантом та частковим застосуванням ознак естрадного варіанту (зокрема прийомів інструменталізації вокалу). Маркерами атрибутивної приналежності творчості О. Кулик до народнопісенної виконавської традиції у проєктах «Дніпра» є відкрите звуковидобування, обривання звучання з інтонаційною нейтральністю інтонем та редукцією лексем, акцентована виконавська експресія, високий динамічний тонус, вигуки із висхідним та низхідним глісандуванням із інтонаційно нейтральними завершеннями, елементи ономатопеї.

Концептуальною основою діяльності Київського академічного ансамблю української музики «ДНІПРО» та О. Кулик є ментально детерміновані антеїзм та образи Дніпра, Козака, Матері, концепт національної культурної пам'яті та репрезентація фольклору, зокрема народнопісенної традиції як позачасового феномена, позначеного естетичною лабільністю та варіативним потенціалом при збереженні атрибутивних основ, а також утвердження просвітницько-популяризаторськими імпрезами (фестиваль «Київ-етно-муз-фест «Віртуози фолку») новітніх механізмів буття національної культурної спадщини.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні провідних напрямів трансформації народнопісенної виконавської парадигми у сучасному національному художньому просторі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в українській музичні культури останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.04. Харків : Харківська державна академія культури, 2021. 19 с.

2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ – Тернопіль, 2022. 236 с.

3. Історія української культури : підручник / В. О. Лозовой, Л. В. Анучина, О. А Стасевська, О. В. Уманець; за ред. В. О. Лозового. Харків : Право, 2013. 368 с.

4. Карчова Ю. І. Сучасні тенденції інтерпретування української народнопісенної виконавської парадигми. *Культура України*. 2018. Вип. 61. С. 138–148.

5. Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2016. 17 с.

6. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросоверу : дис. … д-ра філософії : 025. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023. 193 с.

7. Положення про проведення фестивалю «Київ-етно-муз-фест «Віртуози фолку». URL: https://virtuozyfolku.com.ua/pro-festyval/polozhennya-festyvalyu/ (дата звернення: 255.05.2025).

8. Синиця Р. Сучасна проблематика традиційного народнопісенного виконавства: етнокультурологічний аспект. *Література та культура Полісся. Серія «Філологічні науки»*. 2021. Вип. 103 (18f). С. 128–140. DOI: https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140

9. Скопцова О. Науково-педагогічне осмислення українського народного пісенного виконавства. *Педагогічні науки*. 2016. Вип. 66–67. С. 59–65.

10. Уманець О. В. Глокалізація. Соціологія права : енциклопедичний словник / Л. М. Герасіна, О. Ю. Панфілов, В. Л. Погрібна та ін.; за ред. М. П. Требіна. Харків : Право, 2020. С. 186–188.

REFERENCES:

1. Breslavets, G. N. (2018). Rekonstruktsiia folklornoho tekstu v ukrainskii muzychnii kulturi ostannoi tretyny XX – pochantu XXI stolittia [Reconstruction of folklore text in the Ukrainian musical culture of the last third of the XX – beginning of the XXI century]. (Extended abstracts of Candidate`s thesis) : 26.00.04. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture. 17 [in Ukrainian].

2. Hrytsa, S. (2002). Transmisiia folklornoi tradytsii: Etnomuzykolohichno rozvidky [Transmission of Folklore Tradition]. Kyiv – Ternopil : «Aston», 236 [in Ukrainian].

3. Lozovoi, V. O., Anuchina, L. V., Stasevska, O. A., Umanets, O. V. (2013). Istoriia ukrainskoi kultury : pidruchnyk [History of Ukrainian culture : a textbook]. Kharkiv : Pravo, 368 [in Ukrainian].

4. Karchova, Yu. (2018). Suchasni tendentsii interpretuvannia ukrainskoi narodnopisennoi vykonavskoi paradygmy [Contemporary trends of the interpretation of the Ukrainian folk-song performance paradigm]. *Culture of Ukraine*, 61, 138–148 [in Ukrainian].

5. Karchova, Yu. (2016). Ukrainske narodnopisenne vykonavstvo v professiinii muzychnyi praktytsi ostannoi tretyny XX – pochatku XXI stolit [Ukrainian folk song performance in professional musical practice of the last third of 20th – beginning of the 21st centuries]. (Extended abstracts of Candidate`s thesis) : 17.00.03. Kharkiv : Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art. 17 [in Ukrainian].

6. Muravytska, S. S. (2023). Synthesis of musical academic and non-academic tradition in the genre of classical crossover. (PhD Thesis). Kyiv : National Academy of Culture and Arts Management. 193 [in Ukrainian].

7. Polozhennia pro provedennia festyvaliu “Kyiv-etno-muz-fest “Virtuozy folku” – Regulations of the Kyiv Ethno-Music Festival “Folk Virtuosos”. URL: https://virtuozyfolku.com.ua/pro-festyval/polozhennya-festyvalyu/

8. Synytsya, R. (2021). Suchasna problematyka tradytsiinoho narodnopisennoho vykonavstva: etnokulturolohichnyi aspect [Modern issues of traditional song performance: ethnocultural aspect]. *Literature and Culture of Polissya*, 103, (18f), 128–140 [in Ukrainian]. DOI https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140

9. Skoptsova, O. (2016). Naukovo-pedahohichne osmyslennia narodnoho pisennoho vykonavstva [Scientific-pedagogical interpretation of Ukrainian folk song]. *Pedahohichni nauky*, 66–67. P. 59–65 [in Ukrainian].

10. Umanets, O. V. (2020). Glokalizatsiya [Glocalisation]. Sotsiologiya prava: entsiklopedychnyi slovnyk – Sociology of Law: encyclopedic dictionary. M. P. Trebin (Ed.) (pp.186–188). Pravo [in Ukrainian].

УДК 784.3
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-17

Тетяна КНИШОВА
Заслужена артистка України, професор кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: *0000-0003-4699-5464*

Бібліографічний опис статті: Книшова, Т. (2025). «Пісні про померлих дітей» Г. Малера в річищі духовно-етичних та жанрово-стильових метаморфоз вокального циклу в європейській музиці початку XX століття. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 113–120, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-17

«ПІСНІ ПРО ПОМЕРЛИХ ДІТЕЙ» Г. МАЛЕРА В РІЧИЩІ ДУХОВНО-ЕТИЧНИХ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ МЕТАМОРФОЗ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У дослідженні на прикладі вокального циклу «Пісні про померлих дітей» Г. Малера узагальнено особливості трансформації цього жанру в умовах європейської музично-історичної традиції доби модерну.

***Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Пісень про померлих дітей» Г. Малера в руслі жанрово-стильової еволюції камерно-вокального циклу в європейській музиці початку XX століття.*

***Методологія роботи** ґрунтується на засадах інтонаційного, жанрово-стильового, музично-культурологічного та аналітико-музикознавчого методів дослідження.*

***Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-інтонаційну специфіку «Пісень про померлих дітей» Г. Малера, але й їх духовно-філософський контекст і особливості його темброво-фактурного відтворення, що засвідчують один з напрямків еволюції вокального циклу в умовах музичного модерну.*

***Висновки.** Камерно-вокальний цикл є однією з провідних сфер творчості Г. Малера, що засвідчив його жанрово-стильові пріоритети, спрямовані до осмислення та відтворення поетико-інтонаційного світу музичного романтизму. Водночас, вокальний цикл, широко представлений в творчості композитора, засвідчує метаморфози цього жанру, обумовлені його контактністю з симфонією, завдяки чому поетика німецько-австрійської Lied поступово еволюціонує в бік «оркестрової пісні». Цикл «Пісні про померлих дітей» – один з найяскравіших зразків перетворення цього жанру. При відсутності оповідальності-наративності, цей цикл Г. Малера, створений на тексти Ф. Рюккерта, відзначений емоційно-смисловою цілісністю та наявністю провідної ідеї твору – емоційного переживання смерті рідної дитини. Поетико-інтонаційна специфіка «Пісень про померлих дітей» сформована, з одного боку, на тлі виразності музично-риторичних прийомів (anabasis, catabasis, lamento, фігура «хреста», хроматичні послідовності тощо) та їх поліфонічного фактурного втілення. З іншого боку, концепція циклу озвучена в межах тембрового багатства феномену «оркестрової пісні» з показовою для неї єдністю вокального та інструментального факторів, що засвідчує метаморфози вокального циклу в умовах музичного модерну початку XX століття.*

***Ключові слова:** вокальний цикл, камерність, жанр, стиль, Lied, камерно-вокальна творчість Г. Малера, «Пісні про померлих дітей» Г. Малера, «оркестрова пісня».*

Tetyana KNYSHOVA
Honored Artist of Ukraine, Professor of the Department of Solo Singing, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023
ORCID: *0000-0003-4699-5464*

To cite this article: Knyshova, T. (2025). “Pisni pro pomerlykh ditei” H. Malera v richyshchi dukhovno-etychnykh ta zhanrovo-stylovykh metamorfoz vokalnoho tsyklu v yevropeiskii muzytsi pochatku KhKh stolittia [“Songs about Dead Children” by G. Mahler in the context of spiritual-ethical and genre-stylistic metamorphoses of the vocal cycle in European music of the early 20th century]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 113–120, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-17

"SONGS ABOUT DEAD CHILDREN" BY G. MAHLER IN THE CONTEXT OF SPIRITUAL-ETHICAL AND GENRE-STYLISTIC METAMORPHOSES OF THE VOCAL CYCLE IN EUROPEAN MUSIC OF THE EARLY 20TH CENTURY

The study, using the example of the vocal cycle "Songs about Dead Children" by G. Mahler, summarizes the features of the transformation of this genre in the conditions of the European music-historical tradition of the modern era.

***The purpose of the work** is to identify the poetic and intonational uniqueness of "Songs about Dead Children" by G. Mahler in the context of the genre and style evolution of the chamber vocal cycle in European music of the early twentieth century.*

***The methodology of the work** is based on the principles of intonation, genre and style, music-culturological and analytical-musicological research methods.*

***The scientific novelty of the work** is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the genre and intonational specificity of "Songs about Dead Children" by G. Mahler, but also their spiritual and philosophical context and the features of its timbre and texture reproduction, which indicate one of the directions of the evolution of the vocal cycle in the conditions of musical modernity.*

***Conclusions.** The chamber-vocal cycle is one of the leading areas of G. Mahler's work, which testified to his genre-style priorities aimed at understanding and reproducing the poetic-intonational world of musical romanticism. At the same time, the vocal cycle, widely represented in the composer's work, testifies to the metamorphoses of this genre, due to its contact with the symphony, due to which the poetics of the German-Austrian Lied gradually evolves towards an "orchestral song". The cycle "Songs about Dead Children" is one of the most striking examples of the transformation of this genre. In the absence of narrative, this cycle by G. Mahler, created on the texts of F. Rückert, is marked by emotional and semantic integrity and the presence of the leading idea of the work – the emotional experience of the death of one's own child. The poetic and intonational specificity of "Songs about Dead Children" is formed, on the one hand, against the background of expressive musical and rhetorical techniques (anabasis, catabasis, lamento, the figure of the "cross", chromatic sequences, etc.) and their polyphonic textural embodiment. On the other hand, the concept of the cycle is voiced within the timbre richness of the phenomenon of "orchestral song" with the indicative unity of vocal and instrumental factors for it, which testifies to the metamorphoses of the vocal cycle in the conditions of musical modernity of the early twentieth century.*

***Key words:** vocal cycle, chamber music, genre, style, Lied, chamber-vocal work of G. Mahler, "Songs about Dead Children" by G. Mahler, "orchestral song".*

Актуальність теми. Леонард Бернстайн в свій час зазначав: «Якщо коли-небудь існував композитор свого часу, то це був Малер, пророчий лише в тому сенсі, що він вже знав те, що світові належало дізнатися і прийняти через півстоліття» (Ло Юйхан, 2023, с. 335). Творчу постать Г. Малера можна вважати найяскравішим втіленням духовно-етичних шукань та прагнень людини початку XX століття. Сказане обумовлене не тільки покликами його епохи, але й високим загальним етичним призначенням музики, спрямованим до гармонізації людського єства. Саме так композитор і сприймав сутність цього мистецтва. Закономірним в цьому плані є звертання Г. Малера до «вічних тем» людського буття, в тому числі й до антиномії «життя – смерть», що завжди була предметом його релігійно-філософських та творчих міркувань. Сам композитор неодноразово підкреслював: «Не я обираю тему – тема обирає мене» (Густав Малер, 2025). Одним з яскравих її втілень можна вважати вокальний цикл «Пісні про померлих дітей», що став своєрідним підсумком камерно-вокальної спадщини композитора і, водночас, засвідчив нові напрямки еволюції цього жанру у творчій діяльності митців XX століття. Затребуваність згадуваного циклу Г. Малера у виконавській (Д. Ф. Діскау, О. Образцова, К. Ферьєр, Петер Маттей, Кріста Людвиг, Анне Софі фон Оттер, Семюел Кідд, Томас Хемпсон та ін.) та музикознавчо-дослідницькій практиці обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографічна малеріана сьогодення відзначена різноманіттям напрямків дослідження творчості та особистості цього автора. Базисом для узагальнень його спадщини в руслі духовно-естетичних покликів його доби можна вважати монографії T. Adorno (Adorno, 1996), K. Blaukopf (Blaukopf, 1969), H. Eggebrecht (Eggebrecht, 1986), J. Fischer (Fischer, 2011), C. Floros (Floros, 1998), D. Mitchell (Mitchell, 2003, 2005, 2002) та ін. Їх доповнюють наукові розвідки, спрямовані до узагальнення типових рис провідних жанрових сфер творчої діяльності Г. Малера, серед яких виділяємо дослідження В. Вишинського (Вишинський, 2012), С. Пенцзо (Пенцзо, 2023), А. Станько (Станько, 2010).

Предметом особливої уваги науковців виступає вокальна творчість композитора, що поступово еволюціонує від традиційних камерних форм, типових для німецько-австрійського романтизму, аж до «оркестрової пісні». Зазначене спрямування розвитку названої жанрової сфери в творчості митця засвідчують матеріали монографій P. Revers (Revers, 2000), E. Schmierer (Schmierer, 1991), а також робіт І. Ботвінової (Ботвінова, 2001), С. Винника (Винник, 2023), Ло Юйхан (Ло Юйхан, 2023). Особлива роль циклу «Пісні про померлих дітей» в загальній еволюції поетики камерно-вокальної творчості Г. Малера знаходить висвітлення в роботах A. Odefey (Odefey, 1999), P. Russel (Russel, 1991), E. Kravitt (Kravitt, 1978), I. Rentsch (Rentsch, 2015) та ін. Проте вокальна спадщина композитора (в тому числі й згадуваний цикл), що відрізняється неймовірною глибиною втілення багатого внутрішнього світу свого сучасника, і нині потребує узагальнень духовно-естетичного та музикознавчого порядку.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Пісень про померлих дітей» Г. Малера в руслі жанрово-стильової еволюції камерно-вокального циклу в європейській музиці початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальна сфера творчості є однією з провідних у спадщині Г. Малера. Вона увібрала в себе не тільки ключові жанрово-стилістичні показники австрійської Lied, але й відтворила еволюційні шляхи камерно-вокального циклу в європейській музично-історичній традиції XIX – початку XX століть. Розвиток цього жанру багато в чому засвідчив специфіку змістовно-інтонаційного мислення європейського музичного романтизму та його спадкоємців (в тому числі й у особі Г. Малера). Узагальнюючи його типологічну сутність, Л. Горелік зазначає: «Камерний вокальний цикл, народжений “великим німецьким століттям” (за визначенням Гуго фон Гофмансталя), в символічній формі фіксує уяву про життєвий *Шлях* людини у буттєво-суттєвому та побутово-життєвому проявах, що відверто естетизує та секуляризує принципи духовних пісенних циклів лютеран, тому що саме в них ідея Шляху як життєвого призначення людини займає виключно важливе місце <…> Суттєвий сенс цього жанру камерної вокальної музики узгоджується також з етимологією слова “цикл”, що у культурологічній символіці уособлює “коло” (втілення “Нескінченності”, “Бога”, “Космосу”) досить значущих життєвих явищ, тобто “життя Серця, Духу, Душі”, найбільш повно та ємно реалізованих в епоху романтизму саме засобами камерного вокалу» (Горелік, 2006, с. 4).

Численні зразки втілення зазначених настанов камерно-вокального циклу демонструють твори Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, їх сучасників та послідовників, які мали суттєвий вплив і на формування творчої особистості Г. Малера, що в історії світової музики позиціонується саме як представник пізнього романтизму. Жанр пісні та вокального циклу супроводжує весь творчий шлях композитора. Водночас, вокальна лірика композитора стала одним із знакових етапів в історії розвитку жанру Lied, позаяк пройшла шлях від ранніх пісень, що символізували відродження шубертівської традиції, до масштабних пізніх балад, а також численних циклічних композицій, серед яких рубіжними можна вважати «Чарівний ріг хлопчика» та пісні на вірші Ф. Рюккерта.

Очевидна прогресивність мислення Г. Малера в названій жанровій сфері надає можливості виділити провідні етапи її еволюції в творчості митця, зафіксовані у більшості бібліографічних першоджерел. Перший етап (1866–1880) пов’язаний з юнацьми шуканнями молодого композитора. Другий період (1880–1901) характеризується формуванням пісенного стилю Г. Малера у процесі роботи над циклом «Чарівний ріг хлопчика». Нарешті, третій етап (1901–1904) позначений зверненням композитора до поезії Ф. Рюккерта, підсумком чого стало створення «Пісень про померлих дітей». Глибинне відчуття романтичної поезії цього автора в цей період органічно поєдналося в його вокальній спадщині з ідеєю симфонізації вокального циклу, формування «оркестрової пісні», що суттєво розширює його виразні та темброві можливості, а також співвідношення сольної вокальної та інструментально-оркестрової складової.

Такого роду метаморфози камерно-вокального циклу в творчості композитора, водночас, виявляють максимальне зближення вокальної та симфонічної сфер його спадщини, про що писав J. Fischer: «Безперечно, у творчості Г. Малера перехрещення пісні та симфонії є неймовірно тісним і не має жодних аналогів

у інших композиторів в історії музики» (Fischer, 2011, с. 215), результатом чого став його пізній вокально-симфонічний цикл для двох солістів та оркестру «Пісня про Землю», – твір, жанр якого сам автор визначив як «симфонія у піснях».

Аналізуючи жанрову специфіку творчості композитора, А. Станько зазначає: «Творча спадщина Г. Малера вражає самообмеженням. Жодної опери, хоча кращі оперні труппи світу були в його розпорядженні. Жодного фортепіанного твору, хоча, як свідчать сучасники, він прекрасно володів фортепіано і міг вибрати кар'єру концертуючого піаніста. *Тільки симфонії і пісні* (курсив наш – *Т. К.*). Здавалось би, величезна дистанція між цими двома жанрами. Але в творчості Г. Малера вони тісно пов'язані між собою, взаємно проникають один в одного. І в цьому проявляється глибока суть творчості композитора» (Станько, 2010, с. 272). Розмірковуючи далі про специфіку співвідношення камерно-вокальної та симфонічної типології у спадщині митця, цитований автор констатує: «Для Г. Малера пісенний образ – це вже симфонія в потенції, ембріон, зерно симфонії, пісня симфонії. Звідси взаємопроникнення симфонізму у вокальні цикли і вокальності у симфонії. У творах Г. Малера, написаних для голосу в супроводі оркестру чи фортепіано неможливо відокремити вокальну партію. Вона існує на рівні інших голосів у супроводі, що свідчить про те, що композитор трактував голос як інструмент. "*Задумуючи велике музичне полотно,* – стверджував Г. Малер, – *я завжди, доходжу до моменту, коли мушу вжити "слово", як носія моєї музичної ідеї"*» (Станько, 2009, с. 273).

Вершиною втілення зазначеної концепції творчості Г. Малера можна вважати вокальний цикл «Пісні про померлих дітей» (1901–1904), що був створений на тексти Ф. Рюккерта. Відомо, що автор поетичних текстів в свій час втратив двох дітей, які померли від скарлатини. Намагаючись змиритися з цією втратою, він написавши збірку із 448 віршів, яку назвав «Пісні про померлих дітей». «Збірка вперше була опублікована посмертно у 1872 р. Вірші мали автобіографічне значення для поета, і багато хто припускав, що такими ж були вони і для Малера. Увагу 41-річного композитора до них привернула найтрагічніша подія його дитинства – смерть брата Ернста 13-річному віці (Густаву на той момент було 14)» (Винник, 2023, с. 54).

З урахуванням великої ролі духовно-етичного забарвлення творчості Г. Малера, зазначимо, що тема смерті як рубіжного етапу в бутті людини займає одне з найсуттєвіших місць в його світосприйнятті і тісно пов'язана з релігійно-філософськими переконаннями композитора. Останні ґрунтуються на численних джерелах, що утворюють в його свідомості оригінальний симбіоз юдаїзму, християнства, шукань німецької релігійно-філософської думки XIX століття, пантеїзму, в тому числі й ідей Г. Т. Фехнера (див.: Kravitt, 1978, с. 349).

Останній з названих авторів у своїй «Книжечці про життя після смерті» наводить власну концепцію бачення провідних етапів життя людини – до народження, від народження до смерті і після смерті. У зв'язку з суттєвим впливом ідей цього філософа на особистість Г. Малера, зокрема, на провідні ідеї «Пісень про померлих дітей», «слід брати до уваги Фехнерове розуміння третього щаблю людського життя – життя після смерті, на якому людина не тільки зливається із всезагальним Духом, але й набуває нового духовного – і суто індивідуального! – існування. Після смерті людина продовжує існування у тих ідеях, силах і впливах, які вона залишила в поцейбічному житті» (Гоян, 2011, с. 21), – зазначає І. Гоян.

Крім того, визначальною у філософії Ґ. Т. Фехнера для формування духовно-світоглядних настанов Г. Малера, на думку цитованого автора, можна вважати перш за все ідею «визнання усього світу внутрішньо одушевленим, таким, що бачить світло і в ньому внутрішньо живе ("Tagesansicht" – «денне бачення»). Фехнер виступає проти розуміння світу як стану мертвої безжиттєвості і суцільного мороку, суцільної ночі ("Nachtansicht" – «нічне бачення»). Натомість поняття "Tagesansicht" означає живе сприйняття фізичного світла усім світом, так само як і сприйняття духовно-морального світла і його перемогу над частковими перемогами зла» (Гоян, 2011, с. 21). Зазначимо, що показова для філософської концепції Г. Т. Фехнера ідея протиставлення образів світла та темряви відіграє суттєву роль як у поезії Ф. Рюккерта, так і в концепції вокального циклу Г. Малера, що знайшло відбиття у його ладово-інтонаційній мові, емоційному

тонусі цього твору в цілому та його образно-змістовному «наповненні».

Порівняння «Пісень про померлих дітей» Г. Малера з попередніми камерно-вокальними циклічними композиціями митця виявляє певну еволюцію типології камерно-вокального циклу. Якщо «Пісні мандрівного підмайстра» мають ознаки романтичного твору та аналогії з відомими шубертівськими циклами та специфікою їх оповідальності, то в «Піснях про померлих дітей» наративний принцип як такий відсутній, позаяк герой цілком знаходиться у полоні особистих трагічних переживань, пов'язаних зі смертю власних дітей, та здійснює «шлях» внутрішнього подолання страшного горя. Як вважає J. Fischer, «на весь цикл поширюється, незважаючи на жалобу, тон ясної ніжності, що йде лише на початку п'ятої, останньої пісні. В інших випадках переважають максимальна стриманість та споглядальність. <…> Музика і поетичне слово кожної пісні циклу дає цілу і послідовну гаму переживань – від стриманої скорботи до крику розпачу, завершуючись смиренним, несподівано світлим резюме: "Вони приховані від бурі та грози, спокійно сплять, як у колисці; ані зливи, ані хуртовини не зачеплять їх спокій, бо вони надійно вкриті Господньою рукою"» (Fischer, 2011, с. 223).

Всі п'ять пісень аналізованого циклу, таким чином, відзначені емоційно-смисловою цілісністю, що обумовлено не тільки єдиною текстово-поетичною основою та наявністю спільної теми-ідеї твору – глибоко емоційного переживання смерті рідної дитини, – але й його поетико-інтонаційними показниками. Останні сконцентровані в широкому спектрі музично-риторичних фігур, що єднають практично всі складові цього циклу. В їх числі секундові інтонації, співвідносні з риторикою lamento, широке використання хроматики, риторичної фігури «хреста», а також змістовної виразності висхідних (anabasis) та низхідних (catabasis) мелодичних ліній. Зазначимо також своєрідність функціонування останніх прийомів в циклі, що досить часто вступають в певні протиріччя з традиційним інтонаційним «озвученням» тексту. Сказане є показовим, наприклад, для першої пісні, де сприйняття смерті близької людини (дитини) знаходиться у співставленні зі сходом сонця. Останній образ супроводжується нисхідним мелодичним рухом, символізуючи той факт, що смерть, як і схід сонця, є незмінними законами людського буття.

Разом з тим, зазначені вище риторичні фігури з широким використанням хроматичних послідовностей та відповідної інтерваліки засвідчують глибину переживання трагедії втрати. Вони доповнюються й семантикою провідних тональностей циклу, у послідовності яких простежується поступовий рух від d-moll (що в класичній музиці позиціонується як «тональність смерті») через c-moll, Es-dur, es-moll до D-dur фінальної пісні. Очевидним є прийом виразного співставлення однойменних ладів, що, за аналогією з Ф. Шубертом, уособлюють контрасти між світлом та темрявою в їх широкому тлумаченні та розумінні. Пітер Рассел у своїй книзі "Light in Battle with Darkness: Mahler's Kindertotenlieder" зазначає, що коливання між батьківським горем і спробою прийняття того, що сталося в циклі, передано саме через відносини мажора і мінора (див. про це докладніше: Russell, 1991, с. 69). Крім того для циклу «Пісні про померлих дітей» є показовим прийом повторення фрагменту попередньої пісні на початку наступної.

Оригінальність тембрового рішення цього циклу визначена, з одного боку, специфікою вокальної партії, що розрахована як на виконання баритоном, так і меццо-сопрано. З іншого боку, виразність їх забарвлення доповнюється оркестровим супроводом, в яких суттєва роль належить тембральності груп дерев'яних духових та струнних інструментів. Крім того, ключові моменти образного співвідношення реального та ірреального в циклі підкреслені виділенням тембрів арфи та дзвіночків. Виразність різноманітних соло також позначена широким використанням Г. Малером поліфонічних прийомів. Ніби передбачаючи власний оркестровий стиль більш пізнього періоду, композитор зменшує щільність та насиченість інструментального багатоголосся супроводу, зводячи фактуру до тонких виразних контрапунктичних ліній.

Таким чином, поліфонія в «Піснях померлих дітей» виступає як переважний композиційно-фактурний принцип. Завдяки цьому суттєво змінюється й співвідношення вокальної та інструментальної (оркестрової) партій, що віднині мисляться як єдине композиційне

ціле, яке виключає «першість» або «другорядність» його складових. Крім того, змістовна специфіка аналізованого циклу, зверненого до осмислення вічної теми співвідношення життя та смерті та озвученого за допомогою духовно-інтонаційної виразності музичної риторики та завдяки широкому використанню поліфонічних прийомів викладення тематизму, надає можливості розцінювати твір Г. Малера як *духовний вокальний цикл*, ґенеза якого сходила й до «Шести духовних пісень на слова Геллерта» Л. Бетховена, і до циклу «Чотири серйозні пісні» Й. Брамса, і до багатьох вокальних композицій М. Регера, що виявляють глибинні етичні традиції німецько-австрійської музично-історичної традиції.

Висновки. Камерно-вокальний цикл є однією з провідних сфер творчості Г. Малера, що засвідчив його жанрово-стильові пріоритети, спрямовані до осмислення та відтворення поетико-інтонаційного світу музичного романтизму. Водночас, вокальний цикл, широко представлений в творчості композитора, засвідчує метаморфози цього жанру, обумовлені його контактністю з симфонією, завдяки чому поетика німецько-австрійської Lied поступово еволюціонує в бік «оркестрової пісні». Цикл «Пісні про померлих дітей» – один з найяскравіших зразків перетворення цього жанру. При відсутності оповідальності-наративності, цей цикл Г. Малера, створений на тексти Ф. Рюккерта, відзначений емоційно-смисловою цілісністю та наявністю провідної ідеї твору – емоційного переживання смерті рідної дитини. Поетико-інтонаційна специфіка «Пісень про померлих дітей» сформована, з одного боку, на тлі виразності музично-риторичних прийомів (anabasis, catabasis, lamento, фігура «хреста», хроматичні послідовності тощо) та їх поліфонічного фактурного втілення. З іншого боку, концепція циклу озвучена в межах тембрового багатства феномену «оркестрової пісні» з показовою для неї єдністю вокального та інструментального факторів, що засвідчує метаморфози вокального циклу в умовах музичного модерну початку XX століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ботвінова І. В. Образний склад та музична інтонація у вокальних циклах Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2001. 15 с.
2. Винник С. Й. Музично-поетичний світ камерно-вокальних циклів Густава Малера та Гуго Вольфа для баритона : наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту : 025 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. 157 с.
3. Вишинський В. В. Симфонізм Д. Шостаковича і Г. Малера: рух як структуруючий та музично-драматургічний фактор : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2012. 16 с.
4. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Муззичне мистецтво» / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
5. Гоян І. М. Філософські підвалини психофізичного закону Фехнера. *Вісник Черкаського університету*. 2011. Вип. 210. С. 17–24.
6. Густав Малер. URL: https://uk.wikiquote.org/wiki/Густав_Малер (дата звернення: 03.05. 2025).
7. Ло Юйхан. Стильові основи камерно-вокальної творчості Густава Малера: до проблеми виконавської форми. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 37. С. 332–347.
8. Пенцзо С. “Das Lied von der Erde” Густава Малера в жанрово-стильовому аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2023. Вип. 2. С. 95–102.
9. Станько А. «Малеріана» як продовження традиції транскрипцій. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 271–275.
10. Adorno T. W. Mahler: a musical physiognomy – Mahler: Eine musikalische Physiognomik. Chicago, London : The University of Chicago Press, 1996. 178 p.
11. Blaukopf K. Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. Wien: Molden, 1969. 326 s.
12. Eggebrecht H. H. Die Musik Gustav Mahlers. München, Piper Verlag, 1986. 298 s.
13. Fischer J. M. Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. München, Bärenreiter-Verlag Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011. 992 s.
14. Floros C. Gustav Mahler – Visionär und Despot. Arche, Hamburg, 1998. 315 s.

15. Kravitt E. F. Mahler's Dirges for his Death: February 24, 1901. *The Music Quarterly 64*. 1978. No. 3. P. 329–353.

16. Mitchell D. Gustav Mahler: The Early Years. Rochester : The Boydell Press, 2003. 343 p.

17. Mitchell D. Gustav Mahler: The Wunderhorn Years. Chronicles and Commentaries. Woodbridge : The Boydell Press, 2005. 515 p.

18. Mitchell D. The Mahler Companion. Oxford: Oxford University Press, 2002. 647 p.

19. Odefey A. Gustav Mahlers "Kindertotenlieder": Eine semantische Analyse. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 1999. 372 s.

20. Rentsch I. Gefangene Klanggeister. Mahlers *Kindertotenlieder* – eine musikalische Übersetzung von Rückerts Lyrik. "*Lyrik aus der erster Hand". Mahler und Rückert / hrsg. von H.-J. Hinrichsen, E. W. Partsch, I. Rentsch*. Würzburg : Königshausen&Neumann, 2015. S. 79–99.

21. Revers P. Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkfuhrer. Munchen : Verlag C. H. Beck, 2000. 132 s.

22. Russell P. Light in Battle with Darkness: Mahler's Kindertotenlieder. Berlin : Peter Lang, Inc., European Academic Publishers, 1991. 126 p.

23. Schmierer E. Die Orchesterlieder Gustav Mahlers. Kassel, Bärenreiter, 1991. 293 s.

REFERENCES:

1. Botvinova, I. V. (2008). Obraznyy sklad ta muzychna intonatsiya u vokal′nykh tsyklakh F. Shuberta, R. Shumana, R. Vahnera, H. Malera [Figurative composition and musical intonation in vocal cycles by F. Schubert, R. Schumann, R. Wagner, G. Mahler]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Natsional′na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs′koho [in Ukrainian].

2. Vynnyk, S. Y. (2023). Muzychno-poetychnyy svit kamerno-vokal′nykh tsykliv Hustava Malera ta Huho Vol′fa dlya barytona: naukove obgruntuvannya tvorchoho mystets′koho proektu [The musical and poetic world of chamber and vocal cycles by Gustav Mahler and Hugo Wolf for baritone: scientific substantiation of a creative artistic project]. Lviv : L′vivs′ka natsional′na muzychna akademiya imeni M. V. Lysenka [in Ukrainian].

3. Vyshyns′kyy, V. V. (2012). Symfonizm D. Shostakovycha i H. Malera: rukh yak strukturuyuchyy ta muzychno-dramaturhichnyy factor [Symphonism of D. Shostakovich and G. Mahler: movement as a structuring and musical-dramaturgical factor]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Natsional′na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs′koho [in Ukrainian].

4. Horelik, L. M. (2006). Vokal′nyy tsykl u zhanrovo-vydoviy spetsyfitsi kamernoho spivu [Vocal cycle in the genre-specificity of chamber singing]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa : Odes′ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

5. Hoyan, I. M. (2011). Filosofs′ki pidvalyny psykhofizychnoho zakonu Fekhnera [Philosophical foundations of Fechner's psychophysical law]. *Visnyk Cherkas'koho universytetu*. 210, 17–24 [in Ukrainian].

6. Gustav Mahler (2025). URL: https://uk.wikiquote.org/wiki/Густав_Малер

7. Lo, Yuykhan (2023). Styl′ovi osnovy kamerno-vokal′noyi tvorchosti Hustava Malera: do problemy vykonavs′koyi formy [Stylistic foundations of Gustav Mahler's chamber and vocal works: to the problem of performance form]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 37, 332–347 [in Ukrainian].

8. Pentszo, S. (2023). "Das Lied von der Erde" Hustava Malera v zhanrovo-styl′ovomu aspekti ["Das Lied von der Erde" by Gustav Mahler in a genre and style aspect]. *Pivdennoukrayins'ki mystets'ki studiyi*. 2, 95–102 [in Ukrainian].

9. Stan′ko, A. (2010). "Maleriana" yak prodovzhennya tradytsiyi transkryptsiy ["Maleriana" as a continuation of the tradition of transcriptions]. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka*. 24, 271–275 [in Ukrainian].

10. Adorno, T. W. (1996). Mahler: a musical physiognomy – Mahler: Eine musikalische Physiognomik. Chicago, London : The University of Chicago Press [in English].

11. Blaukopf, K. (1969). Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. Wien: Molden [in German].

12. Eggebrecht, H. H. (1986). Die Musik Gustav Mahlers. München, Piper Verlag [in German].

13. Fischer, J. M. (2011). Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. München, Bärenreiter-Verlag Deutscher Taschenbuch Verlag [in German].

14. Floros, C. (1998). Gustav Mahler – Visionär und Despot. Arche, Hamburg, 1998 [in German].

15. Kravitt, E. F. (1978). Mahler's Dirges for his Death: February 24, 1901. *The Music Quarterly 64*. 3, 329–353 [in English].

16. Mitchell, D. (2023). Gustav Mahler: The Early Years. Rochester : The Boydell Press, 2003 [in English].

17. Mitchell, D. (2005). Gustav Mahler: The Wunderhorn Years. Chronicles and Commentaries. Woodbridge : The Boydell Press [in English].

18. Mitchell, D. (2002). The Mahler Companion. Oxford : Oxford University Press [in English].

19. Odefey, A. (1999). Gustav Mahlers “Kindertotenlieder”: Eine semantische Analyse. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH [in German].

20. Rentsch, I. (2015). Gefangene Klanggeister. Mahlers *Kindertotenlieder* – eine musikalische Übersetzung von Rückerts Lyrik. *“Lyrik aus der erster Hand”. Mahler und Rückert / hrsg. von H.-J. Hinrichsen, E.W. Partsch, I. Rentsch*. Würzburg : Königshausen&Neumann [in German].

21. Revers, P. (2000). Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkfuhrer. Munchen : Verlag C. H. Beck [in German].

22. Russell, P. (1991). Light in Battle with Darkness: Mahler’s Kindertotenlieder. Berlin : Peter Lang, Inc., European Academic Publishers [in English].

23. Schmierer, E. (1991). Die Orchesterlieder Gustav Mahlers. Kassel, Bärenreiter [in German].

УДК 782.8
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-18

Станіслав КОВАЛЕВСЬКИЙ
Заслужений артист України, Професор кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія імені А. В. Неждановоі, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: *0009-0001-0937-5023*

Бібліографічний опис статті: Ковалевський, С. (2025). Метаморфози міфу про Орфея у французькій опереті (на прикладі «Орфея у пеклі» Ж. Оффенбаха). *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 121–128, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-18

МЕТАМОРФОЗИ МІФУ ПРО ОРФЕЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ОПЕРЕТІ (НА ПРИКЛАДІ «ОРФЕЯ У ПЕКЛІ» Ж. ОФФЕНБАХА)

У дослідженні узагальнено змістовні та жанрово-стильові ознаки «Орфея у пеклі» Ж. Оффенбаха, що заклав основи у формуванні типології французької оперети.

***Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційної унікальності оперети Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі» в річищі еволюції орфічного міфу у французькій культурі та музиці середини XIX століття.*

***Методологічна основа.** Істотними для цієї роботи виявилися міждисциплінарний, жанрово-стильовий, підходи, що сприяють виявленню особливостей метаморфоз міфу про Орфея у французькому музично-театральному мистецтві другої половини XIX століття.*

***Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено змістовну та жанрово-стильову специфіку оперети Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі» в річищі традицій французької культури доби Другої імперії.*

***Висновки.** Оперета Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі», створена у 1858 році, ознаменувала не тільки розквіт творчості композитора, але й процеси формування провідних типологічних ознак нового музично-театрального жанру, що став одним з яскравих символів французької культури доби Другої імперії. Основу твору складає пародія на відомий античний міф, що у попередні епохи символізував втілення теми високого кохання, відданості, великої сили мистецтва, духовності тощо. Визначальним змістовним моментом аналізованої оперети Ж. Оффенбаха виступає повна відсутність високих почуттів, любові між усіма персонажами твору, в тому числі між Орфеєм та Еврідікою, що всіляко прагнуть до розірвання власного шлюбу. Тимчасові захоплення головних персонажів та представників античного Олімпу скоріше нагадують гру в любов та пародію на великі почуття та є алюзивно співвідносними з культурно-історичними та суспільно політичними реаліями Франції доби Другої імперії. Принцип пародіювання розповсюджується й на змістовні показники використаних в творі цитат «Марсельєзи» (бунт богів Олімпу) та арії К. В. Глюка «Загубив я Еврідіку», що набувають в умовах метаморфоз орфічного міфу сатиричного переосмислення. Жанрово-стильова специфіка «Орфея у пеклі» Ж. Оффенбаха сформована на перетині різноманітних джерел, в яких органічно поєднано стилізацію італійської орфічної опери попередніх епох, традиції пасторального рококо, французької комічної опери та популярний пісенно-танцювальний пласт французької музичної культури доби Другої імперії.*

***Ключові слова:** оперета, «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха, французький музичний театр середини XIX століття, жанр, стиль, орфічний міф, пародія, сатира.*

Stanislav KOVALEVSKY
Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Solo Singing, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023
ORCID: *0009-0001-0937-5023*

To cite this article: Kovalevsky, S. (2025). Metamorfozy mifu pro Orfeia u frantsuzkii opereti (na prykladi “Orfeia u pekli” Zh. Offenbakha) [Metamorphoses of the myth of Orpheus in French operetta (used on the example of “Orpheus in the Underworld” by J. Offenbach)]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 121–128, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-18

METAMORPHOSES OF THE MYTH OF ORPHEUS IN FRENCH OPERETTA (USED ON THE EXAMPLE OF "ORPHEUS IN THE UNDERWORLD" BY J. OFFENBACH)

The study summarizes the content and genre-stylistic features of "Orpheus in the Underworld" by J. Offenbach, which laid the foundations for the formation of the typology of French operetta.

***The purpose of the work** – revealing the poetic and intonational uniqueness of J. Offenbach's operetta "Orpheus in the Underworld" in the context of the evolution of the Orphic myth in French culture and music of the mid-19th century.*

***Methodology of the work.** Essential for this work were interdisciplinary, genre-style approaches that contribute to the identification of the features of the metamorphoses of the myth of Orpheus in French musical and theatrical art of the second half of the 19th century.*

***The scientific novelty** of the work is determined by the fact that it is the first in Ukrainian musicology to summarize the content and genre-stylistic specificity of J. Offenbach's operetta "Orpheus in the Underworld" in the context of the traditions of French culture of the Second Empire.*

***Conclusions.** J. Offenbach's operetta "Orpheus in the Underworld", created in 1858, marked not only the flowering of the composer's creativity, but also the processes of forming the leading typological features of a new musical and theatrical genre, which became one of the bright symbols of French culture of the Second Empire. The basis of the work is a parody of a well-known ancient myth, which in previous eras symbolized the embodiment of the theme of high love, devotion, great power of art, spirituality, etc. The defining substantive moment of the analyzed operetta by J. Offenbach is the complete absence of high feelings, love between all the characters of the work, including between Orpheus and Eurydice, who in every way strive to dissolve their own marriage. The temporary passions of the main characters and representatives of ancient Olympus are more likely to resemble a game of love and a parody of great feelings and are allusively correlated with the cultural, historical and socio-political realities of France of the Second Empire. The principle of parody also extends to the content indicators of the quotes used in the work from "La Marseillaise" (the rebellion of the gods of Olympus) and K. V. Gluck's aria "I have lost Eurydice", which acquire a satirical reinterpretation in the conditions of the metamorphoses of the Orphic myth. The genre and style specificity of "Orpheus in the Underworld" by J. Offenbach is formed at the intersection of various sources, in which the stylization of the Italian Orphic opera of previous eras, the traditions of pastoral Rococo, French comic opera and the popular song and dance layer of French musical culture of the Second Empire are organically combined.*

***Key words:** operetta, "Orpheus in the Underworld" by J. Offenbach, French musical theater of the mid-19th century, genre, style, Orphic myth, parody, satire.*

Актуальність теми представленої статті обумовлена затребуваністю орфічного міфу у світовій культурі, а також статусом його головного персонажу – Орфея, що увійшов до когорти так званих «вічних образів». «Неперевершене за тривалістю життя цього міфологічного образу в мистецтві свідчить про те, що в давній античній історії закладено величезний художній потенціал, завдяки якому образ фракійського співця не лише успішно адаптується в нових історичних умовах, а й постійно підтверджує свою популярність та впізнаваність у всьому світі. Поважний вік відомої легенди та величезна кількість її творчих втілень у різних країнах світу дозволяє говорити про те, що міф, народжений у Стародавній Греції, давно вийшов за рамки античної цивілізації і набув в історії людства статусу не лише загальноєвропейського, а й всесвітнього культурного надбання» (Штирбул, 2023, с. 338). Вельми оригінальною формою втілення орфічного міфу можна вважати його інтерпретацію в творі Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі», що виявив не тільки своєрідність творчого мислення його автора, але й заклав поетико-інтонаційні основи жанру оперети, затребуваного у сучасній музично-театральній практиці.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена заявленій проблематиці, досить різноманітна. Образ Орфея в культурі є предметом дослідницької уваги в публікаціях В. Єрмоленко (Єрмоленко, 2010), В. Штирбула (2023). Серед зарубіжних першоджерел виділяємо фундаментальні монографії R. Böhme (Böhme, 1970), J. Friedman (Friedman, 1970), а також матеріали наукової збірки "Orpheus. The Metamorphoses of a Myth" (1982), в яких розглянуті всебічні аспекти буття орфічного міфу у світовій культурі різних епох. Увагу привертають також роботи, звернені до особливостей інтерпретації образу Орфея в європейській музично-історичній традиції минулого та сьогодення. Серед них виділяємо розвідки О. Муравської (Муравська, 2025) та О. Касьянової (2013), в яких підіймаються питання щодо різноманітних національних та музично-жанрових версій тлумачення цього «вічного образу», в той час як стаття Г. Джулай (Джулай, 2022) вперше в українському музикознавстві досліджує особливості

втілення орфічної тематики у французькій кантаті XVII–XVIII століть.

У річищі проблематики представленої статті питомим джерелом вважаємо й дослідження з історії жанру оперети, представлені в енциклопедичній статті І. Сікорської (Сікорська, 2016), і в матеріалах публікації В. Откидача (Откидач, 2011), що простежує традиції зазначеного жанру у сучасній музично-театральній та естрадно-розважальній сферах. Цікавими є також історико-бібліографічні матеріали монографій A. Faris (Faris, 1980), J. Harding (Harding, 1980), S. Kracauer (Kracauer, 1937), R. Pourvoyeur (Pourvoyeur, 1994), Jean-Claude Yon (Yon, 2000), в яких висвітлено провідні етапи творчої біографії Ж. Оффенбаха, в тому числі й культурно-історичні умови створення оперети «Орфей у пеклі». Оригінальність зазначеного твору, його жанрово-стильова та змістовна специфіка і нині потребує узагальнень музикознавчо-культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності оперети Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі» в річищі еволюції орфічного міфу у французькій культурі та музиці середини XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Орфічний міф є одним з найзатребуваніших у світовій культурі як минулого, так і сучасності, спрямованої до віднайдення духовно-міфологічних настанов людського буття. Як зазначає О. Муравська, «міфічне оповідання про співака, музиканта, який об'єднав літературу, філософію, містеріально-релігійне служіння, мистецтво в цілому, є водночас своєрідним символом культури XX століття, з яким пов'язані проблеми художньої творчості, психології творчої особистості, феномен Поета і такі екзистенційні категорії, як самотність, любов, смерть тощо. Всі ці якості духовної сутності Орфея поєднувалися домінуванням в ньому *творчого гармонізуючого початку*, орієнтованого на духовне преображення засобами музичного мистецтва світу та людського єства» (Муравська, 2025, с. 137). Сказане співвідносно з відповідною затребуваністю цього образу перш за все у сфері музичного театру, про що свідчить, наприклад, історія італійської опери XVII–XVIII століть, де оповідання про Орфея та тематика орфічної спрямованості з показовими для неї духовно-етичними акцентами займали провідні позиції.

Аналогічного роду інтерес до зазначеної тематики показовий й для французької культури, в межах якої міфічна постать Орфея та його священне мистецтво пов'язувалися з її ключовими культурно-історичними першоджерелами – з мистецтвом кельтських бардів, а пізніше – з вокально-поетичною творчістю трубадурів і труверів. Сакрально-гармонізуюча роль Орфея-митця виявляється актуальною і в культурі французького класицизму. В даному разі постать цього міфічного героя ніби знаходиться, як зазначає Г. Джулай, на перетині між «ідеалами античного мистецтва та християнськими духовно-етичними настановами, якими живилися традиції Галліканської церкви. До образу Орфея апелювала більшість представників французького класицизму, серед яких живописці Н. Пуссен ("Пейзаж з Орфеєм та Еврідікою"), Ж. Рау ("Орфей та Еврідіка"), а також їх сучасники-музиканти – М. А. Шарпантьє (Сценічна кантата "Орфей спускається в пекло"), Ж.-Ф. Рамо (кантата "Орфей") та ін. Саме до даного образу апелює і Н. Буало в поемі "Поетичне мистецтво", вбачаючи в ньому ілюстрацію безмежної сакральної сили слова та музично-поетичного мистецтва в цілому, спрямованих на гармонізацію, упорядкування та духовне перетворення світу» (Джулай, 2022, с. 27–28).

Типологічні ознаки французької сольної кантати, представлені в творчій спадщині названих авторів, формувалися під впливом, з одного боку, традицій італійської барокової опери та здобутків французького музичного театру XVII–XVIII ст. З іншого боку, суттєву роль в її формуванні відігравали мистецькі традиції французького аристократичного салону та провідні настанови культури французького абсолютизму. Особливе місце в тематиці творів цього жанру належить саме Орфею. «Домінування цього образу ("театр одного актора") у французькій сольній кантаті, реалізованого через темброві можливості Haut contre, обумовлює її жанрову специфіку та структуру. Остання вибудовується на рівні чергування арій та речитативів, що генетично сходять до традицій французького ораторського красномовства, поетики французької придворної арії та їх сакрально-містеріальних першоджерел» (Джулай, 2022, с. 29). Як бачимо, звертання до орфічної тематики з підкресленим домінуванням перш за все образу Орфея виявляє не тільки

показові для нього риси «вічного образу», але й «вписаність» його ознак до провідних суспільно-історичних та духовно-етичних настанов французької культури та музики Нового часу, орієнтованих на ідеї впорядкування-гармонізації суспільства та всесвіту, що стали питомим тлом французького абсолютизму.

Музичне мистецтво Франції XIX століття також виявляє численні метаморфози орфічного міфу, актуалізовані в творчості Ф. Ліста (симфонічна поема «Орфей»), Г. Берліоза (кантата «Орфей») та ін. Вельми оригінальний підхід до відтворення його провідних ідей у пародійно-сатиричній версії демонструє оперета Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі», поява якої у 1858 році фактично знаменувала народження цього жанру.

Невелика (у порівнянні з оперою) історія буття оперети, проте, виявляє багатозначність її жанрово-стильових, змістовних та драматургічно-виконавських характеристик. Згідно з узагальненнями, наведеними в історичних дослідженнях щодо буття оперети в європейській музично-історичній практиці XIX–XX століть (див.: Сікорська, 2016; Traubner, 2003), уявлення про її типологію та специфіку еволюціонували від ідеї «малої опери», співвідносної в тому числі й з різноманітними національними «моделями» комічної опери, аж до самостійного жанру. Згідно з його визначенням, наведеним в «Українській музичній енциклопедії», «у сучасному розумінні оперета – один з різновидів театру музичного, переважно розважальна музично-сценічна вистава, де вокальні і хореографічні номери чергуються з розмовними сценами, а в основі музичної драматургії – різні форми (переважно куплетні) побутової та естрадної музики. Специфічні оперні форми – арії, ансамблі, хори – теж переважно пісенно-танцювальні, коротші і полегшені. <…> Музика сприяє розвитку дії, але більш демократична. Посідає проміжне становище між оперою та музично-драматичною виставою. Синтез вокально-хореографічних форм зі словом і драматичним мистецтвом потребував спеціально підготовленого актора оперети, який для створення цілісного образу мав однаково добре володіти співом, танцем, сценічною мовою. За формою розрізняють пародійні, сатиричні, лірико-комедійні, героїко-романтичні, мелодраматичні оперети» (Сікорська, 2016, с. 463).

Як бачимо, в наведеній характеристиці автор акцентує перш за все увагу на «розважальній» місії цього жанру, що є «полегшеним», «зменшеним» варіантом «серйозної» «великої» опери у всій різноманітності її типологічних версій. Проте оперета також виступає показовим символом своєї епохи, що відтворює її сутність в тому числі й у пародійно-сатиричних формах. При цьому і пародія і сатира, існуючи з найдавніших часів і у фольклорній, і у культово-обрядовій практиці, супроводжують розвиток мистецтва протягом всього його історичного існування. Роль пародії, згідно з Ю. Тиняновим, «“посилюється в періоди втоми та змін у літературній еволюції” та є виявом переосмислення, трансформації традиції». Сатира, відповідно, є «специфічною формою художнього відображення дійсності, в якій викриваються і висміюються негативні сторони життя; нещадна, нищівна критика зображуваного, яка розкриває його нікчемність, недостатність, неадекватність своїй природі або внутрішньому законові. Основним формотворчим принципом сатири <…> є сміх – іронічне, гротескне або саркастичне глумління над яким-небудь об’єктом, явищем чи особою, котрим притаманне порушення органічності, зовнішньої або внутрішньої гармонії, розлад між явним і сутнім, формою і змістом, дійсністю та ідеалом» (Лексикон, 2001, с. 398, 509). При цьому пародіювання та сатира як важливі складові комедійного жанру також були орієнтовані на катарсичне очищення-преображення духовної сутності людини.

Зазначені параметри пародійно-сатиричного підходу у відтворенні світосприйняття конкретної епохи показові й для оперети «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха. Створена у 1858 році, вона ознаменувала не тільки розквіт творчості композитора, але й заклала підвалини для подальшого розвитку цього жанру. Пародійно-сатиричне «подання» відомого античного міфу в цьому творі було далеко не першим зразком подібного його тлумачення. Йому передували численні італійські комедії та віденські фарси, що мали ознаки пародії по відношенню до барокових опер на орфічний сюжет. Але в умовах доби Другої імперії твір Ж. Оффенбаха набув особливої актуальності та став своєрідним символом свого часу.

Як зазначає З. Кракауер, «на початку Другої імперії глузування над шанованими

персонажами античності стали прямо-таки модою, в чому знайшла собі відвідний канал пригнічена потреба опиратися авторитарній диктатурі. Брати Гонкур наприкінці 1858 року відзначили вражаючу сучасність стародавнього насмішника Лукіана, який здавався прадідом Гейне – того самого Гейне, якого Ксав'є Обріє у своїй рецензії на "Орфея" називав попередником Оффенбаха <…> Оперета Оффенбаха у грайливій формі оголювала фундаменти сучасного суспільства і таким чином могла спонукати буржуазію усвідомити природу свого існування» (Kracauer, 1937, с. 205).

Накопичення величезних капіталів, пов'язане з періодом розквіту французької промисловості та виробництва часів Другої імперії, зростання добробуту паризької буржуазної еліти, капітальна реконструкція Парижу як центру світової культури та цивілізації, – все це зумовило не тільки кардинальні зміни суспільного життя в цьому місті, але й появу в ньому значних паразитарних прошарків із середовища аристократів та промислової буржуазії. Більшу частину свого дозвільного життя вони проводили в модних центрах блискучого Парижу, що завдяки Всесвітнім виставкам набуває сенсу центру світової цивілізації, породжуючи водночас оригінальний культурно-мистецький та суспільний феномен, узагальнений як «паризьке життя». До речі, саме він склав образно-змістовну основу однойменної оперети Ж. Оффенбаха. У середовищі його прихильників, що є завсідниками численних паризьких кафе, комедійних театрів, бульварів, розважальних закладів, високо цінується вишуканий стиль салонних гострот, пародій, демонстративна зневага до традиційних морально-етичних канонів, на тлі яких підноситься провідна роль насолоди та розваг, які, водночас, не виключають гостро критичного підходу до історичних та суспільних подій того часу (див про це детальніше: Maneglier, 1990).

Музичний театр Ж. Оффенбаха є породженням цього типу культури. Композитор привносить у поетику оперети мелодику та ритміку паризьких бульварів, в той час як його лібретісти Мельяк та Галеві відтворюють особливості мови завсідників «паризького життя» з показовою для нього тенденцією до постійного осучаснення, натяків-алюзій, суцільного «травестування», що у поєднанні з ритмоінтонаціями оффенбахівської музики, створює неповторну атмосферу енергійно-оптимістичного і наскрізь сучасного мистецтва доби Другої імперії.

Увесь сюжет «Орфея в пеклі», трактування його провідних образів засвідчує ідею заперечення-пародіювання відомого міфологічного оповідання, яке у багатьох мистецьких версіях попередніх епох слугувало еталоном втілення високої теми кохання, відданості, духовної перетворюючої сили мистецтва тощо. В опереті Ж. Оффенбаха Орфей постає не як син Аполлона, напівбог, але як звичайний сільський вчитель музики, чиє мистецтво не викликає особливого захоплення у оточуючих і, перш за все, у Еврідіки. У дію введений новий персонаж – Громадська думка, роль якого певною мірою можна зіставити з хором у давньогрецькій трагедії або з бароковими музично-театральними алегоріями. Проте він не обмежується коментарями ключових подій, але постійно в них втручається, зберігаючи тим самим їх «високе моральне спрямування», що досить часто суперечить прагненням головного героя. Предметом пародіювання виступають й мешканці священного Олімпу, характеристики та вчинки яких є далекими від ідеальних. Звертає увагу й їх намагання в певний момент повстати (скоріше від нудьги) проти самого Юпітера у пошуках нових розваг та веселощів. Останнє символізує знаменитий «інфернальний галоп» з II д., що пізніше склав основу канкана. Сам голова Олімпу досить часто репрезентований як комедійно-пародійний персонаж, особливо в сценах, де він фігурує як муха, намагаючись залицятися до Еврідіки.

Проте визначальним змістовним моментом аналізованої оперети Ж. Оффенбаха виступає повна *відсутність високих почуттів, любові* між усіма персонажами твору, що одухотворяли як сам античний міф, так і його мистецькі версії попередніх епох (творчість представників «флорентійської камерати», К. Монтеверді, Л. Россі, С. Ланді, К. В. Глюка та ін.). Це стосується перш за все Орфея та Еврідіки, що постійно прагнуть до розірвання свого шлюбу та мають на меті позбавитися один від одного будь яким способом. І хоча в оповіданні оперети Ж. Оффенбаха фігурують й нові об'єкти їх захоплень, проте почуття Арістея (Плутона), Юпітера та самого Орфея не є справжнім коханням, а скоріше грою в нього, розвагою

від нудьги і в кінцевому підсумку – пародією на провідну тему оперної творчості композиторів різних епох, в тому числі й у спадщині сучасників Ж. Оффенбаха, причетних, наприклад, до жанру французької «ліричної опери». Показовим в цьому плані є й фінал цього твору, в якому «друга» смерть Еврідіки супроводжується її перетворенням у вакханку, що радо приєднується до веселих розваг богів Олімпу.

Такого роду тлумачення-пародіювання античного міфу засвідчувало не тільки зовнішні ознаки «паризького життя» часів Другої імперії, але й мало певні аналогії з суспільно-політичним життям Франції цього періоду, що неодноразово підкреслювали сучасники Ж. Оффенбаха.

Зазначене змістовне пародіювання орфічного міфу знайшло відбиття і в оригінальному тлумаченні музичних цитат, що також визначали оригінальність типологічних ознак жанру оперети. Один з кульмінаційних моментів другої картини І д. озвучений мелодією «Марсельєзи», що у середині та другій половині XIX століття набула загальноєвропейської популярності як пісня, спрямована проти тиранії. Патріотичний гімн, що мав свою досить яскраву історію та був в різні часи символом духу французької нації («синів Вітчизни»), в опереті Ж. Оффенбаха інтонаційно відтворює сцену повстання богів Олімпу проти Юпітера. Проте приводом цього стихійного бунту виступають не боротьба за суспільні ідеали та за соціальну справедливість, а породжена «олімпійським» життям нудьга, жага пригод та веселощів. У наступній сцені, коли перед усім Олімпом з'являється перспектива пригодницької мандрівки у царство Плутона в пошуках Еврідіки, бунтівна тематика остаточно зникає.

Крім того, Ж. Оффенбах вводить в свій твір у фіналі І д. цитату К. В. Глюка – знамениту арію Орфея «Загубив я Еврідіку», що стала символом великого горя і страждання головного героя, трагічним осмисленням незворотної втрати коханої людини. В аналізованій опереті Орфей, що увесь час прагне позбутися Еврідіки, «озвучує» глюківський тематизм всупереч власному бажанню та під тиском Громадської думки, що принципово змінює сприйняття її змісту.

Оригінальність задуму «Орфея у пеклі», його злободенність та орієнтація на широке коло слухачів-глядачів обумовлює й жанрово-драматургічну специфіку складових цього твору, рівно як і оперети в цілому, що завжди була орієнтована на типологію демократичних вокально-хореографічних форм, в тому числі й на куплети та популярні танці (Orpheus in the Underworld, 2025). Специфіка міфологічного першоджерела твору Ж. Оффенбаха та особливості його пародійно-сатиричного відтворення обумовлюють також його широкий жанрово-стильовий спектр, в якому доречними є і традиції пасторального рококо (І д.), і типологічні ознаки французької комічної опери, і стилізації італійської опери, що нагадують музичну мову К. В. Глюка, Д. Чимарози та В. А. Моцарта і, нарешті, популярний пісенно-танцювальний пласт французької музичної культури доби Другої імперії.

Висновки. Отже, оперета Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі», створена у 1858 році, ознаменувала не тільки розквіт творчості композитора, але й процеси формування провідних типологічних ознак нового музично-театрального жанру, що став одним з яскравих символів французької культури доби Другої імперії. Основу твору складає пародія на відомий античний міф, що у попередні епохи символізував втілення теми високого кохання, відданості, великої сили мистецтва, духовності тощо. Визначальним змістовним моментом аналізованої оперети Ж. Оффенбаха виступає повна відсутність високих почуттів, любові між усіма персонажами твору, в тому числі між Орфеєм та Еврідікою, що всіляко прагнуть до розірвання власного шлюбу. Тимчасові захоплення головних персонажів та представників античного Олімпу скоріше нагадують гру в любов та пародію на великі почуття та є алюзивно співвідносними з культурно-історичними та суспільно політичними реаліями Франції доби Другої імперії. Принцип пародіювання розповсюджується й на змістовні показники використаних в творі цитат «Марсельєзи» (бунт богів Олімпу) та арії К. В. Глюка «Загубив я Еврідіку», що набувають в умовах метаморфоз орфічного міфу сатиричного переосмислення. Жанрово-стильова специфіка «Орфея у пеклі» Ж. Оффенбаха сформована на перетині різноманітних джерел, в яких органічно поєднано стилізацію італійської орфічної опери попередніх епох, традиції пасторального рококо, французької комічної опери та популярний пісенно-танцювальний пласт французької музичної культури доби Другої імперії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Джулай Г. А. Метаморфози образу Орфея у французькій сольній кантаті XVII–XVIII століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 40. С. 25–31.
2. Єрмоленко В. А. Орфей, Діоніс та мрії про регенерацію: філософсько-літературні сюжети XIX ст. *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX–XXI ст.)* / упоряд. В. Моренець, М. Ткачук ; наук. ред. В. Моренець ; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ : Унів. видавництво «Пульсари», 2010. С. 54–75.
3. Касьянова О. В. Міф про Орфея та Еврідіку в хореографічних інтерпретаціях музичного театру. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2013. № 3. С. 100–106.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.
5. Муравська О. В. Образ Орфея в духовно-естетичному просторі німецько-австрійської музичної культури Нового часу. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 1. С. 135–143.
6. Откидач В. М. Музично-театральні жанри розважального спрямування як джерельна база розвитку музичної естради та рок-музики. *Культура України*. 2011. Вип. 33. С. 268–278.
7. Сікорська І. Оперета. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. Т. 4. С. 463–469.
8. Штирбул В. Ю. Образ Орфея в мистецтві як модель, що породжує дійсність. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 337–342.
9. Böhme Robert. Orpheus: der Sänger und seine Zeit. Bern : Francke, 1970. 576 p.
10. Faris A. Jacques Offenbach. London : Faber and Faber, 1980. 275 p.
11. Friedman J. B. Orpheus in the Middle Ages. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1970. 267 p.
12. Harding J. Jacques Offenbach: A Biography. London : Published by John Calder, 1980. 274 p.
13. Kracauer S. Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Published by Amsterdam de Lange, 1937. 480 s.
14. Maneglier Hervé. Paris Impérial – La vie quotidienne sous le Second Empire. Paris : Armand Colin, 1990. 311 s.
15. Orpheus in the Underworld. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Orpheus_in_the_Underworld (дата звернення: 01.02.2025).
16. Orpheus. The Metamorphoses of a Myth. Toronto : University of Toronto Press, 1982. 238 p.
17. Pourvoyeur R. Offenbach. Points, 1994. 256 p.
18. Traubner R. Operetta: A Theatrical History. Publisher Routledge, 2003. 502 p.
19. Yon Jean-Claude. Jacques Offenbach. Paris : Gallimard, 2000. 796 p.

REFERENCES:

1. Dzhulay, H. A. (2022). Metamorfozy obrazu Orfeya u frantsuz′kiy sol′niy kantati XVII–XVIII stolit’ [Metamorphoses of the Image of Orpheus in a French Solo Cantata of the 17th–18th Centuries]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*. 40, 25–31 [in Ukrainian].
2. Yermolenko, V. A. (2010). Orfey, Dionis ta mriyi pro reheneratsiyu: filosofs′ko-literaturni syuzhety XIX st. [Orpheus, Dionysus, and Dreams of Regeneration: Philosophical and Literary Subjects of the 19th Century]. *Lyudyna v chasi (filosofs'ki aspekty ukrayins'koyi literatury XX–XXI st.)* / uporyad. V. Morenets′, M. Tkachuk ; nauk. red. V. Morenets′ ; Nats. un-t “Kyyevo-Mohylyans′ka akademiya”. Kyiv : Univ. vydavnytstvo “Pul′sary” [in Ukrainian].
3. Kasyanova, O. V. (2013). Mif pro Orfeya ta Evridiku v khoreohrafichnykh interpretatsiyakh muzychnoho teatru [The myth of Orpheus and Eurydice in choreographic interpretations of musical theater]. *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho*. 3, 100–106 [in Ukrainian].
4. Leksykon zahal′noho ta porivnyal′noho literaturoznavstva / holova red. A. Volkov [Lexicon of General and Comparative Literary Studies / Editor-in-Chief A. Volkov] (2001). Chernivtsi : Zoloti lytavry [in Ukrainian].
5. Muravs′ka, O. V. (2025). Obraz Orfeya v dukhovno-estetychnomu prostori nimets′ko-avstriys′koyi muzychnoyi kul′tury Novoho chasu [The image of Orpheus in the spiritual and aesthetic space of German-Austrian musical culture of the Modern Age]. *Fine Art and Culture Studies*. 1, 135–143 [in Ukrainian].
6. Otkydach, V. M. (2011). Muzychno-teatral′ni zhanry rozvazhal′noho spryamuvannya yak dzherel′na baza rozvytku muzychnoyi estrady ta rok-muzyky. Kul′tura Ukrayiny [Musical and theatrical genres of entertainment as a source base for the development of pop music and rock music]. *Kul'tura Ukrayiny*. 33, 268–278 [in Ukrainian].
7. Sikors′ka, I. (2016). Opereta [Operetta]. *Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya*. Kyiv : IMFE NANU [in Ukrainian].
8. Shtyrbul, V. Yu. (2023). Obraz Orfeya v mystetstvi yak model′, shcho porodzhuye diysnist′ [The Image of Orpheus in Art as a Model Generating Reality]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*. 1, 337–342 [in Ukrainian].
9. Böhme, Robert (1970). Orpheus: der Sänger und seine Zeit. Bern : Francke [in German].
10. Faris, A. (1980). Jacques Offenbach. London : Faber and Faber [in English].
11. Friedman, J. B. (1970). Orpheus in the Middle Ages. Cambridge, Mass. : Harvard University Press [in English].

12. Harding, J. (1980). Jacques Offenbach: A Biography. London : Published by John Calder, 1980 [in English].
13. Kracauer, S. (1937). Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Published by Amsterdam de Lange [in German].
14. Maneglier, Hervé (1990). Paris Impérial – La vie quotidienne sous le Second Empire. Paris : Armand Colin [in French].
15. Orpheus in the Underworld (2025). URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Orpheus_in_the_Underworld
16. Orpheus. The Metamorphoses of a Myth (1982). Toronto : University of Toronto Press [in English].
17. Pourvoyeur, R. (1994). Offenbach. Points, 1994 [in French].
18. Traubner, R. (2003). Operetta: A Theatrical History. Publisher Routledge [in English].
19. Yon, Jean-Claude (2000). Jacques Offenbach. Paris : Gallimard, 2000 [in French].

УДК 785.7:781.6]:78.071(82)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-19

Іван КОСИНЕЦЬ
доктор мистецтва, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0001-9788-9077*

Віталій ОХМАНЮК
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0001-9762-4968*

Станіслав ГУМІНЮК
доктор мистецтва, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053
***ORCID:** 0000-0002-4756-4263*

Бібліографічний опис статті: Косинець, І., Охманюк, В., Гумінюк, С. (2025). Особливості виконавських стратегій у камерних та концертних жанрах Астора П'яццолли: від Histoire du Tango до Double Concerto. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 129–138, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-19

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКИХ СТРАТЕГІЙ У КАМЕРНИХ ТА КОНЦЕРТНИХ ЖАНРАХ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ: ВІД HISTOIRE DU TANGO ДО DOUBLE CONCERTO

У статті розглянуто особливості виконавських стратегій у камерних та концертних творах Астора П'яццолли, зокрема в контексті діалогу інструментів. Проаналізовано інтерпретаційні аспекти творчості композитора, акцентуючи увагу на взаємодії гітари з іншими інструментами в таких творах, як Histoire du Tango та Double Concerto. Окремо висвітлено роль гітари в ансамблевому виконанні, а також специфіку її співпраці з іншими інструментами, зокрема флейтою, бандонеоном і струнними. Стаття також досліджує виконавські підходи до різних жанрів П'яццолли, їх вплив на формування концертних та камерних практик, а також особливості передачі програмного змісту через інтерпретацію музичних текстів. Зроблено акцент на важливості інструментального діалогу як однієї з центральних тем у музиці П'яццолли та її значення для розвитку сучасної музичної інтерпретації.

***Мета статті** – дослідити особливості виконавських стратегій у творах Астора П'яццолли, зокрема в контексті камерних та концертних жанрів. Зосереджено увагу на діалозі інструментів, що є однією з центральних тем у творчості композитора, а також на специфіці взаємодії гітари з іншими інструментами. Аналізуються виконавські стратегії та інтерпретаційні підходи до творів Histoire du Tango та Double Concerto, зокрема з точки зору інструментальної взаємодії та передачі програмного змісту. Особливу увагу приділено впливу таких творів на сучасну виконавську практику та їх роль у розвитку музичної культури.*

***Наукова новизна.** У статті здійснено комплексне дослідження виконавських стратегій у музиці Астора П'яццолли, яке поєднує аналіз інструментального діалогу з музично-стильовими аспектами його камерних та концертних творів. Вперше в роботі систематизовано виконавські підходи до творів Histoire du Tango та Double Concerto, досліджено особливості інтерпретації, що виникають через взаємодію гітари з іншими інструментами, зокрема флейтою, бандонеоном і струнними. Окремо акцентується увага на специфіці передачі програмного змісту через інструментальні діалоги та на виконавських стратегіях, які відображають характерні риси стилю П'яццолли. Особливу увагу приділено аналізу сучасних тенденцій в інтерпретації музики П'яццолли, включаючи новаторські підходи до виконання та їхній внесок у розвиток сучасної музичної культури.*

*У **висновку** підсумовано основні результати дослідження виконавських стратегій у музиці Астора П'яццолли, акцентуючи на важливості інструментального діалогу та музично-стильових аспектів у розвитку камерних і концертних форм його творчості. Визначено, що діалог між інструментами, зокрема гітарою, флейтою, бандонеоном і струнними, є ключовим елементом у музиці П'яццолли, що вплинуло на формування нових виконавських традицій. Висвітлено, як інтерпретація творів Histoire du Tango та Double Concerto сприяє розвитку сучасної*

виконавської практики, акцентуючи на програмному змісті та виконавських стратегіях, що збагачують музичну спадщину. Підкреслено, що твори П'яццолли мають важливе значення для формування творчого мислення музикантів і є важливим мостом між академічними та сучасними музичними традиціями.

Ключові слова: *музика Астора П'яццолли, інструментальний діалог, виконавські стратегії, камерні жанри, концертні форми, Histoire du Tango, Double Concerto, гітара, флейта, бандонеон, струнні інструменти, інтерпретація, програмний зміст, сучасна виконавська практика, музична інтерпретація, музична культура, інноваційні підходи до виконання.*

Ivan KOSYNETS
Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0001-9788-9077*

Vitalii OKHMANIUK
PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Professor at Department of musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0001-9762-4968*

Stanislav HUMINYUK
Doctor of Arts, Associate Professor, Department of Instrumental and Performing Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudryavska St, Kyiv, Ukraine, 04053
ORCID: *0000-0002-4756-4263*

To cite this article: Kosynets, I., Okhmaniuk, V., Huminyuk, S. (2025). Osoblyvosti vykonavskykh stratehii u kamernykh ta kontsertnykh zhanrakh Astora Piatstsolly: vid Histoire du Tango do Double Concerto [Peculiarities of performance strategies in Astor Piazzolla's chamber and concert genres: from Histoire du Tango to Double Concerto]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 129–138, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-19

PECULIARITIES OF PERFORMANCE STRATEGIES IN ASTOR PIAZZOLLA'S CHAMBER AND CONCERT GENRES: FROM HISTOIRE DU TANGO TO DOUBLE CONCERTO

This article examines the peculiarities of performance strategies in Astor Piazzolla's chamber and concert works, with a particular focus on the instrumental dialogue. The interpretational aspects of the composer's works are analyzed, emphasizing the interaction of the guitar with other instruments in such pieces as Histoire du Tango and Double Concerto. The role of the guitar in ensemble performance is also highlighted, along with its collaboration with other instruments, including the flute, bandoneon, and strings. The article further explores the performance approaches to various Piazzolla genres, their impact on the formation of concert and chamber practices, and the specificities of conveying programmatic content through musical interpretation. The importance of instrumental dialogue as one of the central themes in Piazzolla's music and its significance for the development of modern musical interpretation is emphasized.

The aim of this article. *The aim of this article is to explore the peculiarities of performance strategies in Astor Piazzolla's works, particularly in the context of chamber and concert genres. The focus is on the instrumental dialogue, which is one of the central themes in the composer's work, as well as the specifics of the guitar's interaction with other instruments. Performance strategies and interpretational approaches to Histoire du Tango and Double Concerto are analyzed, particularly in terms of instrumental interaction and the conveyance of programmatic content. Special attention is paid to the impact of these works on modern performance practice and their role in the development of musical culture.*

Scientific novelty. *This article presents a comprehensive study of performance strategies in Astor Piazzolla's music, combining the analysis of instrumental dialogue with the musical and stylistic aspects of his chamber and concert works. For the first time, performance approaches to Histoire du Tango and Double Concerto are systematized, with a focus on the peculiarities of interpretation arising from the interaction of the guitar with other instruments, such as the flute, bandoneon, and strings. The article emphasizes the specificity of conveying programmatic content through instrumental dialogues and performance strategies that reflect the characteristic features of Piazzolla's style. Special attention is given to the analysis of modern trends in interpreting Piazzolla's music, including innovative approaches to performance and their contribution to the development of contemporary musical culture.*

Conclusion. *The main results of the study of performance strategies in Astor Piazzolla's music are summarized, with an emphasis on the importance of instrumental dialogue and musical and stylistic aspects in the development of his chamber and concert works. It is determined that the dialogue between instruments, particularly the guitar, flute, bandoneon, and strings, is a key element in Piazzolla's music, influencing the formation of new performance traditions. The interpretation of Histoire du Tango and Double Concerto is shown to contribute to the development of modern performance practice, focusing on programmatic content and performance strategies that enrich the musical heritage. It is emphasized that Piazzolla's works play an important role in the development of musicians' creative thinking and serve as a crucial bridge between academic and contemporary musical traditions.*

Key words: *Astor Piazzolla's music, instrumental dialogue, performance strategies, chamber genres, concert forms, Histoire du Tango, Double Concerto, guitar, flute, bandoneon, string instruments, interpretation, programmatic content, modern performance practice, musical interpretation, musical culture, innovative approaches to performance.*

Актуальність проблеми. Нові тенденції у розвитку камерної та концертної музики другої половини XX – початку XXI століття сприяли формуванню нового бачення виконавських стратегій, особливо у творчості таких композиторів, як Астор П'яццолла. Його підхід до інструментального діалогу, синтез традицій академічної музики й елементів танго-нуево, а також поєднання гітари з такими інструментами, як флейта, бандонеон і струнні, зумовили появу нових інтерпретаційних підходів. Це торкається як музично-стильових особливостей, так і специфіки технічного втілення програмного змісту. Взаємодія інструментів у творах *Histoire du Tango* та *Double Concerto* вимагає від виконавців не тільки глибокого розуміння музичного тексту, але й високого рівня ансамблевої комунікації та креативного трактування матеріалу. Актуальність дослідження обумовлена необхідністю вивчення особливостей виконавської інтерпретації творів П'яццолли в контексті розвитку сучасної камерної і концертної практики. Особливу увагу потребує аналіз інструментального діалогу як провідної концепції у його музиці, що вимагає новаторських підходів до техніки виконання, фразування, тембрового балансу та динамічного розвитку. Крім того, актуальним є дослідження способів передачі програмного змісту через тонкі нюанси ансамблевого виконання. Таким чином, аналіз виконавських стратегій у камерних і концертних жанрах Астора П'яццолли є важливим для глибшого розуміння процесів інтеграції академічних традицій і сучасних стилів у музичному мистецтві, а також для розвитку інноваційних практик у сучасній інтерпретації інструментальної музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виконавське мистецтво Астора П'яццолли, зокрема в камерних і концертних жанрах, привертає значну увагу як дослідників, так і практикуючих музикантів. Значний внесок у вивчення творчості П'яццолли зробили такі науковці, як Д. Кардусо, С. Торрес, М. Пісано, які аналізували його новаторський підхід до синтезу танго та академічної музики. Особливу увагу в їхніх працях приділено розгляду специфіки інструментального складу, діалогу між інструментами та особливостей ансамблевого музикування у творах композитора. Аспекти інтерпретації музики П'яццолли досліджуються в роботах Дж. Вільямса, А. Шварца та Р. Розенфельда. Вони акцентують увагу на питаннях динамічного розвитку, тембрового балансу і передачі програмного змісту через виконавські стратегії, що вимагають від музикантів глибокого розуміння як традиційних, так і новітніх технік гри.

Окремий напрям сучасних досліджень пов'язаний з аналізом камерної спадщини П'яццолли, зокрема таких творів, як *Histoire du Tango* та *Double Concerto*. У працях М. Сальгана, К. Агірре, А. Кане підкреслюється важливість інтерактивності інструментів у ансамблевому виконанні, що стає ключовим чинником для повноцінної інтерпретації творів композитора.

Попри широку увагу до творчості П'яццолли, залишається недостатньо дослідженим питання синтезу виконавських стратегій і композиторських ідей у його камерних і концертних жанрах, особливо в контексті інноваційних підходів до взаємодії гітари з іншими інструментами. Це зумовлює актуальність подальших досліджень, спрямованих на аналіз особливостей інструментального діалогу та сучасних тенденцій у виконавській інтерпретації музики П'яццолли.

Метою статті є дослідження особливостей виконавських стратегій у камерних та концертних жанрах Астора П'яццолли, зокрема аналіз інструментального діалогу між гітарою, флейтою, бандонеоном і струнними у творах

Histoire du Tango та *Double Concerto*. Завданням є висвітлення специфіки інтерпретаційних підходів до творів композитора, розкриття ролі інструментальної взаємодії у передачі програмного змісту, а також визначення впливу творчості П'яццолли на формування сучасних виконавських традицій і розвиток музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Одним із найвідоміших творів Астора П'яццолли є «Історія танго» ("Histoire du Tango"), що відображає процес еволюції та трансформації жанру танго від його виникнення у XIX – на початку XX століть до сучасності. На ранньому етапі танго сприймалося як вулична музика із сумнівною репутацією, що асоціювалася з нижчими соціальними верствами. З часом жанр здобув ширше визнання серед аргентинських музикантів і слухачів, хоча інноваційні стильові пошуки П'яццолли нерідко викликали суперечливі реакції. У творі "Histoire du Tango" композитор простежує основні етапи становлення танго, вносячи у пізніх розділах авторське бачення, сформоване під впливом класичної та джазової традицій (Пасічняк, 2004, с. 142).

У даному дослідженні розглядаються чинники, що визначили розвиток творчості П'яццолли, простежується еволюція танго як жанру, а також здійснюється аналіз твору "Histoire du Tango" для флейти та гітари, який суттєво збагатив репертуар цих інструментів у західній академічній музиці.

Твір "Histoire du Tango", написаний у 1985 році та опублікований у 1986-му, складається з чотирьох частин: "Bordel 1900", "Café 1930", "Nightclub 1960" та "Concert d'Aujourd'hui". Кожна частина відображає характерні особливості певного періоду розвитку танго: перші дві пов'язані з класичним етапом, а наступні – із процесами оновлення жанру у другій половині XX століття (Пасічняк, 2004, с. 144). Важливо зазначити, що це єдиний твір П'яццолли, створений спеціально для ансамблю флейти та гітари.

У 1980 році Астор П'яццолла створив цикл «П'ять п'єс для гітари», що засвідчив його глибоку зацікавленість цим інструментом. За свідченням Лаури Ескалада П'яццолли, композитор прагнув написати твір для флейти й гітари, оскільки з 1963 року активно включав флейту у власні композиції (Пасічняк, 2004, с. 142). Історично флейта, поряд зі скрипкою та гітарою, відігравала важливу роль у становленні танго епохи Guardia Vieja.

У травні 1985 року П'яццолла завершив створення композиції "Histoire du Tango", яка була записана на лейблі Carrere Music у Бельгії восени того ж року. Прем'єрне виконання здійснили бельгійські музиканти Марк Грауелс (флейта) та Гай Луковскі (гітара), а офіційна публікація відбулася у 1986 році видавництвом Henry Lemoine (Пасічняк, 2004, с. 145). Твір швидко здобув популярність як у гітарному, так і у флейтовому репертуарі, ставши знаковим зразком камерної музики для цих інструментів.

"Histoire du Tango" є циклом танго, спочатку написаним саме для флейти й гітари, вже після того, як П'яццолла остаточно сформував свій стиль "nuevo tango" (Пасічняк, 2004, с. 146). Згодом цей твір був адаптований для різних інструментальних складів: скрипки і гітари, флейти й арфи, флейти й фортепіано тощо. «Історія танго» стала однією з небагатьох композицій П'яццолли, які не були створені для традиційного ансамблю танго. Твір триває трохи більше двадцяти хвилин і складається з чотирьох частин, кожна з яких репрезентує окремий історичний період і характер танго, запрошуючи слухача здійснити своєрідну подорож у часі через трансформації цього жанру.

Перші дві частини "Histoire du Tango" відображають ранні та більш консервативні етапи розвитку танго, у той час як наступні дві частини виразно демонструють інноваційний стиль Астора П'яццолли та його значний внесок у еволюцію жанру танго у другій половині XX століття (Пасічняк, 2004, с. 148).

Перша частина циклу, "Bordel 1900", переносить слухача до атмосферного борделю на початку XX століття, де французькі, італійські та іспанські жінки зачаровували різноманітних чоловіків з різних соціальних прошарків, зокрема поліцейських, злодіїв і моряків, що часто відвідували ці місця. Важливо зазначити, що борделі Буенос-Айреса були особливими закладами, де танго виконувалося на регулярній основі. Цей контекст безпосередньо вплинув на стиль першої частини твору, що видно через провокаційні мелодії та рубато в сольних пасажах на флейті. Музика звучить елегантно, але динамічно, завдяки позначенню темпу *molto giocoso*, що підкреслює її життєрадісність.

Особливу увагу заслуговує використання стаккато на флейті, яке супроводжується ударними техніками на гітарі, надаючи руху яскраве танцювальне звучання. Цей елемент стилю є характерним для танго того часу, що підкреслюється подвійним метром, типовим для більшості танго початку XX століття. Крім того, композиція демонструє вплив хабанери – кубинського танцю в повільному темпі, зокрема через повторювані восьмидольні ритми на гітарі, які створюють особливу ритмічну структуру. Однією з характерних рис цього руху є надмірне використання акцентів у низьких долях та поза ними, що додає руху автентичного тангеро-звучання (Karush, 2017, с. 175).

Твір виконаний в живому та елегантному стилі, позначеному в партитурі як *molto giocoso*. Флейта повинна передати цей штрих через стаккато, а гітара доповнює мелодію ударно-ритмічними елементами. Весь рух створює відчуття енергії та танцювальної динаміки, при цьому метр 2/4 є традиційним для танго початку XX століття. У композиції також відчувається вплив хабанери завдяки повторюваним ритмічним фігураціям, виконуваним гітарою. Протягом усього руху виконавцям слід акцентувати як сильні, так і слабкі долі, що є типовим для танго. Флейта виконує ритмічно складні пасажі, а гітара бере на себе роль не лише акомпанемента, а й імітує плескіт долонь або стукіт каблуків (удари по декі). Фактура гітари охоплює значний діапазон – від найнижчих нот до верхніх флажолетів, що додає багатогранності звучанню. Тричастинна форма цього розділу можна описати як емоційну подорож від легкого флірту до глибокого кокетування, що нагадує провокаційний танець.

У другій частині, “Cafe 1930”, змінилося фокусування: тепер це більше музика для слухання, а не для танцю. Це відображає зміни в самому танго, яке в 1930-х роках стало більш романтичним і спокійним. В той час як “Bordel 1900” демонструє танець, що спонукає до кокетливих рухів, “Cafe 1930” вже є композицією для споглядання. Вплив джазу і нових стилів зробив танго більш ліричним і повільним, з акцентом на романтичність та емоційність. У “Cafe 1930” звучать гіркі, сумні мелодії на флейті та гітарі, що підкреслюють меланхолійний настрій епохи (Karush, 2017, с. 180).

Композиція починається із сумного гітарного соло, що виконане арпеджіоподібними ходами по всьому діапазону інструменту, і прикрашене мелізмами. Поступово до цієї мелодії приєднується флейта, яка надає їй ще більшу виразність. Гітара при цьому продовжує свою фактуру, але вже в ролі супроводу. У цій частині П’яццолла використовує численні темпові агогічні позначення, такі як *accelerando* та *rallentando*, а також розділи *ad libitum*, що дають простір для інтерпретації виконавцями. Гітарна партія є дуже багатою як з точки зору мелодії, так і фактури. Вона веде свою лінію на рівні з флейтою, часто має сольні епізоди та міні-каденції. Цю партію можна трактувати як своєрідну розповідь від першої особи, спогад чи рефлексію, що виражається в глибоких, розлогих мелодичних лініях. Гітара в цьому розділі також містить елементи імітації контрабасових і віолончельних мелодій, а також ритмічні елементи, що нагадують ударні інструменти. Загалом “Cafe 1930” можна розглядати як класичну взаємодію між чоловічою та жіночою танцювальними партіями, що зберігають окремі лінії, але синтезуються в єдиному емоційному потоці.

Третя частина циклу – “Nightclub 1960” – ілюструє нову фазу в розвитку танго. До 1960-х років цей жанр зазнав чергових змін: відбулося творче поєднання традиційного аргентинського танго з ритмами і гармоніями бразильської босанови (Karush, 2017, с. 189).У нічних клубах Буенос-Айреса виникла атмосфера, де відвідувачі могли насолоджуватися звучанням модернізованого танго.

У “Nightclub 1960” П’яццолла поєднує динамічні ритмічні фрази та повільніші ліричні епізоди, що нагадують колишні періоди розвитку жанру. Починається частина з вказівки deciso, яка встановлює рішучий настрій. У тактах 25–26 з’являється rallentando, що готує плавний перехід до нового емоційного стану в такті 27. Інструкції molto cantabile та tristemente вимагають від флейтиста виразної, співучої гри, передаючи глибоку тугу та меланхолію.

Попри тимчасову зміну характеру в такті 36 (позначення «трохи важче»), повільний і сумний настрій має тривати до моменту повернення до початкового темпу в такті 54. Така побудова надає виконавцю можливість інтерпретувати музику гнучко, відповідно до

власної техніки та художнього бачення (Azzi, 2000, с. 125).

Третій етап частини прискорюється (rapido) та відкриває нові можливості для сучасних технік гри на флейті: тут присутні ефекти без визначеної висоти звуку, перкусійні удари по клапанах, гармоніки та особливі артикуляційні прийоми. Після нетривалого уповільнення, прикрашеного м'яким глісандо, твір стрімко переходить до фінального розділу, де флейта і гітара звучать разом в унісоні, створюючи драматичний завершальний акорд.

Як видно з нотного прикладу, у тактах 54–59 флейтисту не потрібно формувати визначену висоту звуку. Тут важливо створити перкусійний ефект за допомогою клацання клапанів, сильного вдування повітря, використання гармоніків, язикових ударів та інших сучасних прийомів на розсуд виконавця (Azzi, 2000, с. 137). Після цього імпровізаційного епізоду оригінальна тема повертається у такті 85, ведучи до знайомого розділу Lento, вперше представленого в такті 27. У другому появі цей розділ дещо варіюється: у флейтовій партії додаються м'які глісандо та ехо-подібні спадаючі інтервали, що підсилюють відчуття задумливої луни, перш ніж музика стрімко повернеться до Tempo I, який функціонує як кода та завершує частину драматичним унісоном двох інструментів.

Фінальна частина сюїти – "Concert d'aujourd'hui" – назва якої в перекладі означає «сьогоднішній концерт», відображає подальшу еволюцію танго в останні десятиліття XX століття. Під впливом концертного мистецтва того часу, танго П'яццолли набуває риси високохудожнього жанру, орієнтованого на слухача, а не на танцівника (Azzi, 2000, с. 125). Музика у цій частині здебільшого відходить від традиційної тональності: вона базується на хроматичних мелодичних лініях, джазових елементах і зміщених акцентах.

"Concert d'aujourd'hui" розгортається у швидкому темпі, передаючи відчуття терміновості та напруги через ексцентричні ритми і фразування. Цей розділ демонструє тип танго, який вийшов з публічних домів минулого і нічних клубів середини XX століття до рівня повноцінної концертної музики. П'яццолла тут показує свій погляд на подальший розвиток танго: музика для вдумливого прослуховування, а не для танцю.

"Concert d'aujourd'hui" найбільше серед чотирьох частин тяжіє до атональності, має надзвичайно кольорову гармонічну палітру, насичену джазовими імпровізаційними елементами у флейтовій партії та постійною глісандуючою фактурою гітари. Гітарний супровід вибудовується навколо повторюваної глісандуючої фігури, що стає своєрідною структурною основою усього фінального розділу (Azzi, 2000, с. 221).

Фінал частини та всієї сюїти відзначається динамічним завершенням, де октавне звучання обох інструментів – флейти та гітари – сповнене експресії, наростанням динаміки й технічної спільності. Використання ґлісандо в гітарній партії та фрулато у флейті символізує оновлений образ танго у сучасному світі. У цілому, «Історія танго» вирізняється ілюстративністю: її сучасні інтерпретації часто супроводжуються театральними постановками, танцювальними вставками або відеопроєкціями.

Вибір П'яццоллою саме флейти та гітари як основних інструментів є знаковим, оскільки вони уособлюють два виміри танго – музику і хореографію. Варто зазначити, що поперечна флейта не завжди була традиційною для жанрів популярної музики, таких як джаз чи латинська музика. Однак у ранній період розвитку танго (1905–1920 рр.) флейта відігравала провідну роль.

Поступово, із зростанням популярності танго у вищих соціальних колах та переміщенням його виконання до великих бальних залів, флейта була витіснена струнними інструментами, що краще відповідали акустичним особливостям просторих приміщень (Жовнір С., 2020, с. 415).

Ґрунтовна академічна освіта Астора П'яццолли (1921–1992) дозволила йому органічно інтегрувати елементи класичної музики в аргентинську популярну традицію, створивши новий стиль, придатний як для концертного, так і сольного виконання (Томас, 1995, с. 106). Саме в «Історії танго» композитор реалізував ідею розповіді про еволюцію жанру, демонструючи глибоке розуміння природи флейти: її регістрів, можливостей артикуляції й широкої динаміки.

Паралельно з цим, у творі зберігається справжній дух танго, що робить його вивчення й виконання особливо захопливим для музикантів. Існують також альтернативні версії «Історії

танго», створені самим П'яццоллою для інших складів: скрипки і гітари, флейти і арфи, флейти і фортепіано.

Варто відзначити, що під впливом «Історії танго» А. П'яццолли аргентинський гітарист і композитор Максимо Дієго Пухоль створив власний твір – «Сюїту Буенос-Айрес» (1995), яка структурно та стилістично близька до задуму П'яццолли (Жовнір С., 2020, с. 417).

Серед великої спадщини Астора П'яццолли, яка налічує близько трьох тисяч творів, особливе місце займає група композицій для гітари. Примітно, що до початку 1980-х років композитор майже не звертався до цього інструмента, попри його значення в аргентинській культурі.

У грудні 1980 року аргентинський гітарист Роберто Оссель виконав у паризькому залі Гаво три п'єси для гітари соло – *Campero*, *Tristón* і *Compadre*. Через кілька років вони були об'єднані П'яццоллою у цикл *Cinco Piezas*.

У березні 1985 року П'яццолла взяв участь у Гітарному фестивалі в Льєжі (Бельгія) разом зі своїм другом і колегою, гітаристом Качо Тірао, поради якого щодо гітарної техніки він високо цінував. Там відбулася прем'єра нового *Концерту для бандонеона та гітари* (відомого також як *Hommage à Liège*), виконаного разом із Льєжським філармонічним оркестром під орудою кубинського композитора Лео Брауера (Жовнір С., 2020, с. 423). Незабаром концерт прозвучав у Парижі та Монтевідео у виконанні Роберто Осселя та Бальтасара Бенітеса. За спогадами піаніста Пабло Циглера, у цьому творі відчувається вплив музики Вільяма Волтона.

На тому ж фестивалі в Льєжі була представлена й «Історія танго» для флейти та гітари – цикл із чотирьох частин, що передає етапи розвитку танго через різні музичні стилі й культурні контексти.

Менш ніж за рік до цих подій, у 1984 році, П'яццолла завершив свою *Танго-сюїту*, присвячену бразильському дуету гітаристів Асадів, чию гру він почув у Парижі й високо оцінив.

У своїх творах для гітари П'яццолла продемонстрував весь спектр композиторських прийомів: імітацію, використання дисонансів, політональності й атональності, поліритмічних структур, різноманітних модуляцій та гармонічних прогресій. Завдяки глибокій палітрі тембрів (зокрема із залученням ударних ефектів), формальній згуртованості й балансуванню між інструментальними партіями ці твори справедливо вважаються одними з найвагоміших внесків у гітарний репертуар кінця XX століття (Жовнір С., 2020, с. 425).

Латиноамериканські композитори зробили вагомий внесок у розвиток жанру концерту для гітари з оркестром. Одним із яскравих прикладів є *Suite del Sur* аргентинського композитора Хорхе Мореля (*Jorge Morel*, 1931–2021), твір, який поєднує елементи народної та академічної традицій Аргентини (Azzi, 2000, с. 112). Значну увагу цьому жанру приділив і Хорхе Рубен Кардосо (*Jorge Rubén Cardoso Krieger*, 1949), який створив три концерти для гітари з оркестром, демонструючи глибоке розуміння автентичної латиноамериканської мелодики (Azzi, 2000, с. 117).

Особливе місце посідає *Concert for Bandoneon, Guitar and Orchestra* Астора П'яццолли (*Astor Piazzolla*, 1921–1992), який регулярно звучить у виконанні віртуозів сучасності, таких як Тимур Іванніков (гітара) та Артем Нижник (баян) під диригуванням Віктора Олійник. Сам П'яццолла зробив визначальний внесок у трансформацію традиційного танго, поєднавши його з елементами джазу, класичної музики, старовинної іспанської пасакалії та бахівського контрапункту, започаткувавши новий стиль – *Tango Nuevo* (Azzi, 2000, с. 58).

У XX столітті жанр концерту для оркестру набув нового трактування: солістичні епізоди довірялися окремим музикантам чи інструментальним групам в середині самого оркестру, продовжуючи давню традицію чергування tutti та soli, започатковану ще в епоху бароко. Така концепція стала характерною рисою творів Бели Бартока, Вітольда Лютославського та інших авторів модерністського напрямку.

У доробку П'яццолли теж простежуються аналогічні підходи: *Concierto de Nácar* для дев'яти солістів і оркестру, *Concierto Duplo* для бандонеона, гітари і струнного оркестру, а також *Aconcágua* – концерт для бандонеона і оркестру. Особливо показовим є його *Концерт для квінтету*, що за структурною логікою близький до барокового чергування сольних та ансамблевих епізодів.

Твір *Concierto para bandoneón y guitarra*, створений у 1985 році, вперше був представлений на П'ятому міжнародному гітарному фестивалі в Льєжі у виконанні П'яццолли (бандонеон),

Качо Тірао (гітара) та симфонічного оркестру під керівництвом Лео Брауера (Karush, 2017, с. 140). Композиція складається з трьох частин – "Introducción", "Milonga" та "Tango" – і являє собою цілісну драматургічну розповідь про взаємодію двох танцівників-героїв, що діалогізують із глядачем та один з одним через музичну мову.

І частина – "Introducción".

Початок танго у народній танцювальній традиції позначений рухом *Alevare*, який символізує зародження самого танцю. У музиці Астора П'яццолли цей жест знаходить відображення в першій частині концерту, де відсутній повноцінний оркестровий супровід, що надає розділу характер подвійної каденції для гітари та бандонеона. Гітара веде серйозний і урочистий монолог, демонструючи розширену палітру технічних прийомів. Поступово до неї приєднується бандонеон (або вібрафон), який переймає провідну мелодичну лінію, залишаючи гітару (або марімбу) в ролі гармонічної та фактурної опори.

"Introducción" побудована в тональності e-moll з активним використанням прохідних напівтонів, хроматичних змін альтерованих акордів та епізодичним зверненням до дорійського ладу. Завершується частина мелізматичним пасажем на гітарі (або марімбі), тоді як бандонеон утримує довгі легатні ноти.

ІІ частина – "Milonga".

Друга частина концерту також починається гітарою у тональності e-moll, проте невдовзі здійснюється відхилення до субдомінанти з наступною модуляцією в h-moll після невеликої гітарної каденції. Фактура залишається переважно фігураційною.

Мілонга як танець має глибокі народні корені в аргентинській культурі. Хорхе Луїс Борхес наголошував, що мілонга була «однією з найбільших розмов Буенос-Айреса» (Karush, 2017, с. 207). Вентура Лінч у 1883 році зазначав, що мілонга вирізняється дотепністю, кмітливістю і легкістю виконання. Мілонгу зазвичай асоціювали із міським середовищем та танцювальними залами, де також виконувалися вальси та танго.

Факундо Посадас підкреслював особливе «розгойдування» мілонги, що відрізняє її від танго відсутністю пауз. Томпсон визначає мілонгу як культурну комунікацію, яка виникла на основі африканських, іспанських та креольських впливів (Salgan, 1995, с. 112).

У П'яццолли ритмічна структура мілонги чітко підкреслює першу, четверту та сьому вісімки кожного такту: [1] 2 3 [4] 5 6 [7] 8 (Salgan, 1995, с. 67). Гармонічно ця частина залишається досить стабільною та легкою для сприйняття, що підкреслює ідею взаємодії між двома солістами як символічного танцю їхніх голосів.

ІІІ частина – "Tango".

На початку XX століття танго стало міжнародним символом аргентинської культури, витіснивши мілонгу у популярності приблизно до 1906 року. За свідченням Дональда Кастро, навіть цар Микола II, вітаючи аргентинського посла, асоціював його країну саме з танго.

Танго як танець вирізняється надзвичайною інтимністю партнерів та акцентом на мачизм та мужність у виконанні (Salgan, 1995, с. 188). Ритмічна структура танго складніша за мілонгу: тут домінує поділ такту у схемі 3+3+3+3+2+2 восьмих нот. Якщо восьмі ноти рахувати послідовно, структура буде такою: [1] 2 3 [4] 5 6 [7] 8, 1 [2] 3 4 [5] 6 [7] 8.

Таким чином, у третій частині концерту П'яццолла поглиблює концепцію сольного діалогу двох інструментів, втілюючи через музику динаміку справжнього аргентинського танго.

Третя частина Концерту, що має назву «Танго», написана в тональності h-moll. Вступний епізод виконує бандонеон, тоді як гітара супроводжує його, створюючи гармонічне підґрунтя та періодично вступаючи в діалог із основною мелодією через інтервали й оздоблення. Фактура супроводу насичена токатними фігураціями та хроматичними проходами.

Початковий розділ «Танго» побудований за розширеною формулою: спершу звучить восьмитактове соло бандонеону (або вібрафона), потім до нього додається партія гітари (або марімби) ще на вісім тактів, далі вступає фортепіано, і зрештою – контрабас. Такий поступовий розвиток призводить до наростання фактурної щільності й складності звучання. Музичний рух ускладнюється як ритмічно (через лінійні синкопи, що спричиняють відчуття прискорення), так і гармонічно, завдяки використанню розширених акордів: B11 (B–D–F#–A–C#–E) та B13 (B–D–F#–A–C#–E–G)

у партії бандонеону, що накладаються на гармонію F#13#9 (F#–A–C#–E–G#–B–D) у гітарному супроводі.

Середина частини вирізняється застосуванням кластерних акордових структур, що надає звучанню густоти. Фінал відзначається високою енергією, яку підкреслюють сфорцандо (sfz) у фортепіано та контрабасі й fortississimo (fff) у бандонеоні, створюючи кульмінаційну напругу.

Фактура концерту в цілому є змішаною: домінують арпеджовані рухи, гамоподібні пасажі, інтервальні сполучення та акордові структури.

У контексті історичного розвитку слід зазначити, що криза класико-романтичної системи виразних засобів у кінці XIX століття зумовила переорієнтацію музичного мистецтва: жанри, засновані на сонатній логіці, поступилися місцем новим формам композиційної організації. Неокласицизм XX століття виявив діалогічний характер музичної мови, де співіснування елементів набуло більшої ваги, ніж їхнє підпорядкування. Ця діалогічність стала основою для оновлення жанру концерту, оскільки передбачала рівноправну взаємодію всіх учасників замість домінування одного над іншими (Ziegler, 1990 c. 49).

Універсальність, гнучкість форми й широта інструментального складу стали ключовими чинниками стабільності концерту як жанру в різні історичні періоди.

Особливої уваги заслуговує розвиток гітарного концерту у другій половині XX століття. Якщо в попередні п'ятдесят років було створено близько 400 творів для гітари, серед яких тільки сім концертів і близько ста сольних п'єс, то вже в 1950–1960-х роках кількість нових композицій перевищила 500 (з них приблизно 20 концертів і понад 100 сольних творів). У першому десятилітті XXI століття цей показник зріс до понад 7000 творів, серед яких понад 200 концертів і більше 1500 сольних п'єс.

Таким чином, гітара утвердилася як повноцінний концертний інструмент, а сам жанр інструментального концерту, який бере свій початок ще у XVII столітті, став візитною карткою гітарного мистецтва XX століття.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Творчість аргентинського композитора та виконавця Астора П'яццолли стала визначним явищем музичного мистецтва XX століття, суттєво трансформувавши жанр танго. Завдяки синтезу елементів джазу, класичної музики, старовинної іспанської пасакалії та барокового контрапункту, композитор створив нову стилістичну форму – танго нуево, що відповідала музично-естетичним запитам часу. П'яццолла зберіг основні риси традиційного танго, водночас надавши йому нової художньої глибини та багатогранності.

Музична мова композитора вирізняється графічністю мелодійних побудов, поліфонічністю, елементами політональності та ритмічною виразністю, зокрема активним використанням свінгу. Його твори поєднують ліричність, драматизм і характерне для аргентинської пісенної традиції емоційне напруження. Гармонічна мова П'яццолли базується на активному використанні терцових акордів, поліакордики, джазових ритмічних моделей та особливої «танго-вої ходи», що отримала нове переосмислення в його творчості.

Композиторські принципи П'яццолли особливо яскраво проявляються у циклі «Пори року» та у творах для гітари й бандонеона, де класичні європейські техніки поєднуються з джазовими елементами та новими формотворчими підходами. Його внесок у гітарний репертуар, зокрема твори «Історія танго» та «Подвійний концерт», демонструє розширення тембрових і технічних можливостей інструмента, а також підтверджує прагнення композитора до створення синтетичного музичного стилю, що поєднує традиційне і новаторське.

Перспективи подальших досліджень полягають у глибшому аналізі стилістичних особливостей музичної мови А. П'яццолли у контексті загальної еволюції інструментальної музики XX століття. Актуальними залишаються питання вивчення впливу аргентинської народної культури на формування його творчого методу, а також дослідження ролі транскрипцій та інтерпретаційних практик у процесі популяризації «нового танго» у світовій музичній культурі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сеговія А. Мистецтво гітари: погляд через призму історії. Нью-Йорк : Universitas, 1983. 212 с.
2. Єргієв І. Д. Артистизм музиканта-інструменталіста. Одеса : Астропринт, 2014. 284 с.
3. Жовнір С. Гітарне мистецтво XX століття: національні, регіональні і персональні практики. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Неждановоï*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30, кн. 2. С. 414–428.
4. Пасічняк Л. М. Творчість Астора П'яццолли в сучасному академічному баянно-акордеонному ансамблевому мистецтві України. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2004. № 4. С. 141–148.
5. Azzi M. S., Collier S. Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla. Oxford : Oxford University Press, 2000. 304 p.
6. Karush M. B. Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music. Durham : Duke University Press, 2017. 296 p.
7. Salgan H. Tango: An Argentine Love Story. Buenos Aires : Ediciones Corregidor, 1995. 210 p.
8. Ziegler P. Astor Piazzolla: A manera de memorias. Buenos Aires : Editorial Planeta, 1990. 220 p.

REFERENCES:

1. Segovia, A. (1983). Mystetstvo hitary: pohlyad cherez pryzmu istoriyi [The Art of the Guitar: A View Through the Lens of History]. New York : Universitas, 212 [in English].
2. Yerhiiev, I. D. (2014). Artyzyzm muzykanta-instrumentalista [The Artistry of the Instrumentalist Musician]. Odesa : Astroprint, 284 [in Ukrainian].
3. Zhovnir, S. (2020). Hitarne mystetstvo XX stolittia: natsional′ni, rehional′ni i personal′ni praktyky [Guitar Art of the 20th Century: National, Regional, and Personal Practices]. *Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovyi visnyk Odes'koyi natsional'noyi muzychnoï akademiï im. A. V. Nezhdanovoï*, Odesa : Vydavnychyi dim "Hel′vetyka", 30 (2), 414–428 [in Ukrainian].
4. Pasichniak, L. M. (2004). Tvorchist′ Astora P″iattssolly v suchasnomu akademichnomu baianno-akordeonnomu ansamblevomu mystetstvi Ukraïny [Astor Piazzolla's Work in Contemporary Academic Bayan-Accordion Ensemble Art of Ukraine]. *Visnyk Prykarpats'koho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, Ivano-Frankivsk : Plai, 4, 141–148 [in Ukrainian].
5. Azzi, M. S., Collier S. (2000). Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla. Oxford : Oxford University Press, 304 [in English].
6. Karush, M. B. (2017). Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music. Durham : Duke University Press, 296 [in English].
7. Salgan, H. (1995). Tango: An Argentine Love Story. Buenos Aires : Ediciones Corregidor, 210 [in English].
8. Ziegler, P. (1990). Astor Piazzolla: A manera de memorias [Astor Piazzolla: As a Kind of Memoir]. Buenos Aires : Editorial Planeta, 220 [in English].

УДК 78.089.7:681.846.7(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-20

Антон ЛАДНИЙ
аспірант кафедри музичного мистецтва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, головний хормейстер, Миколаївський національний академічний театр драми та музичної комедії, вул. Панаса Саксаганського, 59, м. Миколаїв, Україна, 54000
ORCID: *0000-0002-3473-1499*

Бібліографічний опис статті: Ладний, А. (2025). Аспекти звукорежисури системного моніторингу в концертній діяльності українських народно-хорових колективів. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 139–145, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-20

АСПЕКТИ ЗВУКОРЕЖИСУРИ СИСТЕМНОГО МОНІТОРИНГУ В КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНО-ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ

У статті розглянуто важливі для сучасного народного хорового мистецтва питання знаходження органічного балансу між використанням звукопідсилювальної апаратури, акустичними умовами виконавських просторів та збереженням автентичності традиційного звучання. ***Метою дослідження*** *є аналіз взаємозв'язку між технічними засобами, акустичними параметрами приміщень та суб'єктивним сприйняттям акустичного комфорту виконавцями й диригентом народно-хорових колективів та глядачами, а також визначення стратегій для досягнення оптимального художнього результату.* ***Методологія дослідження*** *базується на аналізі акустичних характеристик різних приміщень (від храмів і філармоній до радянських палаців культури та відкритих майданчиків), порівняльній оцінці систем моніторингу звуку, дослідженні впливу акустичних аномалій («мертвих акустичних зон») та практичній верифікації творчих рішень.* ***Наукова новизна*** *полягає в обґрунтуванні концепції формування ідеального звучання через розміщення хору та моніторів у вигляді подвійного півкола; виявленні суттєвого впливу «мертвих акустичних зон» у типових радянських приміщеннях на якість виконання; розкритті ролі звукорежисера як «другого диригента», відповідального за тембральну виразність; доведенні необхідності оперативної кореляції акустичних налаштувань під час сценічних переміщень хору.* ***Висновки.*** *Аналіз результатів засвідчив, що хоча звукопідсилення є необхідним для адаптації до сучасних концертних майданчиків і забезпечення чіткості звучання, надмірна технічна обробка загрожує нівелюванню автентичності, наприклад, втратою характерних зичних обертонів жіночих голосів. Якість моніторингу звучання безпосередньо впливає на інтонаційну точність, динамічний баланс та емоційний стан колективу. Ключовим фактором успіху виконання є синергія диригента та звукорежисера на всіх етапах – від планування акустики та корекції еквалізації до оперативного реагування під час виступу, особливо у випадках театралізованих дійств із рухом. Підкреслюється важливість збереження живої енергетики виконання на етапі постпродакшину концертних записів.*

Ключові слова: *народний хор, акустичний комфорт, звукорежисура, автентичність виконання, система моніторингу звуку.*

Anton LADNYI
Postgraduate Student of the Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management, Chief Choirmaster, Mykolaiv National Academic Ukrainian Theater of Drama and Musical Comedy, 59 Panas Saksahansky St, Mykolaiv, Ukraine, 54000
ORCID: *0000-0002-3473-1499*

To cite this article: Ladnyi, A. (2025). Aspekty zvukorezhysury systemnoho monitorynhu v kontsertnii diialnosti ukrainskykh narodno-khorovykh kolektyviv [Aspects of sound engineering of system monitoring in concert activities of Ukrainian folk choirs]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 139–145, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-20

ASPECTS OF SOUND ENGINEERING OF SYSTEM MONITORING IN CONCERT ACTIVITIES IN UKRAINIAN FOLK CHOIRS

The article explores key issues relevant to contemporary folk choral art, focusing on the pursuit of an organic balance between the use of sound amplification equipment, the acoustic conditions of performance venues, and the preservation of the authentic traditional sound. ***The aim of the study*** *is to analyze the interplay between technical equipment,*

the acoustic parameters of different spaces, and the subjective perception of acoustic comfort by folk choir performers, conductors, and audiences. It also seeks to determine effective strategies for achieving an optimal artistic result. ***The research methodology*** *is based on the analysis of acoustic characteristics in various venues (ranging from churches and philharmonic halls to Soviet-era Houses of Culture and open-air stages), a comparative assessment of sound monitoring systems, the study of the impact of acoustic anomalies (such as "dead acoustic zones"), and the practical verification of artistic solutions.* ***The scientific novelty*** *lies in substantiating the concept of achieving ideal choral sound through the semi-circular dual arrangement of the choir and monitors; identifying the significant influence of "dead acoustic zones" in typical Soviet architectural spaces on performance quality; revealing the role of the sound engineer as a "second conductor" responsible for timbral expressiveness; and proving the necessity of rapid adjustments to acoustic settings during on-stage movements of the choir.* ***Conclusions.*** *Analysis of the results demonstrates that while sound amplification is essential for adapting to modern concert venues and ensuring sound clarity, excessive technical processing may compromise authenticity – for example, by eliminating the characteristic overtone richness of female voices. The quality of sound monitoring directly affects intonational accuracy, dynamic balance, and the emotional state of the ensemble.*

A key factor in successful performance is the synergy between the conductor and sound engineer at all stages – from acoustic planning and equalization adjustments to real-time responses during live performance, particularly in theatrical productions involving movement. The importance of preserving the live energy of the performance is emphasized even during the post-production stage of concert recordings.

Key words: *folk choir, acoustic comfort, sound engineering, performance authenticity, sound monitoring system.*

Актуальність проблеми. Сучасне народне хорове мистецтво перебуває у стані трансформації, адаптуючись до викликів глобалізованого культурного простору та зміни аудиторії. Це об'єктивно зумовлює необхідність застосування звукопідсилювальної техніки в концертній практиці, що ставить під загрозу саму сутність народного співу – його тембральну унікальність, органічний зв'язок із простором і емоційну безпосередність. Ключовою проблемою виступає гостре протиріччя між прагненням технологічної досконалості виконання та збереженням автентичності звучання народного хору. З одного боку, цифрові технології надають безпрецедентні можливості для корекції акустичних недоліків приміщень, підсилення звуку та досягнення чіткості в будь-яких умовах, з іншого – некваліфіковане або надмірне використання апаратури (фільтрація, компресія, штучна реверберація) нерідко призводить до нівелювання характерних обертонів, втрати тембральної глибини та «стерилізації» живого звуку, перетворюючи народнохорове виконавство на технічно досконалий, але безликий продукт. Особливо гостро це проявляється в радянських палацах культури з їхніми «мертвими акустичними зонами» та застарілою інфраструктурою. Соціокультурна вагомість досліджуваної проблеми підкріплюється значенням народного хору як носія національної ідентичності та культурного коду. Забезпечення його якісного, технологічно сучасного, але водночас автентичного звучання – це питання не лише мистецької досконалості, а й ефективної трансляції культурної спадщини в усіх форматах – від живого виконання до медійних записів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Роль і значення звукорежисера у сучасних видовищно-театральних постановках ґрунтовно висвітлено в працях О. Кришталь (Кришталь, 2023), М. Ужинського (Ужинський, 2021) та К. Юдової-Романової (Юдова-Романова, 2020). У їхніх дослідженнях детально аналізуються новітні технологічні здобутки у сфері сценічного звукового забезпечення, зокрема техніка розміщення мікрофонів, алгоритми цифрової обробки, принципи балансування та формування звукового образу, а також особливості роботи зі сценічною апаратурою у театрах. Однак слід наголосити, що жоден із зазначених авторів не розглядає аспект використання цих самих технологій у контексті роботи з народними хоровими колективами, особливо тими, що сповідують традиції автентичного або стилізованого народного співу. У дослідженні О. Войтовича (Войтович, 2018) міститься цінний аналіз акустичних характеристик сценічних просторів на прикладі львівських театрів. Автор зосереджується переважно на звучанні оркестрових груп та впливі їх просторового розміщення на загальний акустичний ефект. Утім, специфіка роботи з хоровими колективами, особливо тими, що спираються на народний тип вокалу, у контексті дослідження автора лишається поза увагою. Варто також згадати працю В. Дьяченка (Дьяченко, 2018) де слушно підкреслюється, що звукорежисура є не лише технічною, а й творчою професією. Проте і тут відсутній аналіз ключового аспекту – тісної, органічної взаємодії між диригентом та звукорежисером, яка є критично

важливою саме в умовах живого виконання народної хорової музики з використанням звукопідсилювальних систем.

Найбільш показовим є те, що в сучасному науковому дискурсі досі майже не згадується про активне використання систем моніторингу та звукопідсилення в діяльності українських народно-хорових колективів. У науковій та фаховій літературі не висвітлено, як технічні засоби впливають на збереження специфічного тембру хорового звучання, на звуковий комфорт виконавця під час виступу чи репетиції, а також на якість сприйняття музики слухачем. Інакше кажучи, триєдина система «виконавець – диригент – глядач», що є критично важливою у хоровому мистецтві, залишається поза увагою науковців. Водночас саме ця система, за умов стрімкої технологізації виконавського процесу, мала б стати одним із пріоритетних напрямів сучасних музико логічних досліджень.

Мета дослідження – аналіз взаємозв'язку між технічними засобами, акустичними параметрами приміщень та суб'єктивним сприйняттям акустичного комфорту виконавцями й диригентом народно-хорових колективів та глядачами, а також визначення стратегій для досягнення оптимального художнього результату.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний народний хор, як і будь-який інший музичний колектив, стикається з необхідністю адаптуватися до сучасних вимог концертного виконавства. Одним із ключових інструментів для цього є звукопідсилювальна апаратура. Її використання стало невід'ємною частиною виконавської практики, що дозволяє забезпечити якість звучання, адаптуватися до різних концертних майданчиків і задовольнити вимоги сучасної аудиторії.

У контексті стрімкого розвитку сучасних звукових технологій, питання збереження автентичності народного хорового виконавства набуває особливої актуальності. З одного боку, цифрові технології надають нові інструменти для обробки та відтворення звуку, з іншого – існує потенційний ризик нівелювання унікальних характеристик, притаманних традиційному хоровому співу.

Упродовж століть хоровий спів розвивався в органічному зв'язку з простором. У середньовічних соборах та церквах сама архітектура формувала потрібне акустичне середовище – високі склепіння, кам'яні поверхні, відкрите внутрішнє ядро. У таких умовах голос людський підсилювався природним шляхом, а багатоголосне звучання формувало сакральність простору і ритуальних дій, які там відбувалися. Проте з початку XX століття, із масовим поширенням нових типів сцен – кінотеатрів, клубів, відкритих майданчиків – хорове мистецтво вийшло за межі традиційних акустичних приміщень. У повоєнні роки, зокрема в СРСР, будувались типові палаци культури, в яких переважала функціональність над акустикою. Такі простори потребували компенсаторних рішень, і першими з них стали прості підсилювачі і мікрофони.

Як приклад канонічного наслідування співу без звукопідсилювального обладнання є муніципальний камерний хор «Київ». Попри доступність сучасних звукових технологій, камерний хор «Київ» під керівництвом Миколи Гобдича свідомо зберігає традиційну модель виконавства. Вони проводять концерти в акустично ідеальних просторах (соборах, філармоніях), відмовляючись від звукопідсилення на користь чистого акапельного звучання. Техніку використовують лише винятково на відкритих майданчиках, мінімізуючи втручання. Такий підхід не лише зберігає автентичність, а й створює глибокий емоційний зв'язок з аудиторією, підкреслюючи силу живого голосу як самодостатнього мистецького інструменту.

Наголосимо, що акустичне середовище має значний вплив на якість звучання та художню виразність, український науковець В. Дьяченко у своєму дисертаційному дослідженні «Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика», наголошує «звукорежисерська техніка (техніка прийому звуку) в усіх аспектах залежить від професійного рівня звукорежисера. Це: правильність застосування мікрофонів, техніка мікшування (зведення) аудіоматеріалу, доцільність застосування обробки, спецефектів, психоакустичних приладів тощо. Всі ці моменти є надзвичайно та однаково важливими» (Дьяченко, 2018, с. 92). Звукорежисер-акустик М. Ужинський справедливо зазначає, що «передача стилю музичного твору у відповідній йому акустичній обстановці – серйозне естетичне завдання, що вимагає від звукорежисера не тільки майстерного володіння

технікою, але і наявності музичного смаку, вміння відтворити атмосферу живого концертного звучання, характерного саме для цього твору» (Ужинський, 2021, с. 47). Забезпечення акустичного комфорту виконавців є важливим фактором для досягнення оптимальних результатів. Тож спробуємо дослідити взаємозв'язок між акустичними параметрами приміщення, а саме рівнем звукового тиску, реверберацією, розподілом звукової енергії, та суб'єктивним сприйняттям акустичного комфорту виконавцями, диригентом та глядачами.

Народний хор, як правило, характеризується різноманітним складом голосів, кожен з яких має унікальні тембральні характеристики. Досягнення збалансованого та гармонійного звучання є важливим завданням для керівника колективу. Однією з головних причин використання звукової апаратури є забезпечення якості звучання. У великих приміщеннях або на відкритих майданчиках природний звук хору може «губитися», особливо якщо йдеться про тонкі нюанси виконання. Звукопідсилювальна апаратура дозволяє підсилити голоси, зберегти баланс між партіями та забезпечити чіткість звуку для кожного глядача.

Також кожен простір має свої акустичні особливості. Закриті концертні зали, церкви, відкриті майданчики чи вулиці – усі вони вимагають різного підходу до звукового оформлення. Науковець О. Войтович у своєму дисертаційному дослідженні «Естетично-акустичні параметри оркестрового звучання (на прикладі концертних залів Львова)» вказує на те, «що звучання твору міняється залежно від того, в якому залі його виконувати, добре відомо диригентам, музикантам та слухачам. Приміщення концертних залів мають достатньо великий вплив на формування звукового образу» (Войтович, 2018, с. 47). Звукова апаратура дозволяє адаптувати виступ до будь-яких умов, забезпечуючи однаково високий рівень звучання незалежно від місця проведення концерту. Наприклад, у церквах з високими стелями, де звук може посилюватися від самої архітектури, звукова апаратура може взагалі не використовуватися, тоді як на відкритих майданчиках звук може втрачатися через відсутність відбиття від стін.

Для вдалого виступу колективу одним із основних факторів є звуковий комфорт артиста народного хору або соліста. Важливим тут є не лише якість звуку, що досягає слухача в залі, але й акустичне середовище, в якому він сам перебуває під час виконання. Моніторинг та акустичний відгук відіграють ключову роль у забезпеченні комфортного і якісного виконання. На практиці ж у багатьох палацах чи будинках культури системи моніторингу застарілі й не забезпечують достатньої якості звуку, що може призводити до проблем з інтонацією та ансамблем. У філармоніях зазвичай використовують більш сучасні системи моніторингу, що дозволяють досягти кращого балансу між голосом та супроводом.

Акустичний відгук залу також має важливе значення для виконавця: відчуття природної акустики залу допомагає зберегти орієнтир у просторі і підтримує емоційний стан артиста. Якщо монітори «вбивають» простір, виконавець втрачає зв'язок із залом, що може негативно вплинути на якість виконання. Щодо акустичних параметрів сценічного майданчика можна взяти за приклад концерт-хол «Юність» у Миколаєві, який має складну акустику, адже його архітектура походить з часів, коли приміщення функціонувало як кінотеатр. Незважаючи на технічну модернізацію, просторові характеристики зали залишаються складними як для хорового виконання і навіть для сольного.

Ще одним ефективним рішенням у системі моніторингу є напівкругле розміщення моніторних динаміків навколо хорового колективу. Така конфігурація дозволяє фокусувати звуковий тиск на центральні партії та створювати рівномірне звукове поле, що особливо важливо під час виконання творів із розвиненою динамікою чи складною тембровою палітрою. Це особливо добре буде впливати на твори, в яких хор буде статичним і розташованим теж півколом навпроти моніторів. Таким чином хор та монітори (два півкола) формують цілісне коло звучання, що додає максимального комфорту всім учасникам співу.

Звукорежисер у цьому процесі стає своєрідним «другим диригентом», що формує фінальне звучання хору, доступне слухачеві. Від його майстерності залежить, наскільки органічно збережеться баланс між природним акустичним звучанням і технічно обробленим варіантом. У народних хорах із театралізованим елементом важливо забезпечити чіткість не лише вокального, а й сценічного руху: мікрофонна

система має бути мобільною, гнучкою, але водночас не руйнувати сценічну естетику. Для цього доцільно використовувати гарно приховані петлички або стаціонарні підвісні системи.

Базуючись на власному багаторічному досвіді учасника різноманітних хорових колективів можна стверджувати, що ефективна система моніторингу для народного хору включає не лише передні монітори, орієнтовані на хористів та солістів, а й монітори для музикантів живого супроводу (оркестру). Такий підхід забезпечує єдність звукового простору і сприяє спільному музичному відчуттю, особливо в умовах, коли виконання відбувається без диригента. У подібних випадках оркестр і хор змушені орієнтуватися виключно на звук, що робить якісний моніторинг критично важливим.

Диригент народного хору відіграє ключову роль у формуванні художнього образу твору та збереженні виконавської цілісності колективу. Однією з основних умов ефективної діяльності диригента на сцені є якісне моніторингове забезпечення, що передбачає чітке та збалансоване відтворення звучання всіх хорових партій з урахуванням акустичної специфіки приміщення і технічних можливостей сцени. У цьому контексті моніторинг виступає не лише як підсилювальна система, але й як інструмент контролю над динамічними характеристиками та інтонаційною точністю виконання.

Особливу увагу слід приділяти збереженню тембральної виразності та характерних обертонових якостей народного співу. Низькі обертони басів мають залишатися глибокими й чіткими, а природне темброве багатство жіночих голосів –не втрачатися під впливом зайвої фільтрації чи цифрової обробки. Досягнути цього можна за допомогою тонко налаштованих параметрів еквалізації.

У сучасних технічно оснащених сценах (філармонії, оперні театри) диригент і звукорежисер можуть працювати з розширеним діапазоном налаштувань: вибір частотних вирізів, компенсація піку резонансів залу та підкреслення необхідних обертонів за допомогою параметричного еквалайзера. Водночас надмірна корекція може призвести до втрати акустичної природності звучання, тому важливо дотримуватися балансу між технічною чистотою та органічною акустикою колективу.

Ефективна взаємодія диригента та звукорежисера базується на попередньому узгодженні акустичних характеристик залу (рівень реверберації, наявність стоячих хвиль тощо) та просторового розміщення хору для оптимальної артикуляційної й тембрової чіткості. У залах із надмірною реверберацією часто застосовують розміщення виконавців ближче до авансцени та коригувальне еквалізування для зменшення фазового зсуву і «замилювання» звуку. У практиці концертної діяльності нерідко спостерігаються так звані «мертві акустичні зони», де окремі частотні діапазони звучать надмірно приглушено або, навпаки, надто акцентовано. Такі акустичні аномалії виникають через складність хвильових процесів у закритому просторі, особливості розташування глядацьких місць, матеріали оздоблення стін, наявність колон, балконів тощо.

Для збереження цілісного звукового образу надзвичайно важливо, щоб протягом виступу між диригентом і звукорежисером підтримувався постійний оперативний зв’язок. Для того, аби виступ був якомога яскравішим, диригент повинен тісно співпрацювати із звукорежисером. У своїй дисертації М. Ужинський зазначає, що «високий рівень музичної драматургії та сценічної дії передбачає творчу співпрацю режисера-постановника, композитора, диригента театру та звукорежисера» (Ужинський, 2018, с. 104). Як відомо, великі хорові колективи все частіше залучають до співпраці режисерів, котрі «оживляють» хор сценічною дією, відходячи від радянської системи «стовпів на сцені», які уособлювали масовість та монументальність як художнє втілення ідеологічних постулатів комуністичної партії. Першим великим експериментом у цьому напрямі стала постановка фольк-опери «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича ще наприкінці 1970-х років, де було задіяно величезну кількість митців та професіоналів починаючи від композитора, диригента, режисера, балетмейстера та команди звукорежисерів (Чекан, 2003).

Сучасний народний хор – це мистецтво в русі, що йде далеко за межі співу. Тут старовинні пісні оживають у обрядах та дійствах. Це не просто концерт, а синтез голосу, пластики й мізансцени, що перетворює сцену на простір живої традиції – місце, де відбувається діалог поколінь. У свою чергу диригент, як головний

координатор сценічної дії, здатен своєчасно зафіксувати акустичні зміни, що виникають під час переміщень хористів вже безпосередньо під час виступу. Відповідно, звукорежисер має бути готовим оперативно коригувати налаштування моніторингу та FOH (Front of House) системи.

У сучасному виконавському мистецтві диригент постає не лише як інтерпретатор музичного тексту, а як координатор комплексного сценічного процесу, у якому технічна складова, зокрема звукопідсилення, відіграє критичну роль. З огляду на складність акустичних умов залів (час реверберації, дифузія та розподіл звукового тиску), розмаїття репертуару та зростаючі вимоги до якості звучання, диригент повинен володіти базовими знаннями у сфері звукотехніки. Активна участь диригента у звуковому плануванні дозволяє розкрити художній потенціал репертуару, підвищити якість сценічного втілення твору та створити цілісну емоційну атмосферу, що охоплює весь простір концертного залу. Оптимальне розміщення співаків із урахуванням акустичних параметрів простору (відстань до стін, висота приміщення, наявність звукопоглинаючих поверхонь) допомагає уникнути небажаних резонансних ефектів і стоячих хвиль. Партнерство між диригентом і звукорежисером є запорукою професійного успіху та культурної вагомості будь-якого хорового або вокального проєкту.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Важливість збереження балансу між технологіями та традиційним виконавським стилем є ключовим аспектом для подальшого розвитку народного хорового мистецтва. З одного боку, сучасна апаратура дозволяє розширювати творчі можливості хору, експериментувати з новими жанрами та форматами виступів. З іншого боку, надмірне використання технічних засобів може призвести до втрати автентичності, яка є основою народного співу. Тому важливо, щоб звукорежисери та диригенти працювали разом, знаходячи оптимальний баланс між технологіями та традиційним звучанням.

Варто пам'ятати про постпродукцію концертних записів. Сучасний народний хор часто фіксує свої виступи для онлайн-платформ, телевізійних трансляцій або архівів. У цьому випадку після концертного виступу звук проходить додаткову обробку: балансування рівнів, багато смугова еквалізація, штучна реверберація, іноді легка динамічна компресія. Завдання пост-продакшну – зберегти живу енергетику виступу, але адаптувати її до вимог сучасного медійного середовища.

Професійне технічне забезпечення – звукопідсилювальна апаратура, організована система моніторингу, грамотна акустична адаптація до простору та висококваліфікована робота звукорежисера – сьогодні є невід'ємною частиною виконавського процесу. І хоча техніка не повинна замінювати живе мистецтво, вона має його підтримувати, зберігати та ефективно транслювати в умовах сучасної сцени, що постійно змінюється.

Отже, звукопідсилювальна техніка відіграє важливу роль у розвитку народного хорового мистецтва. Вона дозволяє адаптуватися до сучасних вимог, забезпечуючи якісне звучання та зберігаючи автентичність народного співу. Однак для подальшого розвитку важливо знаходити баланс між інноваціями та традиціями, щоб народний хоровий спів залишався живою й актуальною частиною культурної спадщини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вітвицька Є. В. Акустика залів : навч. посіб. Одеса : Астропринт, 2002. 144 с.

2. Войтович О. О. Естетично-акустичні параметри оркестрового звучання (на прикладі концертних залів Львова) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2018. 240 с.

3. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 361 с.

4. Жидкова Т. В., Апатенко Т. М. Будівельна фізика : підручник. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2018. 405 с.

5. Коломоєць О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навч. посіб. Дніпро : Ліра, 2023. 288 с.

6. Корякін О. О. Основи музичної акустики : конспект лекцій. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. 132 с.

7. Кришталь О. М. Проблематика створення музичного образу вистави в діяльності звукорежисера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 320–325.

8. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021. 225 с.

9. Чекан Ю. Прем'єра «Цвіту папороті» в Національній опері. *Україна молода*. 2003. 19 листопада. URL: https://umoloda.kyiv.ua/number/63/164/1548 (дата звернення: 28.03.2025).

10. Юдова-Романова К. Сучасні системи сценічного звукового забезпечення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2020. Т. 3. № 2. С. 193–209.

REFERENCES:

1. Vytvytska, Ye. V. (2002). Akustyka zaliv [Acoustics of halls]. Odesa : Astroprint [in Ukrainian].

2. Voitovych, O. O. (2018). Estetychno-akustychni parametry orkestrovoh ozvuchannya (na prykladi kontsertnykh zaliv Lvova) [Aesthetic-acoustic parameters of orchestral sound (case study of Lviv concert halls)]. Candidate's thesis. Lviv [inUkrainian].

3. Diachenko, V. V. (2018). Tvorcha diyalnist ukrainskykh zvukorezhyseriv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: teoriya, istoriya, praktyka [Creative work of Ukrainian sound engineers (1950s–2010s): theory, history, practice] Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Zhydkova, T. V., Apatenko, T. M. (2018). Budivelna fizyka [Building physics]. Kharkiv : KhNUM Him. O. M. Beketova [in Ukrainian].

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

6. Koriakin, O. O. (2021). Osnovy muzychnoi akustyky [Fundamentals of musical acoustics]. Sumy : FOP Tsoma S. P. [in Ukrainian].

7. Krykhtal, O. M. (2023). Problematyka stvorennia muzychnoho obrazy vystavy v diialnosti zvukorezhysera [Challenges in creating musical imagery for theater productions by sound engineers]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 320–325 [in Ukrainian].

8. Uzhytskyi, M. Yu. (2021). Stsenofoniia yak kulturno-mystetskyi fenomen [Scenophony as cultural-artistic phenomenon]. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

9. Chekan, Yu. (2003). Premiera "Tsvitu paparoti" v Natsionalnii operi ["The Fern Flower" premiere at National Opera]. *Ukraina moloda*. URL: https://umoloda.kyiv.ua/number/63/164/1548 [in Ukrainian].

10. Yudova-Romanova, K. (2020). Suchasni systemy stsenichnoho zvukovoho zabezpechennia [Modern stage sound reinforcement systems]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Stsenichne mystetstvo*, 3 (2), 193–209 [in Ukrainian].

УДК 398.2:78.071.1+81’42(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-21

Лідія МАКАРЕНКО
кандидат мистецтвознавства, директор Навчально-наукового інституту культури і креативних індустрій, Київський національний університет технологій та дизайну, вул. мала Шияновська, 2, м. Київ, Україна, 01011
***ORCID:** 0000-0003-4465-4738*

Бібліографічний опис статті: Макаренко, Л. (2025). Семіотичний аналіз слів-символів в українській пісенній традиції. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 146–151, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-21

СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ СЛІВ-СИМВОЛІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ

Українська пісенна традиція – це не лише унікальна форма національного музичного висловлювання, а й багаторівнева знакова система, в якій слова-символи виконують роль ключових структуроутворювальних елементів етнокультурної пам’яті. Через вербальні образи, закріплені в пісенному тексті, передається ціннісно-світоглядна картина народу, його колективний досвід, ментальні архетипи та емоційно-ціннісні константи. Пісенна мова є особливою комунікативною формою, де слово-символ набуває особливої експресивної та онтологічної ваги: воно не просто називає явище чи предмет, а моделює уявлення про них, втілює міфопоетичне бачення дійсності.

*У статті здійснено семіотичний аналіз слів-символів, виявлених у різних жанрах української народнопісенної творчості – календарно-обрядових, родинно-побутових, рекрутських, історичних піснях, думах, голосіннях. Розглянуто лексеми, що мають глибоке символічне навантаження (**дуб, сокіл, вода, вогонь, калина, вінок, поле, доля, чорнобривці**), та простежено закономірності їхнього функціонування як знаків культурної пам’яті. Символи води й вогню репрезентують межові стани буття, ініціаційні переходи, очищення й жертву; образи калини, чорнобривців, вінка – позначують жіночість, родові коди, соціальний статус; дуб, поле, сокіл – маркери сили, простору, свободи, зв’язку з предками. Акцент зроблено також на емоційно-комунікативній природі символів у поєднанні з мелосом як засобом підсилення смислового навантаження.*

Методологічну основу становлять принципи структурної та культурної семіотики, фольклористики, етномузикології, а також когнітивної етнопоетики. Особливу увагу приділено феномену пісні як носія культурної пам’яті, її здатності фіксувати, трансформувати й передавати світоглядну матрицю етносу у часі. Аналіз охоплює також приклади сучасної трансформації символіки в авторській пісні, сценічному фольклорі, фольклорно-стилізованому маскульті. Стаття аргументує, що український мелос постає як багатокодовий комунікативний механізм, де слова-символи відіграють роль культурних маркерів і «ключів пам’яті», здатних підтримувати тяглість ідентичності навіть у часи соціальних зламів і глобальних викликів.

***Ключові слова:** українська пісня, українська музика, слово-символ, семіотика, колективна пам’ять, архетип, фольклор, мелос, культурна ідентичність, знак.*

Lidiia MAKARENKO
PhD in Art Studies, Director of the Educational and Scientific Institute of Culture and Creative Industries, Kyiv National University of Technologies and Design, 2 Mala Shyianovska St, Kyiv, Ukraine, 01011
***ORCID:** 0000-0003-4465-4738*

To cite this article: Makarenko, L. (2025). Semiotychnyi analiz sliv-symvoliv v ukrainskii pisennii tradytsii [Semiotic analysis of symbol-words in the Ukrainian song tradition]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 146–151, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-21

SEMIOTIC ANALYSIS OF SYMBOL-WORDS IN THE UKRAINIAN SONG TRADITION

Ukrainian song tradition is not only a unique form of national musical expression but also a multi-layered sign system in which symbol-words serve as key structural elements of ethnocultural memory. Through verbal imagery embedded in song lyrics, the value-based and worldview framework of the nation, its collective experience, mental archetypes, and emotional-axiological constants are transmitted. The song language represents a special form of communication, where a symbol-word gains exceptional expressive and ontological significance: it does not merely name an object or phenomenon, but constructs its cultural perception and embodies a mythopoetic vision of reality.

This article offers a semiotic analysis of symbol-words identified across various genres of Ukrainian folk song – calendar-ritual, family and domestic, military-recruitment, historical songs, dumy, and lamentations. The study focuses on lexemes with deep symbolic meaning (oak, falcon, water, fire, viburnum, wreath, field, fate, marigold), and traces the patterns of their functioning as signs of cultural memory. Water and fire symbolize threshold states of existence, rites of passage, purification, and sacrifice; viburnum, marigold, and wreath signify femininity, lineage codes, and social status; oak, field, and falcon act as markers of strength, space, freedom, and ancestral connection. Emphasis is also placed on the emotionally communicative nature of symbols in combination with melos as a means of amplifying semantic content.

The methodological framework draws on the principles of structural and cultural semiotics, folklore studies, ethnomusicology, and cognitive ethnopoetics. Special attention is given to the phenomenon of the song as a carrier of cultural memory, capable of recording, transforming, and transmitting the worldview matrix of the ethnic group across time. The analysis also considers examples of contemporary transformation of symbolism in authorial song, staged folklore, and folkloric-stylized mass culture. The article argues that Ukrainian melos functions as a multi-coded communicative mechanism, where symbol-words act as cultural markers and "keys of memory," capable of sustaining identity continuity even amid social upheaval and global challenges.

Key words: *Ukrainian song, Ukrainian music symbol-word, semiotics, collective memory, archetype, folklore, melos, cultural identity, sign.*

Актуальність дослідження. У період активного переосмислення національної ідентичності, що супроводжується соціальними зламами, війною та глобалізаційними викликами, актуалізується питання збереження й трансляції культурної пам'яті. Українська пісенна традиція виступає одним із найстійкіших репозитаріїв колективної пам'яті народу, в якому слова-символи не лише передають емоційний і ментальний досвід поколінь, а й формують цілісну систему етнокультурної репрезентації. Саме тому вивчення семіотики народнопісенного тексту є на часі, з огляду на потребу збереження ідентичності та відновлення глибинних сенсів культурного спадку.

Проблема дослідження полягає у відсутності цілісного міждисциплінарного аналізу символічних одиниць української пісенної традиції крізь призму сучасної семіотики, когнітивної етнопоетики й етномузикознавства. Незважаючи на значну кількість етнографічних і музикознавчих досліджень, питання функціонування слів-символів як знаків культурної пам'яті залишається недостатньо систематизованим. Особливо гостро постає потреба у вивченні процесів трансформації семіотичних образів у сучасній маскультурі, їх здатності зберігати або видозмінювати закладену в них ціннісну структуру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика семіотики української пісенної традиції розглядається в межах фольклористики, етномузикознавства, культурології та філософії культури, що знайшло відображення у працях низки дослідників, які поєднують культурно-історичний та семіотичний підходи. У монографії Л. Макаренко «Лев Колодуб: український фольклорний мелос і оркестр» запропоновано бачення пісенного фольклору як динамічної системи музично-словесних символів, здатної відображати суспільно-історичні настрої. Авторка акцентує на змінності символіки залежно від культурного та музичного контекстів (2025).

Окрема увага до семантики окремих символів, зокрема води, річки, моря, виявляється у статті Л. Макаренко (2020) на прикладі пісні-реквієму «Пливе кача по Тисині» як маркера переходу та поховального обряду, що ілюструє трансцендентну природу символу. Аналогічний підхід застосовано у дослідженні «Чуєш, брате мій» (2021), де авторка трактує образ моря як межовий простір і стан екзистенційної подорожі.

Значний внесок у розкриття образно-символічної структури фольклору здійснила О. Левчук, яка вивчає зооморфні мотиви, зокрема символ коня, і простежує їхню еволюцію в межах жанрового спектру. Її праці мають вагу як у контексті типології образів, так і в методологічному плані (2011, 2021).

Праця Н. Іовхімчук розглядає водні номінації як постійні метафоричні формули у пісенному тексті, що виступають символами перевірки почуттів і ініціаційних змін, що підкреслює їхню стабільну семантичну функцію у фольклорі (2009).

Загальнокультурний контекст символотворення аналізується у філософському дослідженні А. Гоцалюк, де символ трактується як результат шліфування архетипного образу до універсального культурного значення (2016). І. Гурова (2022) вводить поняття національного символу в межах глобального культурного

простору, акцентуючи на змінності його змісту залежно від контексту застосування.

Наукові розвідки М. Кулиняка (2024) та Л. Троєльнікової (2023) актуалізують тематику збереження фольклорної символіки в сучасних формах музично-культурного вираження. Обидва автори підкреслюють потенціал пісні як засобу трансляції ідентичності у мінливому соціокультурному середовищі.

Таким чином, наявні дослідження створюють передумови для міждисциплінарного осмислення фольклорного символу як знаку етнокультурної пам'яті, однак потребують подальшої систематизації та інтеграції у семіотичну парадигму.

Мета дослідження полягає в тому, щоб проаналізувати функціонування слів-символів у структурі української пісенної традиції як знаків етнокультурної пам'яті, простежити закономірності їхньої семантики та трансформації в різних жанрах, а також визначити їхню роль у формуванні й підтриманні національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Феномен української народної пісні становить собою унікальний синтез естетичного, історичного, ментального та ритуального. Її текстово-мелодична структура є формою колективної вербальної пам'яті, яка акумулює у собі історичні архетипи, духовний досвід та культурні маркери, що формуються і трансформуються впродовж віків. У цьому контексті особливу роль відіграють слова-символи, здатні функціонувати як знаки культурної пам'яті, транслюючи позачасові сенси та культурні архетипи. «Пісенний фольклор – динамічна і постійно змінна система музично-словесних символів, що є індикатором суспільно-історичних настроїв та подій» (Макаренко, 2025, с. 4). Це означає, що кожна епоха, кожен соціальний злам продукує свою знакову мову, де певні лексеми активізуються як семантичні центри етнокультурної рефлексії.

Семіотичний підхід до аналізу української пісні передбачає виявлення таких вербальних одиниць, які у фольклорному тексті відіграють роль символів – знаків, здатних утримувати складну систему значень. Згідно з методологією культурної семіотики, слово-символ виступає як репрезентант колективного досвіду та ментальних уявлень, закодованих у мовно-музичній формі.

Слова-символи є складовою частиною міфопоетичної свідомості, у якій поняттєвий і образний зміст тісно пов'язаний із ритуальним і соціальним контекстом. Саме через образи, закріплені в пісенному тексті, передаються ідеї про життя, смерть, любов, втрату, честь, жертву, долю, жіночість, мужність, зв'язок із родом і землею. Вони не є випадковими вербальними маркерами, а виступають як архетипні символи, що мають глибинну онтологічну та емоційно-культурну вагу. «Світова культура насичена різноманітними символами, поняттями й категоріями, зміст яких може змінюватися залежно від того, ким, у якій країні та в якому контексті вони застосовуються» (Гурова, 2020, с. 213).

У даній статті здійснено аналіз основних знакових одиниць у народних піснях, що мають чітку символічну конотацію: вода, річка, море, вогонь, калина, дуб, сокіл, чорнобривці, вінок, поле, доля. Розгляд лексем здійснюється з огляду на їхню функціональну, жанрову та семіотичну специфіку, з урахуванням фольклористичних і етнопоетичних методологій.

Символіка водного простору: річка, море, вода. Вода – один із провідних символів у структурі української народної пісні. Вона уособлює не лише стихійну силу природи, а й трансцендентні переходи між світами. Найбільш усталений символічний образ – річка. У семантичній структурі пісні річка функціонує як знак переходу, межі, ініціації.

«Номінація річка є символом перешкоди, ускладнення в коханні, подолання яких стає перевіркою на силу почуттів. Звідси – постійний народнопісенний вислів перебрести через річку, що часто має значення "бути вірним у коханні", "одружитися"» (Іовхімчук, 2009, с. 6). Водночас, «річка в даному випадку може символізувати як перехід в інше неземне життя після смерті, так і давній поховальний обряд – спалювання покійників на воді» (Макаренко, 2020, с. 46).

В українській народнопісенній традиції присутня також лексема «море», що виконує схожі функції. У текстах пісень вона маркує образ віддаленого, недосяжного, метафізичного. «Важливим у пісні є образ "моря". В українських народних піснях, море, річка чи будь-яка водойма, найчастіше, символізують пройдений час, або далеку мандрівку. У творі братів

Лепких “море” підкреслює важкість “безкінечного” шляху, який здолають не всі («крилонька зітру») та символізує перехід у іншу невідому реальність» (Макаренко, 2021, с. 79).

Ці водні образи відсилають до архаїчної символіки світового дерева та структури трьох світів (верхній – середній – нижній), у якій вода виступає межею або «порогом» у міфологічному сенсі. У цьому контексті важливо зазначити, що «символіка народного світобачення, зафіксована у фольклорних текстах, має здатність відображати різні хронологічні пласти культури, пронизує їх наскрізь і передає інформацію у майбутнє» (Левчук, 2011, с. 137).

Рослинна символіка: калина, чорнобривці, вінок. Серед жіночої символіки в українській пісенній традиції особливе місце посідають образи калини, чорнобривців і вінка. Калина – це не лише ботанічна рослина, а й глибинний знак національної ідентичності, символ жіночості, цнотливості, родової пам’яті та кровної тяглості. Її присутність у пісенних текстах часто пов’язана з мотивами дівочої долі, оберегового значення, материнства або втрати.

Чорнобривці, своєю чергою, закріплені в національній семіотиці як образ материнської любові, дому, прив’язаності до землі. Їх часто оспівують у контексті еміграційної тематики або рекрутських пісень, де вони маркують точку відліку – втрачений, але сакралізований простір батьківщини. Водночас, у сучасних адаптаціях (авторська пісня, сцена) ці символи виконують роль етномаркерів, надаючи творові національного забарвлення.

Образ вінка в українській пісенній традиції уособлює стан дівочої цілісності, межу між свободою та шлюбом, соціальним статусом і ритуальним обов’язком. У контексті весільної обрядовості вінок – сакральний знак переходу від одного статусу до іншого. Втрата або знімання вінка в піснях супроводжується мотивами болю, втрати, змін.

Зооморфна символіка: кінь, сокіл. Образи тварин у фольклорі, як правило, мають глибоке символічне навантаження. Особливо промовистими є символи коня й сокола. «Міфологічний образ коня по-різному виражено в різножанрових текстах. Зовнішній вигляд, акціональні характеристики тварини варіюються від реальних до незвичайних, фантастичних» (Левчук, 2021, с. 6). Це підтверджує широту символічного спектру, в якому кінь може символізувати як вірного супутника героя, так і засіб переходу в інший світ.

Сокіл – ще один архетипно закріплений образ, пов’язаний зі свободою, воїнською доблестю, швидкістю, прозорливістю. Він часто фігурує у рекрутських, історичних піснях, думах як символ козака, вільного чоловіка, або душі, що вириває ться на волю. У таких контекстах сокіл виконує функцію не лише героїчного маркера, а й сакрального посередника між світами.

Архетипні структури та національна культурна специфіка. Символи, що закріплені у фольклорних текстах, не є випадковими: вони відповідають глибинним пластам колективного несвідомого. «Своєрідні образи свідомості – «архетипні образи» – постійно супроводжують людину і є джерелом міфології, релігії та мистецтва. У межах цих культурних форм відбувається поступове шліфування алогічних, сплутаних образів, які перетворюються на символи, довершені за формою й універсальні за змістом» (Гоцалюк, 2016, с. 323).

«Більшість видів людської діяльності притаманні усьому людству, але в кожній національній спільноті вони оформлюються різними, більш чи менш специфічними (саме для неї) способами, які в сукупності й утворюють її культуру» (Троєльнікова, 2023, с. 14). Ці культурно-етнічні константи пронизують пісенну традицію як архетипні коди, закріплені в мові, мелосі, інтонації, образності. Саме через них українська пісня транслює незмінну парадигму культурної ідентичності.

Сучасна трансформація символів у маскультурі. «Народна творчість завжди супроводжувала життя українців, відбиваючи їх настрої та сподівання. Потрапляючи в інший суспільно-культурний контекст, вона набувала нових форм репрезентації та прочитання» (Кулиняк, 2024, с. 333). Це спостерігаємо і в сучасному музичному просторі, де фольклорні символи трансформуються, але не втрачають своєї знаковості.

У авторській пісні останніх десятиліть слова-символи з традиційного фольклору (наприклад, калина, поле, річка) інтегруються у нові жанрово-стилістичні форми, часто переосмислюються через призму урбаністичного досвіду, еміграції, війни. Зберігаючи культурну тяглість, ці образи наповнюються новими

соціокультурними конотаціями, зберігаючи емоційно-семіотичну глибину.

Показовим є приклад сценічного фольклору, де образи чорнобривців, сокола, калини використовуються як маркери українськості, патріотизму, етнокультурної самоідентифікації. У масовій культурі вони стають частиною візуальних кодів, сценічного костюма, візуального ряду кліпів, афіш, художніх фільмів тощо.

Висновок. Українська пісенна традиція постає як складна багаторівнева семіотична система, в якій слова-символи виступають знаками колективної пам'яті, архетипами культурної свідомості, елементами ритуальної та комунікативної структури. Через символічну мову пісенного фольклору український народ здійснює трансляцію ключових світоглядних категорій – життя, смерті, кохання, втрати, честі, переходу, жертви, роду та нації.

Застосування семіотичного аналізу дозволяє не лише виявити глибинні сенси фольклорних текстів, а й осмислити механізми функціонування культурної пам'яті. Образи води, вогню, калини, чорнобривців, дуба, сокола, коня, поля та інших слів-символів функціонують як універсальні коди, які зберігають ідентичність навіть в умовах глобальних трансформацій.

Український мелос, як форма культурного коду, здатен акумулювати та передавати фундаментальні сенси, залишаючись джерелом національного самопізнання і світоглядної стабільності.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на розширення жанрового спектру аналізованих текстів – із залученням малоопрацьованих наспівів із локальних традицій, а також авторської та діаспорної пісенної творчості. Доцільним є розгляд взаємодії слова-символу з музичним ладом і ритмічно-інтонаційною структурою як носієм семантичного навантаження. Вартісним напрямом постає порівняльний аналіз функціонування фольклорних символів у контексті новітньої поезії, кіно та гібридних жанрів сучасної масової культури. Особливої уваги заслуговує дослідження рецепції та трансформації пісенних символів у молодіжному середовищі, в умовах цифрової комунікації й соціальних мереж.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гоцалюк А. А. Неотрадиціоналізм як соціокультурний феномен України : дис. ... д-ра філос. наук. Київ, 2016. URL: https://ihed.org.ua/wp-content/uploads/2019/01/Gocaluk_28.04.2016_disertac.pdf

2. Гурова І. В. Світова, національна, етнічна культури в сучасному культурному просторі: структурно-функціональний підхід. *Культурологічний альманах*. 2022. № 3. С. 209–217. URL: https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/89/81

3. Іовхімчук Н. В. Символіка номінацій водного простору в українській народній пісні. *Гуманітарна освіта в технічних вищих закладах*. 2009. Вип. 19. С. 72–78. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9823/1/simbol.pdf

4. Кулиняк М. А. Музично-пісенний фольклор у сучасній українській культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 331–337.

5. Левчук О. Зооморфні образи українського фольклору: історія і методологія дослідження. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. № 15. С. 173–178.

6. Левчук О. І. Образ коня в системі зооморфної символіки українського фольклору : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2021.

7. Макаренко Л. П. Соціально-історичне значення пісенного фольклору для розвитку українського суспільства (на основі аналізу пісні-реквієму «Пливе кача по Тисині»). *Вища освіта України*. 2020. № 1 (76). С. 43–48.

8. Макаренко Л. П. Художньо-семантичне та історичне значення твору братів Лепких «Чуєш, брате мій». *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези III Міжнародної наукової конференції (16–17 листопада 2021 року). 2021. URL: http://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2021-12/Methodology_Tesy_16-17_11_2021.pdf

9. Макаренко Л. П. Лев Колодуб: український фольклорний мелос і оркестр : монографія. Київ: КНУТД, 2025. URL: https://surl.li/lrmntk

10. Троєльнікова Л. Пісенний фольклор як базова компонента формування національно-культурного ареалу побутування українців. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2023. № 2 (59). С. 7–31. URL: http://chasopysnmau.com.ua/article/view/295410/288467

REFERENCES:

1. Hotsaliuk, A. A. (2016). Neotraditsionalizm yak sotsiokulturnyi fenomen Ukrainy [Neotraditionalism as a sociocultural phenomenon of Ukraine]. Doctor's thesis. Kyiv. URL: https://ihed.org.ua/wp-content/uploads/2019/01/Gocaluk_28.04.2016_disertac.pdf

2. Hurova, I. V. (2022). Svitova, natsionalna, etnichna kultury v suchasnomu kulturnomu prostori: strukturno-funktsionalnyi pidkhid [World, national, and ethnic cultures in the modern cultural space: structural and functional approach]. *Kulturolohichnyi almanakh*, 3, 209–217. URL: https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/89/81

3. Iovkhimchuk, N. V. (2009). Symvolika nominatsii vodnoho prostoru v ukrainskii narodnii picni [Symbolism of water space nominations in Ukrainian folk song]. *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh zakladakh*, 19, 72–78. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9823/1/simbol.pdf

4. Kulyniak, M. A. (2024). Muzychno-pisennyi folklor u suchasnii ukrainskii kulturi [Musical-folk folklore in modern Ukrainian culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 331–337.

5. Levchuk, O. (2011). Zoomorfni obrazy ukrainskoho folkloru: istoriia i metodolohiia doslidzhennia [Zoomorphic images of Ukrainian folklore: history and methodology of research]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*, 15, 173–178.

6. Levchuk, O. I. (2021). Obraz konia v systemi zoomorfnoi symvoliky ukrainskoho folkloru [The image of the horse in the system of zoomorphic symbolism of Ukrainian folklore]. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv.

7. Makarenko, L. P. (2020). Sotsialno-istorychne znachennia pisennoho folkloru dlia rozvytku ukrainskoho suspilstva (na osnovi analizu pisni-rekviiemu "Plyve kacha po Tysyni") [Social and historical significance of song folklore for the development of Ukrainian society (based on the analysis of the requiem song "Plyve kacha po Tysyni")]. *Vyshcha osvita Ukrainy*, 1 (76), 43–48.

8. Makarenko, L. P. (2021). Khudozhno-semantychne ta istorychne znachennia tvoru brativ Lepkykh "Chuyesh, brate miy" [Artistic-semantic and historical significance of the work by the Lepky brothers "Do You Hear, My Brother"]. *Conference proceedings of the III International Scientific Conference "Problemy metodolohii suchasnoho mystetvoznavstva ta kulturolohii"* (16–17 November 2021). URL: http://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2021-12/Methodology_Tesy_16-17_11_2021.pdf

9. Makarenko, L. P. (2025). Lev Kolodub: ukrainskyi folklornyi melos i orkestr : monohrafiia [Lev Kolodub: Ukrainian folk melos and orchestra: monograph]. Kyiv : KNUTD. URL: https://surl.li/lrmntk

10. Troielnikova, L. (2023). Pisenyi folklor yak bazova komponenta formuvannia natsionalno-kulturnoho arealu pobutuvannia ukraintsiv [Song folklore as a basic component of forming the national-cultural habitat of Ukrainians]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoyi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2 (59), 7–31. URL: http://chasopysnmau.com.ua/article/view/295410/288467

УДК 781.68:786.2-046.32:78.071.1(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-22

Олексій МАЛИШЕВ
магістр музичного мистецтва, викладач кафедри музичного мистецтва естради, Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академії мистецтв імені Павла Чубинського», вул. І. Мазепи, 15, м. Київ, Україна, 01010
***ORCID:** 0009-0009-7333-1920*

Бібліографічний опис статті: Малишев, О. (2025). Роль саунд-дизайну в естрадному клавішному виконавстві. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 152–158, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-22

РОЛЬ САУНД-ДИЗАЙНУ В ЕСТРАДНОМУ КЛАВІШНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Саунд-дизайн у сучасному естрадному клавішному виконавстві є невід'ємною складовою художньої інтерпретації. Його застосування формує темброву палітру виконання, визначає стилістичні й емоційні відтінки та суттєво розширює виражальні можливості виконавця.

***Актуальність теми** дослідження зумовлена значним розширенням виконавських функцій клавішника в естрадній музиці XXI століття та зростанням ролі технологій у формуванні музичного образу. Саунд-дизайн, як складова живого клавішного виконання, потребує окремого наукового осмислення, оскільки включає не лише технічну обробку звуку, а й творче проєктування музичного простору. У сучасному сценічному процесі клавішник дедалі частіше виступає не лише інтерпретатором нотного тексту, а й активним творцем акустичної атмосфери, що потребує нового підходу до виконавської діяльності.*

***Мета статті** – визначити функціональну роль саунд-дизайну у сфері естрадного клавішного виконавства, дослідити його вплив на художню інтерпретацію, проаналізувати технічні та творчі прийоми, що застосовуються сучасними музикантами під час живого виконання, та обґрунтувати доцільність інтеграції саунд-дизайну в освітній та науково-виконавський контекст.*

***Методологія дослідження** базується на поєднанні історико-аналітичного, компаративного та структурно-функціонального методів. Проаналізовано виконання відомих естрадних клавішників, зокрема Чіка Кореї, Джордана Рудесса, Ґреґа Філлінгейнса, а також використано матеріали інтерв'ю, студійних розшифровок, живих виступів і звукорежисерських практик. Особлива увага приділена прийомам layering, automation, morphing, granular synthesis, sampling, sidechain compression тощо.*

***Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві системно проаналізовано саунд-дизайн як інструмент формування виконавської інтерпретації в контексті естрадної сцени. Обґрунтовано доцільність розгляду саунд-дизайну як художнього компонента виконавської творчості, а не виключно як технологічного елементу. Запропоновано поняття «клавішник-саунд-дизайнер» як нову рольову модель музиканта.*

***Висновки.** Саунд-дизайн у сучасному естрадному клавішному виконавстві виконує ключову функцію у створенні індивідуального музичного висловлювання. Його застосування розширює межі художньої інтерпретації, дозволяє адаптувати музику до різних акустичних і емоційних умов та формує нові принципи сценічної взаємодії між музикантом і слухачем. Результати дослідження можуть бути використані в освітній діяльності, зокрема у формуванні навчальних програм для клавішників, а також як база для подальших наукових досліджень на перетині музичного мистецтва і новітніх технологій.*

***Ключові слова:** саунд-дизайн, клавішне виконавство, естрада, синтезатор, тембр, комп'ютерні технології, живе звучання, інтерпретація.*

Oleksii MALYSHEV
Master of Music Art, Lecturer at the Department of Pop Music Art, Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", 15 I. Mazepa St, Kyiv, Ukraine, 01010
***ORCID:** 0009-0009-7333-1920*

To cite this article: Malyshev, O. (2025). Rol saund-dyzainu v estradnomu klavishnomu vykonavstvi [The role of sound design in pop keyboard performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 152–158, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-22

THE ROLE OF SOUND DESIGN IN POP KEYBOARD PERFORMANCE

Sound design in contemporary pop keyboard performance is an integral part of artistic interpretation. Its implementation shapes the sonic palette of a performance, determines stylistic and emotional nuances, and significantly expands the performer's expressive capabilities.

***Relevance of the study** is driven by the significant expansion of the performer's functions in 21st-century pop music and the growing role of technology in shaping musical imagery. Sound design, as an integral part of live keyboard performance, requires academic reflection, as it encompasses not only the technical processing of sound but also the creative construction of the musical space. In modern stage practice, the keyboardist increasingly acts not only as an interpreter of the written score but also as an active creator of the acoustic environment, demanding a new approach to performance studies.*

***The purpose** of this article is to determine the functional role of sound design in the field of pop keyboard performance, to explore its impact on artistic interpretation, to analyze the technical and creative methods used by contemporary musicians during live performances, and to justify the integration of sound design into educational and scholarly contexts.*

***The research methodology** combines historical-analytical, comparative, and structural-functional approaches. The article analyzes performances by well-known keyboardists such as Chick Corea, Jordan Rudess, Greg Phillinganes, and incorporates materials from interviews, studio transcriptions, live shows, and sound engineering practices. Special attention is given to techniques such as layering, automation, morphing, granular synthesis, sampling, and sidechain compression.*

***The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, sound design is systematically analyzed as a tool for shaping performance interpretation in the context of the pop stage. The study substantiates the relevance of considering sound design not merely as a technical tool, but as an artistic component of musical creativity. The concept of the «keyboardist-sound designer» is proposed as a new professional model.*

***Conclusions.** Sound design in contemporary pop keyboard performance plays a key role in creating an individual musical expression. Its application expands the boundaries of artistic interpretation, enables the adaptation of music to diverse acoustic and emotional settings, and establishes new principles of stage interaction between musician and audience. The results of this study may be useful in music education – especially in designing curricula for keyboardists – and serve as a foundation for further interdisciplinary research at the intersection of musical art and advanced technologies.*

***Key words:** sound design, keyboard performance, pop music, synthesizer, timbre, computer technologies, live sound, interpretation.*

Актуальність проблеми. У XXI столітті музичне виконавство зазнає істотних змін, зумовлених стрімким розвитком цифрових технологій. Відбувається зміщення ролі виконавця від пасивного інтерпретатора до активного творця звукового простору, особливо в естрадному контексті. Це актуалізує необхідність дослідження явищ, які раніше залишались поза фокусом академічного музикознавства, зокрема саунд-дизайну.

Саунд-дизайн у музичному виконавстві – це процес цілеспрямованого створення, обробки й організації звукових елементів з метою досягнення художньої виразності. Саунд-дизайнер – це фахівець (часто сам виконавець), який формує звукове середовище твору, використовуючи технічні та креативні інструменти: синтезатори, ефекти, семпли, програмне забезпечення та інше. У виконавській практиці клавішників він набуває особливої ваги: музикант не лише відтворює ноти, а й відповідає за темброву палітру, динаміку, просторову глибину звуку, активно втручаючись у музичну драматургію.

Однак в українському музикознавстві проблема залишається малодослідженою. Існуючі праці переважно торкаються технічного чи історичного аспектів, не аналізуючи впливу саунд-дизайну на живу виконавську інтерпретацію. Враховуючи швидке поширення цифрових інструментів та зростання ролі виконавця як звукового архітектора, існує потреба в теоретичному осмисленні цього явища (Бондаренко, 2021; Ярош, 2024).

Мета статті – полягає у більш детальному дослідженні функцій саунд-дизайну в контексті естрадного вокального та інструментального жанру, а також детальнішому розгляду його впливу на художню інтерпретацію твору. Саунд-дизайн виступає не лише інструментом створення звуку, але й вагомим засобом художньої експресії, стилістики, візуально-музичного наративу (у кліпмейкерстві), а також формування сприйняття твору й особистості автора слухачем. Відповідно до мети статті, пропонується застосувати один із стилістичних підходів до аналізу проблеми – охарактеризувати взаємозв'язок між саунд-дизайном і виконавською інтерпретацією, зокрема проаналізувати, яким чином звукові прийоми та технічні засоби впливають на емоційно-експресивні й смислові аспекти музичного виконання; Виявити специфіку роботи клавішника

як виконавця і саунд-дизайнера одночасно, дослідити, як поєднання ролей музиканта і звукоінженера реалізується у практиці живого виконання, а також яким чином це впливає на виконавський процес і кінцевий звуковий результат; Розглянути типові прийоми саунд-дизайну в естрадному контексті, зокрема ідентифікувати найбільш поширені звукові ефекти, методи обробки та творчі прийоми, які використовують сучасні естрадні клавішники для створення унікального звукового образу; Наведення прикладів використання саунд-дизайну у виконанні сучасних клавішників дозволить ілюструвати теоретичні положення конкретними практичними кейсами, а також показати різноманіття підходів і стильових варіацій у сучасному музичному просторі.

Термін «саунд-дизайн» виник у контексті кіно- та ігрової індустрії, однак згодом його почали застосовувати до музики, особливо електронної й естрадної. Саунд-дизайн – це не просто технічна обробка, а повноцінна художня діяльність, що формує звучання твору відповідно до естетичних намірів виконавця (Emmerson, 2007, с. 112–123; Collins, 2010, с. 77–88).

Згідно з дослідженнями (Рязанцев, 2021, с. 244–251; Хренов, 2019, с. 113–118), у сучасному живому виконанні виконавець використовує синтезатори, MIDI-контролери, DAW та ефекти не лише як допоміжні засоби, а як інструменти виразності. Це перетворює його на режисера звуку – людину, яка мислить формою через тембр і простір (Ареф'єва, 2023, с. 192–197).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Західні дослідники, такі як Emmerson (2007, с. 112–123), детально розглядають імпровізаційну взаємодію виконавця з електронним звуковим середовищем, у якій саунд-дизайн постає як моментальна композиція в реальному часі. Collins (2010, с. 77–88) аналізує концепцію інструменту як гнучкої технологічної системи, що дозволяє виконавцю здійснювати багаторівневе управління звуком. У цьому ж контексті варто згадати праці присвячені питанням інтерфейсної взаємодії між виконавцем і цифровим середовищем, де особлива увага приділяється психологічному аспекту контролю та реакції на візуальні та аудіосигнали сцени.

У межах українського академічного простору спостерігається зростання інтересу до тематики саунд-дизайну, що підтверджується дослідженнями Ареф'євої (2023, с. 192–197), яка розкриває феномен електронної музики як культурного чинника і частини живого мистецького процесу. Бондаренко (2021) детально аналізує трансформацію естетичних і виконавських практик у зв'язку з поширенням цифрових технологій на вітчизняній сцені. У статті Печеранського (2024, с. 51–63) окреслено можливості використання VR-технологій і інноваційних інтерфейсів у музичному перформансі, де саунд-дизайн виконує ключову функцію в зануренні слухача в композиційне середовище.

Особливо показовими є роботи Мартсенюка (2022, с. 89–98), в яких досліджується роль цифрових інструментів у формуванні сучасної виконавської ідентичності, а також акцентується увага на зміні парадигми сценічної взаємодії. Мартсенюк відзначає, що використання саунд-дизайну надає виконавцеві новий вимір автономії та контролю над музичною формою, що наближує його до статусу співавтора твору. У контексті української сцени також важливо згадати дослідження Рязанцева та Євдокименка (2021, с. 244–251), які розглядають управління звуковими параметрами як складову виконавської режисури в кіно- та театральному мистецтві, що має паралелі у концертній практиці.

Попри окремі цікаві спостереження, загальна стратегія аналізу саунд-дизайну у виконавстві в українському музикознавстві ще остаточно не сформована. Відсутність міждисциплінарного підходу, що поєднує естетичні, технічні й перформативні аспекти, підкреслює актуальність систематичного дослідження цього явища.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розглядаючи питання саунд-дизайну в естрадному клавішному виконавстві, важливо не лише перелічити технічні засоби й прийоми, а й осмислити, як саме вони впливають на виконавський процес. У цьому розділі висвітлюються ключові технічні компоненти, які використовуються у практиці саунд-дизайнерів-клавішників, а також аналізується їхній естетичний і художній ефект у контексті живого виконання.

Історично розвиток саунд-дизайну у виконавстві бере свій початок із другої половини XX століття, коли виникли перші аналогові синтезатори, такі як Moog, ARP та Roland. Вони стали

новаторськими інструментами, що дозволяли музикантам не просто грати за нотним записом, а створювати нові, нечувані раніше звуки. У 1970–1980-х роках із появою MIDI-технології музиканти отримали змогу поєднувати кілька електронних пристроїв, керуючи ними з однієї клавіатури. Цей технологічний прорив став основою для формування концепції виконавця як саунд-дизайнера – артиста, що одночасно грає, програмує, обробляє звук та керує структурою композиції в реальному часі.

У 1990-х роках із розвитком цифрових аудіостанцій (DAW) і програмного забезпечення, такого як Cubase, Logic Pro, Ableton Live, виникли нові підходи до живого музикування. У цей період популярності набули виступи електронних музикантів, які замість традиційного інструменту використовували контролери, лупери, драм-машини, секвенсери. Ці практики проникли в естрадну та поп-сцену, де клавішник перетворився на ключового архітектора сценічного саунд-простору. Особливо це проявлялося у живих виступах гуртів, що поєднували електроніку з живими інструментами, як-от Depeche Mode, Radiohead, Muse. Поступово роль саунд-дизайну з технічної трансформувалася в художню – він став частиною музичної мови.

На українській сцені цей процес відбувався більш поступово. У 2000-х роках виконавці почали застосовувати перші програмовані синтезатори та ефекти, однак лише останнє десятиліття ознаменувалося значною інтеграцією технологічного підходу до саунд-дизайну у виступах. Сьогодні це вже не виняток, а норма для професійного клавішника, який володіє навичками створення патчів, живої автоматизації та сценічного мікшування. У цьому контексті стає очевидною потреба в систематичному аналізі практик саунд-дизайну не лише як допоміжного засобу, а як центрального елементу виконавського мислення.

У практиці сучасного естрадного клавішника саунд-дизайн включає: Нашарування звуків (layering); Автоматизацію параметрів (automation); Змішування тембрів у реальному часі (morphing); Семплювання (sampling); Гранулярний синтез (granular synthesis); Використання ефектів (реверберація, дилей, хорус, компресія, фільтр); Керування в реальному часі за допомогою контролерів і педалей (Печеранський, 2024, с. 51–63).

Сучасні синтезатори, зокрема Korg Kronos, Nord Stage, Yamaha Montage, а також програмні рішення – Pigments, Omnisphere, Kontakt – дозволяють виконавцю створювати унікальні темброві палітри. Такі технології вже стали нормою у живій сценічній практиці (Юник, 2022, с. 10–20).

Порівнюючи українську й західну сценічну практики, варто зазначити, що в українському контексті саунд-дизайн ще лише поступово інтегрується у виконавську діяльність, тоді як на Заході він уже давно є усталеною складовою виступів (Kuleyts-Wilson, 2019; Emmerson, 2007). Західні клавішники, як правило, мають ширший доступ до технічних ресурсів, а також працюють у тісній співпраці з продюсерами, звукорежисерами й сценічними дизайнерами. Наприклад, у виступах Джордана Рудесса (Dream Theater) чітко простежується продумане поєднання складної архітектури звуків, використання мультиканальних патчів, інтеграції візуальних рішень та сценографії. Це створює ефект тотального занурення в перформанс. В Україні ж функція саунд-дизайнера часто виконується самим виконавцем, як, скажімо, у виступах гурту ONUKA, де клавішник не лише забезпечує живе відтворення патчів, а й керує звуковими ефектами в реальному часі, комбінуючи електронне та акустичне звучання. Це потребує високого рівня універсальності й технічної підготовки.

Ключовим інструментом саунд-дизайнера серед клавішних виконавців є синтезатор, що може бути як апаратним (hardware), так і програмним (software). Сучасні синтезатори та програмні платформи надають широкі можливості для гнучкого налаштування тембрів, додавання ефектів та маніпуляцій з параметрами звуку в реальному часі.

До найбільш популярних програмних платформ належать Ableton Live, MainStage, Kontakt, Omnisphere, які дозволяють створювати складні багатошарові звукові структури, обробляти сигнали та управляти живим виконанням через MIDI-інтерфейси. Серед апаратних інструментів провідні позиції займають Korg Kronos, Nord Stage, Yamaha Montage – професійні синтезатори з широким набором вбудованих звуків та можливістю глибокої кастомізації.

Важливою складовою саунд-дизайну є створення та налаштування патчів (presets) –

попередньо запрограмованих звукових профілів, які відповідають певному музичному стилю або сценічній задачі. Виконавці часто розробляють власні унікальні патчі, що дозволяють підкреслити індивідуальність звучання – від легких, прозорих тембрів в ambient-музиці до густих, насичених і потужних звуків у поп-, рок- або електронних композиціях.

Саунд-дизайн впливає на динаміку, темп, артикуляцію та загальну атмосферу виконання. Наприклад, у творах Джона Хопкінса використовуються пади з довгим затуханням, що сприяє повільному темпу й емоційній напрузі. У композиціях Чіка Кореї чи Гербі Хенкока – агресивні синтезаторні звуки підсилюють ритмічну енергію та драйв (Безручко, 2021, с. 10–20).

Живе концертне виконання часто передбачає змінність структури, гнучке керування ефектами й тембрами залежно від акустики простору та реакції аудиторії. Виконавець тут – це не лише інтерпретатор, а й режисер моменту (Папченко, 2019, с. 50–58; Ярош, 2024, с. 45–52).

Висновки. У результаті проведеного дослідження можна зробити висновок, що саунд-дизайн є невіддільним компонентом сучасного естрадного клавішного виконавства. Він розширює виражальні можливості музиканта, формує стиль, впливає на сприйняття твору. Виконавець стає не лише музикантом, а й звуковим режисером, що інтегрує технічні та художні складники в єдине ціле. Подальші дослідження мають зосередитись на методології виконавської роботи з саунд-дизайном, педагогіці та аналізі сценічних практик (Юник, 2022; Папченко, 2019).

Особливий інтерес становить порівняльне вивчення саунд-дизайну в різних жанрах (поп, джаз-ф'южн, електроніка), а також аналіз практики мультиінструментального мислення виконавця, що поєднує гру на клавішних, семплювання, вокал і візуальний перформанс (Рязанцев, 2021; Печеранський, 2024).

Саунд-дизайн дозволяє виконавцю: адаптувати композицію до різних акустичних і сценічних умов; створювати унікальні інтерпретації навіть стандартизованого репертуару; формувати власний авторський стиль та звучання.

Перспективи подальших досліджень у цій галузі можуть бути пов'язані з: аналізом виконавських стратегій у роботі з конкретними електронними інструментами (наприклад, Nord Stage, Ableton Push, Roland Fantom); компаративним дослідженням різних стилів і жанрів естради (поп, соул, електро, джаз-ф'южн) з позиції саунд-дизайну; вивченням впливу саунд-дизайну на сприйняття музики слухачами; розробкою освітніх програм для підготовки клавішників нового покоління з інтеграцією предметів електроніки, акустики та програмування.

Таким чином, вивчення саунд-дизайну як частини естрадного виконавства відкриває широкі горизонти для поєднання музичного мистецтва, новітніх технологій та індивідуальної творчості. Це дає підстави вважати саунд-дизайн не допоміжним, а повноцінним художнім інструментом сучасного музиканта.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондаренко А. Електронна музика в Україні останньої третини XX – початку XXI століття. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2021. URL: https://www.researchgate.net/profile/Andriy-Bondarenko-4/publication/356760292_Elektronna_muzika_v_Ukraini_ostannoi_tretini_XX_pocatku_XXI_stolitta/links/61aa8613092e735ae2dbffee/Elektronna-muzika-v-Ukraini-ostannoi-tretini-XX-pocatku-XXI-stolitta.pdf

2. Безручко О., Анікіна О. Сучасне аудіовізуальне мистецтво в просторах мережі Інтернет: нові аспекти взаємодії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. № 4 (1). С. 10–20. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076

3. Рязанцев Л., Євдокименко Ю. Управління етапами виробництва звуку у фільмі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. № 4 (2). С. 244–251. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248702

4. Паньків М. Композиторська творчість в сучасному музикознавчому дискурсі: вектори дослідження. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 5 (7). DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-7

5. Ареф'єва Є. Ю. Феномен електронної музики в культурі XX століття. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 4. С. 192–197. URL: https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b2a2d2a7-d83a-4571-b37d-828acf70cf6b/content

6. Юник Т., Рязанцев Л., Горевалов С. Сучасні технології запису звуку. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2022. № 5 (1). С. 10–20. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257180

7. Папченко В., Сілін В. Звук у сучасному екранному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2019. № 2 (2). С. 50–58. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185710

8. Хренов Д. О. Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 40. С. 113–118. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.173960

9. Ярош О. Вплив сучасних технологій на креативний процес у сфері звукорежисерського мистецтва та саундпродюсування. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 45–52. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308438

10. Печеранський І. Цифрові технології та аудіовізуальні інновації в сучасній музичній індустрії: (на прикладі VR-відео "Family" Б'єрк та AirSticks А. Ільсара). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. № 7 (1). С. 51–63. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302762

11. Еммерсон С. Жива електронна музика. *Олдершот: Ashgate*, 2007. URL: https://www.perlego.com/book/1546124/living-electronic-music-pdf

12. Коллінз Н. Вступ до комп'ютерної музики. Харків : АртІнститут, 2010. URL: https://www.vitalsource.com/en-uk/products/introduction-to-computer-music-nick-collins-v978eudte00560

REFERENCES:

1. Bondarenko, A. (2021). Elektronna muzyka v Ukraini ostannoi tretyny XX – pochatku XXI stolittia [Electronic music in Ukraine of the last third of the 20th – early 21st century]. Kyiv : Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. URL: https://www.researchgate.net/profile/Andriy-Bondarenko-4/publication/356760292_Elektronna_muzika_v_Ukraini_ostannoi_tretini_XX_-_pocatku_XXI_stolitta/links/61aa8613092e735ae2dbffee/Elektronna-muzika-v-Ukraini-ostannoi-tretini-XX-pocatku-XXI-stolitta.pdf [in Ukrainian].

2. Bezhruchko, O., & Anikina, O. (2021). Suchasne audiovizualne mystetstvo v prostorakh merezhi Internet: novi aspekty vzaiemodii [Contemporary audiovisual art in the spaces of the Internet: new aspects of interaction]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo – Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, 4 (1), 10–20. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076 [in Ukrainian].

3. Riazantsev, L., & Yevdokymenko, Yu. (2021). Upravlinnia etapamy vyrobnytstva zvuku u filmi [Management of sound production stages in film]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo – Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, 4 (2), 244–251. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248702 [in Ukrainian].

4. Pankiv, M. (2024). Kompozytorska tvorchist v suchasnomu muzykoznavchomu dyskursi: vektory doslidzhennia [Composer's creativity in contemporary musicological discourse: research vectors]. *Fine Art and Culture Studies*, 5 (7). DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-7 [in Ukrainian].

5. Arefieva, Ye. Yu. (2023). Fenomen elektronnoi muzyky v kulturi XX stolittia [The phenomenon of electronic music in the culture of the 20th century]. *Vydavnychyi dim «Helvetyka» – Helvetyka Publishing House*. URL: https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b2a2d2a7-d83a-4571-b37d-828acf70cf6b/content [in Ukrainian].

6. Yunyk, T., Riazantsev, L., & Horevalov, S. (2022). Suchasni tekhnolohii zapysu zvuku [Modern sound recording technologies]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo – Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, 5(1), 10–20. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257180 [in Ukrainian].

7. Papchenko, V., & Silin, V. (2019). Zvuk u suchasnomu ekrannomu dyskursi [Sound in contemporary screen discourse]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo – Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, 2 (2), 50–58. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185710 [in Ukrainian].

8. Khrenov, D. O. (2019). Perspektyvy rozvytku saund-dyzainu v Ukraini [Prospects for the development of sound design in Ukraine]. *Visnyk KNUKiM. Seriia: Mystetstvoznavstvo – Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies*, 40, 113–118. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.173960 [in Ukrainian].

9. Yarosh, O. (2024). Vplyv suchasnykh tekhnolohii na kreatyvnyi protses u sferi zvukorezhyserskoho mystetstva ta saundprodiusuvannia [The impact of modern technologies on the creative process in sound engineering art and sound production]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 2, 45–52. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308438 [in Ukrainian].

10. Pecheranskyi, I. (2024). Tsyfrovi tekhnolohii ta audiovizualni innovatsii v suchasnii muzychnii industrii: na prykladi VR-video "Family" Björk ta AirSticks A. Ilsara [Digital technologies and audiovisual innovations in the modern music industry: the case of Björk's VR video "Family" and A. Ilsar's AirSticks]. V*isnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu*

kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo – Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production, 7(1), 51–63. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302762 [in Ukrainian].

11. Emmerson, S. (2007). Living Electronic Music. *Aldershot: Ashgate*. URL: https://www.perlego.com/book/1546124/living-electronic-music-pdf [in English]

12. Collins, N. (2010). Vstup do kompiuternoi muzyky [Introduction to computer music]. Kharkiv : ArtInstytut – Kharkiv : Art Institute. URL: https://www.vitalsource.com/en-uk/products/introduction-to-computer-music-nick-collins-v978eudte00560 [in Ukrainian].

УДК 784.087.687(477)(09)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-23

Ольга МАРТИНОВСЬКА
викладач кафедри вокально-хорової підготовки та теорії і методики музичної освіти імені В. Газінського, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, вул. Острозького, 32, м. Вінниця, Україна, 21000; аспірантка кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
***ORCID:** 0009-0008-4095-4569*

Бібліографічний опис статті: Мартиновська, О. (2025). Дитяча вокально-хорова творчість в Україні: питання становлення. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 159–165, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-23

ДИТЯЧА ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ В УКРАЇНІ: ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ

Мета роботи. *Метою дослідження є здійснення історико-культурного аналізу процесу становлення дитячої вокально-хорової творчості в Україні від доби Київської Русі до сьогодення. Особливу увагу приділено ключовим етапам формування професійного дитячого хорового виконавства, методичним основам навчання, діяльності освітніх інституцій, розвитку репертуару та ролі композиторів і педагогів у формуванні національної моделі дитячого співу.* ***Методологія.*** *У дослідженні застосовано історико-культурний, системно-аналітичний, порівняльний та музикознавчий підходи. Джерельну базу становлять архівні документи, наукові дослідження, педагогічні трактати, спогади сучасників та музичні твори, що дозволяє простежити динаміку становлення хорового мистецтва в дитячому середовищі.* ***Наукова новизна.*** *Уперше запропоновано періодизацію етапів становлення дитячої вокально-хорової творчості в Україні в контексті культурно-мистецьких трансформацій. Виокремлено внесок М. Дилецького, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Р. Скалецького в розвиток методики хорового навчання. Висвітлено регіональні особливості хорової практики, зокрема Поділля, Галичини, Києва. Окреслено значення хорових фестивалів як сучасної форми культурної інтеграції та духовної підтримки дітей у період війни.* ***Висновки.*** *Дитяча вокально-хорова творчість в Україні має глибоке історичне коріння, збагачене впливами східнохристиянської і західноєвропейської традицій. У різні епохи вона виконувала важливу освітню, художню та ідеологічну функції. Незважаючи на виклики радянського періоду, дитячі хори зберегли своє призначення. У XXI столітті, в умовах війни, дитяче хорове мистецтво набуває нових змістів – як інструмент культурної ідентичності, моральної стійкості й національного самоствердження молоді.*

Ключові слова: *дитяча вокально-хорова творчість, музична освіта, хорові школи, композитори-педагоги, хорові фестивалі, історико-культурна спадщина, методика навчання, національні традиції, історія музики, сучасний мистецький простір.*

Olha MARTYNOVSKA
Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training and Theory and Methods of Music Education named after V. Hazinskyi, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, 32 Ostrozkoho St, Vinnytsia, 21000, Ukraine; Postgraduate student at the Department of Choral Conducting, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023
***ORCID:** 0009-0008-4095-4569*

To cite this article: Martynovska, O. (2025). Dytiacha vokalno-khorova tvorchist v Ukraini: pytannia stanovlennia [Formation of children's vocal and choral creativity in Ukraine: issues of formation]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 159–165, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-23

FORMATION OF CHILDREN'S VOCAL AND CHORAL CREATIVITY IN UKRAINE: ISSUES OF FORMATION

Research objective. *The purpose of this study is to conduct a historical and cultural analysis of the development of children's vocal and choral creativity in Ukraine, from the era of Kyivan Rus to the present day. Special attention is given*

to the major stages in the formation of professional children's choral performance, methodological approaches to vocal training, the role of educational institutions, repertoire development, and the contributions of composers and educators to shaping the national model of children's choral art. ***Methodology.*** *The research is based on historical-cultural, systematic-analytical, comparative, and musicological approaches. The source base includes archival materials, academic literature, pedagogical treatises, testimonies of contemporaries, and musical works, providing a comprehensive view of the evolution of children's choral practices.* ***Scientific novelty.*** *For the first time, the study proposes a periodization of the key stages in the formation of children's vocal and choral creativity in Ukraine, considering cultural and artistic transformations. It highlights the contributions of M. Dyletskyi, M. Lysenko, M. Leontovych, K. Stetsenko, and R. Skaleckyi to the development of choral pedagogy. The article emphasizes regional specificities of choral practices, especially in Podillia, Halychyna, and Kyiv. It also outlines the role of modern choral festivals as tools of cultural integration and spiritual support for children, particularly during wartime.* ***Conclusions.*** *Children's vocal and choral creativity in Ukraine is deeply rooted in historical traditions influenced by Eastern Christian and Western European musical practices. Over time, it has played vital educational, artistic, and ideological roles. Despite the challenges of the Soviet era, children's choirs maintained their core function. In the 21st century, and especially under wartime conditions, children's choral art takes on new significance–as a means of preserving cultural identity, fostering moral resilience, and affirming national self-awareness among youth.*

Key words: *children's choral creativity, music education, choral schools, composer-educators, choral festivals, cultural heritage, teaching methodology, national traditions, history of music.*

Актуальність проблеми, висвітленої у статті, зумовлюється необхідністю комплексного науково-методологічного осмислення історичних витоків, культурної спадщини та освітніх засад розвитку дитячого хорового мистецтва як важливого складника національної музичної культури. У контексті сучасних соціокультурних трансформацій, глобалізаційних викликів та загроз культурній ідентичності українського народу, проблема збереження і подальшого поступу дитячої хорової традиції набуває особливої теоретичної та практичної значущості. Дитяча вокально-хорова творчість виступає потужним чинником формування духовно-ціннісних орієнтирів, патріотичного світогляду, емоційної зрілості й естетичної культури підростаючого покоління. У реаліях воєнного часу її роль як інструмента моральної консолідації, художньо-комунікативного впливу та носія національного культурного коду суттєво зростає. У зв'язку з цим вивчення історичної динаміки, педагогічних концепцій, репертуарної політики та творчої діяльності визначних українських композиторів і педагогів є надзвичайно актуальним для вдосконалення сучасної системи музичної освіти, орієнтованої на збереження і розвиток національно-культурної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У контексті дослідження проблематики становлення дитячої вокально-хорової творчості в Україні представлено результати ґрунтовного аналізу джерельної бази, що охоплює широкий спектр історико-культурних, педагогічних і музикознавчих напрацювань. Особливу увагу приділено працям, у яких висвітлюються концептуальні засади музичного виховання дітей, розвиток освітніх інституцій та формування хорових традицій у різні історичні періоди. Зокрема, у наукових дослідженнях М. Лебединської (2015) простежується специфіка організації навчального процесу у співочих школах Київської Русі, акцентується на педагогічних механізмах добору учнів та ролі музичного компонента у загальній освіті. У працях Є. Маланюка (1993) розкрито особливості навчання дітей елітарних верств населення, що сприяло поширенню глибоких музичних знань. Інституційну модель підготовки хористів у рамках освітніх закладів досліджує Л. Масол (2001), підкреслюючи значущість хорової практики у духовних семінаріях. Історико-культурний контекст становлення хорового руху на західноукраїнських теренах висвітлюють І. Бермес (2002) та О. Коломоєць (2023), які аналізують функціонування хорових товариств як осередків національно-культурної ідентичності. Значний науково-педагогічний внесок належить М. Леонтовичу, чий посібник (1989) репрезентує авторську методику викладання співу, що спирається на фольклорні джерела та принципи системного музичного виховання. Н. Сізова (2019) детально розглядає локальні традиції Поділля, розкриваючи важливі аспекти регіональної хорової освіти. Оновлений дослідницький підхід до дитячого хорового мистецтва репрезентовано в роботах І. Антіпіної (2023) та Тань Фаня (2025), які розкривають як історичну динаміку, так і міжкультурні паралелі (зокрема в контексті українсько-китайських порівнянь). Таким чином, концептуальне підґрунтя дослідження спирається

на інтеграцію історичних фактів, педагогічних теорій і мистецтвознавчих узагальнень, що дозволяє здійснити цілісне наукове осмислення еволюції дитячої хорової творчості як важливого феномена національної культури.

Метою наукового дослідження є здійснення історико-культурного аналізу процесу становлення дитячої вокально-хорової творчості в Україні від часів Київської Русі до сучасної доби. Особливу увагу зосереджено на виявленні провідних етапів формування професійного дитячого хорового виконавства, еволюції методичних підходів до навчання, функціонування освітніх інституцій, розвитку репертуарної політики, а також на ролі провідних композиторів і педагогів у конструюванні національної моделі дитячого хорового мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як свідчать численні джерела та роботи визнаних музикознавців, становлення професійного співу та підготовка хористів в Україні почалися з християнізацією Київської Русі, що зумовило створення шкіл церковного співу для підготовки хормейстерів і канторів. В Впровадження науки «співів» супроводжувалося введенням елементів письма, арифметики та грамотності, що сприяло загальній освіті дітей у церковних школах. Як відомо, одна з перших таких шкіл діяла в Києво-Печерському монастирі.

Візантійські співаки, привезені на Русь, поступово перейняли місцеві музичні інтонації, що сприяло формуванню оригінальної руської системи співу вже в XII столітті. Дослідниця М. Лебединська наголошує на ретельному відборі учнів до співочих шкіл незалежно від соціального статусу та запровадженні системи заохочень і покарань, що дисциплінувала навчальний процес (Лебединська М., 2015, с. 95). Вже в XI столітті спів був включений до переліку дисциплін у жіночих школах, зокрема тих, що були відкриті Ярославом Мудрим. Є. Маланюк зауважує, що дітей купців та знаті навчали майстри «підвищеного» типу, які славилися на Русі широкими і ґрунтовними знаннями (Маланюк Є., 1993). Перші хорові школи діяли при братських і парафіяльних навчальних закладах, а також в Острозькій та Київсько-Митрополичій академіях. У цей період під впливом західноєвропейської музичної культури в Україні поширився партесний спів – форма поліфонії, що слугувала певною противагою католицькій музиці. Відомо, що до укладання Унії 1596 р. «православні українські братства в Польщі перейняли європейський хоральний спів, аби протистояти переходу своїх мирян до уніатскої церкви. Замість одноголосних піснеспівів братства ввели новий ефектний незвичний багатоголосовий спів. Партесний спів як частина культового православного богослужіння, допомагав українцям у боротьбі з окатоличенням і опольщенням. Сувора і велична музика партесного співу без супроводу протиставлялася пишному католицькому богослужінню» (Коломоєць О., 2023, с. 46).

У XVII столітті основи дитячого хорового виконавства були систематизовані Миколою Ділецьким у трактаті «Граматика музики» (1659). На основі власного та європейського досвіду автор зосередився на лінійній нотації, свідомому сприйнятті музики та її підпорядкуванні тексту. У розділі, присвяченому навчанню дітей, він сформулював низку дидактичних принципів (наочність, послідовність, емоційне залучення), а також торкнувся важливих питань розвитку слуху, дикції, інтонації, правильного звукоутворення, дихання та розширення діапазону.

Комплексне музичне виховання дітей здійснювалося також у Києво-Михайлівській Академії, яка була провідним центром багатоголосного співу. Тут існував «музичний клас», де готували співаків, диригентів і композиторів. За даними В. Біліченка, ще в 1650-х роках ректор Л. Баранович заснував музично-хорову школу, де спів був обов'язковим. Академічний хор, що налічував 300 осіб, мав високий рівень. Поряд з ним існували невеликі хорові товариства, а музична освіта включала нотну грамоту, церковний та партійний спів, гру на інструментах.

Серед випускників Академії були А. Ведель та М. Березовський. Відомо, що Ведель очолював академічний хор як старший студент, а молодші студенти співали складні партії в поліфонічних творах.

Важливим кроком у підготовці дитячих хористів було створення в 1738 році в Глухові спеціальної вокальної школи для потреб Імператорської придворної капели. Щороку школа готувала до десяти хористів, а сама методика навчання відрізнялася практичністю та інтенсивністю. Глухівський заклад вважається першою спеціалізованою музичною школою

не тільки в Україні, а й у Російській імперії. Відомо, що в Санкт-Петербурзі учні капели брали участь в оперних постановках.

Навчання у школі було розраховано на два роки. На основі вивчення архівних документів І. Антіпіна зазначає, що «учнів набирали з Чернігівського, Переяславського та Ніжинського повітів, зазвичай у віці 6–7 років. В школі найбільшу увагу приділяли вокально-хоровій роботі з учнями, виконавським особливостям музики різного стилю – богослужбовим творам, партесним концертам, світським творам» (Антіпіна І., 2023, с. 49).

Співаків для капели Санкт-Петербурзького двору також готували в музичному класі Державної школи в Харкові, яка діяла з 1773 по 1805 рік. Школа мала власний хор учнів. Склад молодих співаків (зазвичай 12 хлопчиків), які навчалися за державний кошт і походили з бідних сімей, змінювався майже щороку, оскільки після короткого періоду інтенсивного навчання їх відправляли до Санкт-Петербурга. Загалом вокальні класи були розраховані на три роки, залежно від рівня попередньої підготовки хлопчиків. Дорослі учні співали в хорі протягом усього навчання.

У Чернігівському колегії також була створена добре організована система хорової підготовки студентів, про що зазначає Л. Масол, який підкреслює розвиненість хорового виконавства та значну роль музики в повсякденному житті студентів колегії (Масол Л., 2001, с. 52).

Можна зробити висновок, що на початку XIX століття на українських землях формувалася національна хорова школа з власними традиціями дитячого музикування та спеціальної підготовки співаків. Українські педагоги, хормейстери та композитори використовували досягнення західноєвропейської музики та хорової педагогіки, впроваджуючи їх у системну практику братських шкіл, Києво-Могилянської академії, Глухівської школи, музичного класу Державної школи в Харкові та інших навчальних закладів.

У дослідженні хорової культури Вінниці другої половини XIX – початку XX століття Н. Сізова, на основі архівних джерел та публікацій у «Підолійських єпархіальних вістках», аналізує рівень підготовки учнів з церковного співу. Вона відзначає, що заняття проводилися регулярно, двічі на тиждень, а навчання базувалося на принципі «від простого до складного» й включало спів голосом, ірмоси, а також виконання повного комплексу богослужінь – всеношної, вечірні та утрені (Сізова Н., 2019, с. 69). Партесний спів у шкільних програмах вважався своєрідною «розкішшю», оскільки не всі учні і навіть вчителі могли його опанувати. Тому в 1870 р. спеціальною постановою V Кам'янце-Подільського шкільного з'їзду було дозволено не викладати партесний спів, якщо рівень вчителів і учнів не дозволяв його опанувати. Н. Сізова також вказує на існування наприкінці XIX століття у Вінницькій області низки учнівських хорів при парафіяльних школах, зокрема в селах Стіна, Сутиські, Старі Сутиські, Шершні та інших. Однак, як зазначає дослідниця, їхня діяльність, швидше за все, була винятком, а не правилом.

На західноукраїнських землях, мабуть, найважливішим центром хорового виконавства в другій половині XVIII століття був Свято-Дмитровий собор у Львові, який мав вокально-інструментальну капелу. О. Бермес зазначає, що змішаний хор вокально-інструментальної капели Святого Дмитра в різні роки налічував до 50 учасників (Бермес І., 2002, с. 35). Високі голоси виконували хлопчики. Як і інші ансамблі, хор брав участь не тільки в церковних службах, а й у різних світських заходах міста.

У першій половині XIX століття Перемишль став важливим осередком хорової культури Західної України. Завдяки ініціативі єпископа Івана Снігурського при соборі було засновано дияконський інститут, хор і музичну школу. У цьому інституті готували дияконів, які водночас виконували обов'язки диригентів церковних хорів і керівників шкіл, що сприяло піднесенню рівня церковного співу та його відродженню в сільських громадах (Коломоєць О., 2023, с. 89). У 1829 році при соборі в Перемишлі було засновано хор і музичну школу, де, крім хорового співу, хлопчики вивчали теорію музики та основи диригування. Після закінчення школи її випускники працювали хормейстерами та вчителями музики. У репертуарі хору переважали твори українських композиторів, зокрема Д. Бортнянського. З остаточним формуванням Пшемиславської школи композиції до репертуару все більше включалися твори місцевих авторів.

З другої половини XIX століття в Західній Україні розвинувся потужний хоровий рух

з хоровими товариствами «Боян» і «Просвіта», які також сприяли розвитку дитячого хорового виконавства. «У Галичині, в культурному товаристві «Руська Бесіда», композитори М. Вербицький та І. Лаврівський у 1863 році першими спробували створити співоче товариство та широку мережу аматорських хорових колективів у Галичині. Заснований ними хор виконував переважно твори М. Вербицького» (Коломоєць О., 2023, с.100). У 1868 р. було засновано співоче товариство «Просвіта», філії якого організовували не тільки хорові концерти, а й курси для диригентів, уроки хорового співу для дітей тощо. Після заснування у 1891 р. «Львівського Бояна» (голова – В. Шухевич, головний диригент – А. Вахнянін) у багатьох містах Галичини були організовані хорові товариства зі співочими школами.

Дитяча вокальна та хорова музика була складовою діяльності аматорських хорових колективів Правобережної України кінця XIX – початку XX століття. Провідні композиторидиригенти цього періоду – Олександр Кошиць, Порфирій Демуцький, Пилип Козицький, Григорій Давидовський – продовжували та розвивали хорові традиції Миколи Лисенка. Внесок Лисенка, засновника класичної української композиторської школи, у розвиток дитячого хорового виконавства проявився в організації дитячого хору при Київському українському клубі, написанні спеціальних збірок для дітей та створенні дитячих опер. Значущою є також діяльність подільських композиторів Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка й Родіона Скалецького, які активно сприяли розвитку дитячого хорового мистецтва. Зокрема, М. Леонтович створив методичний посібник «Практичний курс викладання співу в середніх школах України», що узагальнив його педагогічний досвід і спирався на здобутки національної музичної культури, який був опублікований лише через кілька десятиліть після вбивства митця (Леонтович М., 1989). У своєму посібнику Микола Леонтович узагальнив власну методику навчання нотній грамоті та співу молодших школярів, акцентуючи на обробках народних пісень і розробці принципів дитячого хорового виховання, зокрема опори на фольклор, розвиток слуху, систематичне музичне слухання та використання відносного слуху. Його підходи поділяв і Кирило Стеценко, який у своїх збірках також обґрунтовував значення народної пісні, естетичного виховання й акапельного співу в розвитку дитини. Вагомий внесок у підготовку керівників дитячих хорів зробив Родіон Скалецький, який не лише відродив Тульчинську капелу, а й організував курси диригування з чітко структурованою програмою, що охоплювала теорію музики, сольфеджіо, історію культури, диригування, слухання, дикцію й практичні навички (Сізова Н., 2019, с. 173). За активну популяризацію народної пісні, творчість М. Леонтовича та відродження Тульчинського хору Родіона Скалецького у 1933 році було засуджено до заслання. Після повернення у 1946 році він продовжив активну діяльність у Вінниці, заснувавши кілька хорових колективів, зокрема дитячих. У першій половині XX століття в Україні вже існували сталі традиції дитячої хорової музики, сформована методика навчання та розвинений репертуар. Попри репресії та обмеження доби «розстріляного Відродження», дитячі хори продовжували функціонувати. У радянський період хорове мистецтво набуло ідеологічного забарвлення: церковна музика була вилучена з репертуару, а провідне місце посіли масові пісні, що слугували носіями офіційної пропаганди (Тан Фань, 2025, с. 56). Розвиток хорового мистецтва в радянську добу мав амбівалентний характер: з одного боку, репресивна культурна політика, що передбачала вилучення духовної музики з репертуару, призвела до його тематичного й художнього збіднення; з іншого – державна підтримка масового співу сприяла формуванню численних дитячих хорових колективів, які потребували оновленого репертуару та кваліфікованих керівників. Активізація композиторської діяльності у сфері дитячої хорової музики обумовила створення низки відомих ансамблів, що діють і нині, серед яких «Дзвіночок», «Щедрик», «Скворушка» («Співочі пташки»), Великий дитячий хор Українського радіо тощо. На їхній основі були засновані спеціалізовані хорові школи, зокрема Мукачівська, Одеська, Стрийська, Кам'янець-Подільська, Тернопільська та інші, що заклали інституційні підвалини для системної підготовки юних хористів. У пострадянський період, попри економічні виклики 1990-х років, дитяче хорове мистецтво в Україні продовжило динамічний розвиток. Репертуар шкільних та позашкільних

колективів значно розширився, охоплюючи світську й духовну, академічну й сучасну музику різних стилів, що виконується як із супроводом, так і акапельно. Для збереження інтересу до колективного співу в умовах модерного мистецького середовища широко використовуються елементи пантоміми, хореографії, інструментального акомпанементу, що наближує хорові практики до сценічно-театралізованих форм. У першій чверті XXI століття спостерігається активізація фестивального хорового руху, який став потужним чинником популяризації дитячої творчості. Всеукраїнські форуми – такі як фестиваль «Співоча молодь України», «Заспіваймо канон», конкурс пам'яті К. К. Пігрової, фестиваль імені М. Д. Леонтовича – забезпечують інтеграцію хорових колективів різних регіонів, сприяють композиторському оновленню, підвищенню професійного рівня керівників та зростанню виконавської культури юних хористів. Особливого значення хорове мистецтво набуває в умовах російсько-української війни як засіб патріотичного виховання, культурної самоідентифікації та духовної єдності молодого покоління. Важливим прикладом нових ініціатив став Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс хорового мистецтва імені Михайла Кречка, започаткований в Ужгороді у 2023 році, в рамках якого дитячі хори змагалися у різних вікових категоріях. Перший фестиваль-конкурс мав відбутися у квітні 2022 року, але військова агресія відклала захід на рік. Станом на 2025 рік вже відбулося три фестивалі-конкурси (10). Особливістю фестивалю є те, що кожного разу проводяться концерти духовної музики. Таким чином, у XXI столітті дитяча вокальна та хорова творчість в Україні, засвоївши кращі традиції національної музичної культури, активно використовує досягнення регіональних хорових шкіл, сучасного академічного та поп-джазового мистецтва, залучає до співтворчості широке коло дітей та молоді.

Висновки. Дитяча вокально-хорова творчість в Україні має глибоке історичне підґрунтя, що сягає доби християнізації Київської Русі, коли були започатковані перші співочі школи. У подальшому розвитку ця сфера зазнала істотних трансформацій під впливом східнохристиянських і західноєвропейських музичних традицій, зокрема партесного співу. Формування національної хорової школи відбувалося в освітньому середовищі братських шкіл, академій, гімназій і музичних класів. Визначальну роль у становленні методичних засад дитячого хорового виховання відіграли М. Дилецький, М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко та Р. Скалецький, які заклали основи розвитку музичних здібностей дитини, інтонаційного слуху, дикції, нотної грамотності та музичного мислення. Значущим чинником у розвитку дитячої хорової культури стало функціонування хорових товариств у Західній Україні, насамперед «Бояна» і «Просвіти». Попри ідеологічні обмеження радянського періоду, було створено широку мережу дитячих хорів, запроваджено професійну підготовку диригентів, сформовано якісний репертуар. У добу незалежності хоровий рух зберігає традиції й водночас адаптується до сучасних культурних запитів, включаючи академічні й популярні стилі, театралізацію та інструментальний супровід. У XXI столітті фестивальний рух набув особливого значення як механізм підтримки творчого потенціалу дитячих колективів і збереження національної хорової спадщини. Сьогодні дитяча вокально-хорова творчість продовжує відігравати важливу роль у формуванні духовно-естетичних і патріотичних орієнтирів молоді, а в умовах війни стає чинником культурної консолідації, моральної підтримки та збереження ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антіпіна І. О. Музично-хорова освіта Сіверського краю в контексті української мистецької традиції кінця XX – початку XXI століття : дис. ... доктора філософії за спеціальністю 034 Культурологія. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, 2023. 198 с.

2. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини. Дрогобич : Коло, 2002. 199 с.

3. Коломоєць О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навч. посіб. Дніпро : Ліра, 2023. 288 с.

4. Лебединська М. Музичне виховання дітей у добу Київської Русі (882–1132 рр.). *Естетика і етика педагогічної дії*. 2015. Вип. 9. С. 92–99.

5. Леонтович М. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. Київ : Музична Україна, 1989. 134 с.

6. Маланюк Є. Ф. Нариси з історії нашої культури. Київ : Обереги, 1993. 79 с.

7. Масол Л. М. Музичне виховання у Чернігівському колегіумі та Чернігівській духовній семінарії. Три століття гуманітарної та педагогічної освіти в Чернігові: від колегіуму до університету. Чернігів : Сіверянська думка, 2001. С. 51–55.

8. Сізова Н. С. Хорова культура Вінниччини другої половини XIX – першої третини XX століття : дис. ... канд. мист. : 26.00.01 – Теорія та історія культури; Київський національний університет культури і мистецтв. 2019. 245 с.

9. Тань Фань. Теоретико-практичні та виконавські виміри дитячого хорового мистецтва України і Китаю (на прикладі діяльності Сергія Прокопова та Яна Хунняня) : дис. ... докт. філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 2025. 225 с.

10. І Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс хорового мистецтва імені Михайла Кречка. URL: https://umfkzador.uz.ua/news/i-vseukrayinskii-vidkritii-festival-konkurs-horovogo-mistetstva-imeni-mihaila-krechka

REFERENCES:

1. Antipina, I. O. (2023). *Muzychno-khorova osvita Sivers'koho kraiu v konteksti ukrains'koi mystets'koi tradytsii kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Musical and choral education of the Sivers region in the context of the Ukrainian mystical tradition of the KhKh period – at the beginning of the KhKhI century] :* Dys. doktora filosofii za spetsial'nistiu 034 – Kul'turolohiia. Natsional'na muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovs'koho. Ministerstvo kul'tury ta informatsiinoi polityky Ukrainy [in Ukrainian].

2. Bermes, I. (2002). *Evoliutsiia khorovoho rukhu na Drohobyshchyni v konteksti rozvytku kultury Halychyny [The evolution of the choral movement in the Drohobych region in the context of the development of the culture of Galicia]*. Drohobych : Kolo.

3. Kolomoiets', O. M. (2023). *Istoriia ta teoriia ukrains'koho khorovoho mystetstva [History and theory of Ukrainian choral art] : Navchal'nyi posibnyk*. Dnipro : Lira.

4. Lebedyns'ka, M. (2015). Muzychne vykhovannia ditei u dobu Kyivs'koi Rusi (882–1132 rr.) [Musical education of children in the era of Kyivan Rus (882–1132)]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*, 9, 92–99.

5. Leontovych, M. (1989). *Praktychnyi kurs navchannia spivu u serednikh shkolakh Ukrainy [Practical course in teaching singing in secondary schools of Ukraine]*. Kyiv : Muzychna Ukraina.

6. Malaniuk, Ye. F. (1993). *Narysy z istorii nashoi kul'tury [Essays on the history of our culture]*. Kyiv : Oberehy.

7. Masol, L. M. (2001). Muzychne vykhovannia u Chernihivs'komu kolehiumi ta Chernihivs'kii dukhovnii seminarii [Music education at the Chernihiv Collegium and Chernihiv Theological Seminary]. *Try stolittia humanitarnoi ta pedahohichnoi osvity v Chernihovi: Vid kolehiumu do universytetu*, 51–55. Chernihiv : Siverians'ka dumka [in Ukrainian].

8. Sizova, N. S. (2019). *Khorova kul'tura Vinnychchyny druhoi polovyny XIX– pershoi tretyny XX stolittia [Choral culture of Vinnytsia region in the second half of the 19th – first third of the 20th century] :* Dys. kand. mystetstv. 26.00.01 – Teoriia ta istoriia kul'tury. Kyivs'kyi natsional'nyi universytet kul'tury i mystetstv [in Ukrainian].

9. Tan' Fan' (2025). *Teoretyko-praktychni ta vykonavs'ki vymiry dytyachoho khorovoho mystetstva Ukrainy i Kytaiu (na prykladi diial'nosti Serhiia Prokopova ta Yana Khunniana) [Theoretical, practical and performance dimensions of children's choral art in Ukraine and China (based on the example of the activities of Sergey Prokopov and Yan Hunnian)] :* Dys. doktora filosofii za spetsial'nistiu 025 – Muzychne mystetstvo. Kharkivskyi natsional'nyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevs'koho. Ministerstvo kul'tury ta stratehichnykh komunikatsii Ukrainy [in Ukrainian].

10. I Vseukrains'kyi vidkrytyi festival'-konkurs khorovoho mystetstva imeni Mykhaila Krechka [All-Ukrainian Open Festival-Competition of Choral Art named after Mykhailo Krechko]. Retrieved from https://umfkzador.uz.ua/news/i-vseukrayinskii-vidkritii-festival-konkurs-horovogo-mistetstva-imeni-mihaila-krechka [in Ukrainian].

УДК 781.7
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-24

Інна МОКРОГУЗ
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музики, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, вул. М. Коцюбинського, 2, м. Чернівці, Україна, 58000
***ORCID:** 0000-0002-5333-1458*

Віталій БОНДАРЕНКО
асистент кафедри музики, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, вул. М. Коцюбинського, 2, м. Чернівці, Україна, 58000
***ORCID:** 0000-0001-5917-6893*

Бібліографічний опис статті: Мокрогуз, І., Бондаренко, В. (2025). Мистецька діяльність музичної спілки на Буковині як основного осередку становлення професійної музичної освіти краю. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 166–171, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-24

МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОЇ СПІЛКИ НА БУКОВИНІ ЯК ОСНОВНОГО ОСЕРЕДКУ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ КРАЮ

Мета роботи. *Висвітлити мистецьку діяльність Чернівецького обласного відділення національної всеукраїнської музичної спілки України як основного осередку становлення професійного музичного мистецтва та освіти в буковинському краї. Проаналізувати функціонування Музичних товариств Буковини в різні історичні періоди («Чернівецький союз співаків» (1859), «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині», «Буковинський Боян», «Буковинський кобзар» 1920 інші), творчу активність їх фундаторів, які були видатними особистостями, композиторами, виконавцями: Ф. Пауер, А. Гржімалі, С. Воробкевич, Є. Мандичевський, М. Левицький та інші.*

Методологія. *Проблему становлення музичних товариств на Буковині, сучасні процеси розвитку музичного мистецтва та освіти висвітлювали у своїх працях: К. Демочко, К. Саїнчук, професор А. Кушніренко, доценти О. Залуцький та Я. Вишпінська, докторка мистецтвознавства Ю. Каплієнко-Ілюк, кандидатка мистецтвознавства І. Мокрогуз, Г. Постевка, В. Бондаренко інші.*

Наукова новизна. *Проаналізовано мистецьку діяльність музичної спілки на Буковині завдяки якій відбувався постійний розвиток професійної музичної освіти краю, де визначне значення відводилось творчим особистостям очільників спілки другої половини XX ст. (Л. Румянцева (1969–1975), А. Сорокоумова (1975–1989), А. Кушніренка (1989–2013), О. Залуцького (2013–2018), В. Лісового (2018)) їх музично-педагогічній, виконавській, творчій діяльності, що сприяло відродженню та розвитку музичного мистецтва і освіти в буковинському краї.*

Висновки. *Нині Чернівецьке обласне відділення національної всеукраїнської музичної спілки України очолює кандидат педагогічних наук, лауреат обласної літературно-мистецької премії ім. С. Воробкевича, доцент, піаніст – В. Лісовий. А спілка й надалі продовжує свою мистецьку діяльність, сприяє проведенню масових просвітницьких заходів, конкурсів, фестивалів з метою популяризації професійного музичного мистецтва.*

Ключові слова: *Буковина, мистецтво, музична спілка, Л. Румянцев, А. Кушніренко, О. Залуцький, освіта, творчість, мистецька діяльність.*

Inna MOKROGUZ
Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Music, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, 2 Kotsiubynskoho St, Chernivtsi, Ukraine, 58000
***ORCID:** 0000-0002-5333-1458*

Vitalii BONDARENKO
Assistant at the Department of Music, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, 2 Kotsiubynskoho St, Chernivtsi, Ukraine, 58000
***ORCID:** 0000-0001-5917-6893*

To cite this article: Mokroguz, I., Bondarenko, V. (2025). Mystetska diialnist muzychnoi spilky na Bukovyni yak osnovnoho oseredku stanovlennia profesiinoi muzychnoi osvity kraiu [The artistic activity of the musical union in Bukovina as the main center for the formation of professional musical education in the region]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 166–171, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-24

THE ARTISTIC ACTIVITY OF THE MUSICAL UNION IN BUKOVINA AS THE MAIN CENTER FOR THE FORMATION OF PROFESSIONAL MUSICAL EDUCATION IN THE REGION

Objective. *To highlight the artistic activity of the Chernivtsi regional branch of the National All-Ukrainian Music Union of Ukraine as the main center for the formation of professional music art and education in the Bukovyna region. To analyze the functioning of the Music Societies of Bukovyna in different historical periods ("Chernivtsi Union of Singers" (1859), "Society for the Promotion of Music Art in Bukovyna", "Bukovynsky Boyan", "Bukovynsky Kobzar" 1920, and others), the creative activity of their founders, who were outstanding personalities, composers, performers: F. Pauer, A. Grzhimali, S. Vorobkevych, E. Mandychevskyi, M. Levytskyi and others.*

Methodology. *The problem of the formation of music societies in Bukovyna and modern processes of development of music art and education were covered in the works of K. Demochko, K. Sainchuk, Professor A. Kushnirenko, Associate Professors O. Zalutskyi and Y. Vyshpinska, Doctor of Art History Y. Kaplienko-Ilyuk, Candidate of Art History I. Mokroguz, G. Postevka, V. Bondarenko and others.*

Scientific novelty. *The artistic activity of the music union in Bukovyna was analyzed, and thanks to the music union the constant development of professional musical education in the region took place, where significant importance was given to the creative personalities of union leaders of the second half of the 20th century (L. Rumyantseva (1969–1975), A. Sorokoumova (1975–1989), A. Kushnirenko (1989–2013), O. Zalutskyi (2013–2018), V. Lisovyi (2018)) for their musical, pedagogical, performing, and creative activities, which contributed to the revival and development of the music art and education in the Bukovyna region.*

Conclusions. *Currently, the Chernivtsi regional branch of the National All-Ukrainian Music Union of Ukraine is headed by a candidate of pedagogical sciences, laureate of the S. Vorobkevych regional literary and artistic prize, associate professor, pianist – V. Lisovyi. And the union continues its artistic activities, promotes mass educational events, competitions, and festivals with the aim of popularizing professional music art.*

Key words: *Bukovyna, art, musical uniy, L. Rumyantsev, A. Kushnirenko, O. Zalutsky, education, creativity, artistic activity.*

Постановка проблеми. В усі історичні періоди музичні товариства Буковини відігравали значну роль у становленні багатонаціональної музично-пісенної культури в світовому, європейському та загальноукраїнському контекстах. Творча діяльність у галузі культури і мистецтва, організація та проведення культурно-мистецьких заходів, творчих конкурсів, фестивалів, тематичних концертів, вечорів стали основними завданнями товариств з метою залучення молоді до вивчення культурних традицій краю, популяризації регіональних мистецьких досягнень, створення сприятливих умов для стимулювання розвитку музичної культури, професійного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання становлення та розвитку музичних товариств на Буковині висвітлювали у своїх працях: К. Демочко (1990) – дослідження краєзнавчої, театрально-музичної спадщини краю; К. Саїнчук (2011) – розвиток духового виконавства Чернівецької області; А. Кушніренко, О. Залуцький, Я. Вишпінська в колективній монографії «Чернівці: історія і сучасність» (2011) описують історичні процеси становлення музичної культури й освіти Буковини; О. Залуцький доцент Чернівецького національно університету ім. Ю.Федьковича означував важливість музично-краєзнавчого компоненту в становленні особистості педагога-виконавця, що і знайшло продовження в його довіднику «Музичні товариства Буковини» (2016); докторка мистецтвознавства Ю. Каплієнко-Ілюк в монографії «Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX – XXI ст.» (2020) аналізує постаті видатних особистостей, їх значимість в інструментальному виконавстві минулого та сучасності буковинського краю; кандидат мистецтвознавства І. Мокрогуз (2023), Г. Постевка (2015), В. Бондаренко (2022) в наукових дослідженнях відтворюють сучасні процеси розвитку музичного мистецтва та освіти на Буковині.

Ставимо за мету розглянути мистецьку діяльність Чернівецького обласного відділення

національної всеукраїнської музичної спілки як основного осередку становлення професійної музичної освіти на Буковині.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Чернівецький союз співаків» (1859–1862) пов'язаний з діяльністю докторів: Калерта, Калоусека, Векслера, Кноппе, Штіффера, Якоба Мікулі, Йосипа Звонічека став першим музичним товариством, який в подальшому переростає у «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині» (1862, очільник Франц Пауер). З початком активної діяльності першого професійного композитора Буковини, музиканта-педагога, піаніста-віртуоза, ректора Львівської консерваторії Кароля Мікулі відбувається становлення й розвиток музичної культури в буковинському краї.

Адальберт Гржімалі (1842–1908) – відомий чеський композитор, диригент, педагог, музичний критик і громадський діяч віддав тридцять років плідної праці на посту голови першого музичного товариства у Чернівцях. Митець ставив важливі соціальні завдання – сформувати позитивне ставлення до музичного мистецтва, змінити на краще культурне життя краю, а згодом висвітлює все це публікуючи спогади – «Тридцять років музиці на Буковині», (Демочко, 1990).

Довгий час у центрі культурно-мистецького, громадського життя краю перебував перший український композитор Буковини, письменник, педагог, фольклорист Сидір Воробкевич (1836–1903), його учні Є. Мандичевський та Т. Флондора. Воробкевич стає головою «Руського літературно-драматичного товариства», яке з часом переростає у найпопулярніші «Буковинський Боян», «Руський Міщанський хор» (голова – Гнат Власюк та відомий співак, у подальшому директор першої української музичної школи в Чернівцях Модест Левицький). В Чернівцях на кінець XIX століття налічувалось 164 товариства, які активно займалися організацією концертів на Буковині відомих виконавців: Ф. Ліста, М. Лисенка, К. Мікулі, Г. Хоткевича, Ф. Лопатинської, С. Крушельницької, М. Менцинського, Й. Шмідта, братів Руснаків інших (Каплієнко-Ілюк, 2014).

Найстаріше українське товариство «Буковинський Боян» у 1920 році відновлює свою діяльність проте, вже з новою назвою «Буковинський кобзар» (О. Садагурський, М. Бойченко), поширюючи українську пісню, музику, театральне мистецтво, концертами до річниць видатних діячів української культури. За ініціативи румунського товариства «Гармонія» в 1924 відкривається консерваторія музики та драматичного мистецтва (директор А. Зірра), 1930 – «Мужський хор» (кер. В. Дячук), 1938 – відбулося важливе об'єднання консерваторії з філармонійною спілкою, у повоєнний час на Буковині яскравий слід залишили відомі композитори, фольклористи – Б. Кржанівський, Г. Шевчук, І. Міський, Ю. Блещук та інші (Постевка, 2015).

Першим головою Чернівецького обласного відділення музично-хорового товариства у 1969 році став відомий митець, концертуючий музикант-піаніст, директор Чернівецького музичного училища (1952–1975), заслужений працівник культури України Леонід Михайлович Румянцев (1914–1975). В пошуках талановитих учнів для училища Леонід Михайлович їздив по селах Буковини, де він знаходить В. Івасюка, С. Ротару, П. Дворського та багато інших. Л. Румянцев зумів організувати талановите покоління викладачів-фундаторів, з якими директор готував педагогічні кадри для дитячих музичних шкіл Буковини, які сам же і відкривав у районах області це: Столяревич Г. І., Гольденберг М. А., Рибалко І. П., Гіна Ю. М., Сабат Л. С., Ворошилов М. М. та інші.

Мистецька діяльність такої видатної особистості як Румянцев Л. М. стала показовим прикладом для наступних поколінь музикантів. Концертуючий піаніст, композитор, вправний керівник навчального закладу, поклав усе своє життя і вміння вихованню підростаючої молоді, прищепленню їм поваги та любові до національних традицій славного буковинського краю. Наступним головою музичної спілки (1975–1989) стає художній керівник Чернівецької обласної філармонії, співак, педагог, заслужений артист України Анатолій Сорокоумов (1919–1989), який заклав основи становлення й функціонування музичної громадської організації.

Найдовше, а саме з 1989 по 2013 роки обласне відділення Музичної спілки, й водночас і об'єднання композиторів Буковини, очолював художній керівник заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю, народний артист України, лауреат Національної премії

імені Тараса Шевченка, професор Андрій Миколайович Кушніренко (1933–2013). Народжений в с. Великі Загайці Шумського р-ну Тернопільської області. Освіту здобував на Тернопільщині у Велико-Загайцівській семирічній школі, Кременецькій загальноосвітній середній школі № 3, на 6–місячних курсах диригентів хору, що діяли при Львівському культурно-освітньому училищі (1954), Львівському музично-педагогічному училищі імені Ф.Колесси. У 1962 році закінчив з відзнакою Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (диригентсько-хоровий факультет), де пройшов диригентську школу видатного диригента – доцента, кандидата мистецтвознавчих наук М. Антківа (Залуцький, 2016).

У своїй композиторській творчості А. Кушніренко наслідував і розвивав кращі традиції хорового мистецтва С. Людкевича, М. Леонтовича, М. Вериківського, П. Козицького та інших. У 1997 р. він став першим професійним композитором Буковини в незалежній Україні. У творчому доробку А. Кушніренка – кантата «Молюсь за тебе, Україно» на власні слова для мішаного хору, соліста-баритона і симфонічного оркестру; «Дума про Сагайдачного» – на власні слова; ряд пісень для хору і солістів, серед яких: «Любіть Україну» на вірші В. Сосюри, «Україно, любов моя» і прославлений кант «У вінок Федьковичу» на вірші М. Ткача, «Ранок Верховини» – сл. В. Колодія, солоспіви, вокально-хореографічні композиції, інструментальні твори, записано понад 1000 українських народних пісень та інструментальних мелодій, більше 100 з них оброблено для хору і оркестру.

У червні 1998 року всеукраїнській музичній спілці було надано статус «Національної». Всю свою творчу діяльність, як голова Обласного відділення музичної спілки, композитор, фольклорист, диригент педагог і громадський діяч А. М. Кушніренко спрямовував на національне відродження і розвиток української музичної культури й освіти Буковини та України. Своєю творчою діяльністю Андрій Кушніренко збагатив скарбницю української культури самобутніми обробками народних пісень та оригінальними різножанровими музичними творами. Він невтомний пропагандист сучасної української вокально-хорової, інструментальної музики, класичної спадщини і народної творчості (Вишпінська, 2023).

Активно сприяли успішній діяльності обласного відділення заступники голів спілки: Сергій Дідик, Іван Хорошенюк, Анатолій Андрійчук, Семен Козлов, заслужений працівник культури Едуард Алексєєв, доцент Олександр Залуцький, кандидат мистецтвознавства, доцент Інна Мокрогуз, нинішня заступниця – заслужена діячка мистецтв України Надія Селезньова.

Головою обласного відділення національної всеукраїнської музичної спілки у 2013 році обирається Залуцький Олександр Васильович (1954–2018) – український педагог, музикант, краєзнавець, етнограф, журналіст, лауреат обласної літературно-мистецької премії імені Сидора Воробкевича, доцент кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, член Національної спілки журналістів України, активний музично-громадський діяч. Уродженець с. Слобода-Банилів Вижницького району Чернівецької області. З 1969-го по 1973 рік навчався на музичному відділі Чернівецького педагогічного училища, а у 1984 р. з відзнакою закінчив музично-педагогічний факультет Одеського державного педагогічного інституту імені К. Д. Ушинського, нині Інститут мистецтв ПДПУ (м. Одеса) (Саїнчук, 2011).

О. Залуцький за роки творчо-педагогічної діяльності зібрав чималу кількість матеріалів музично-краєзнавчого характеру, на основі яких започаткував навчальну дисципліну «Музичне краєзнавство» для студентів музично-педагогічних спеціальностей, видав 8 випусків авторської серії «Музичне краєзнавство Буковини», де висвітлюється діяльність таких відомих митців, композиторів краю як, С. Воробкевич, К. Мікулі, А. Гржімалі, Ч. Порумбеску, братів Мандичевських, Т. Флондора, К. Шандру та інших. У 2011–2012 навчальному році О. Залуцький започаткував спецкурс «Музична критика» й авторську музичну серію «Музична критика на Буковині» для студентів-магістрантів з метою їх підготовки до здійснення журналістської діяльності (Мокрогуз, Бондаренко, 2024).

З 2013 року О. Залуцьким було проведена значна культурно-мистецька діяльність, а саме: у започатковано серію видання «Мистецький альманах», метою якого стало висвітлення діяльності яскравих митців Буковини, відкрита сторінка в Інтернет мережі Фейсбук, де почали висвітлюватися основні мистецькі події краю

та багатогранна діяльність членів осередку. З подання правління Спілки Чернівецька міська рада прийняла рішення про перейменування однієї із вулиць у місті Чернівцях, назвавши її іменем видатного митця, першого професійного композитора Буковини, музиканта, педагога, активного громадського діяча – Кароля Мікулі.

О. Залуцький у 2016 році видає довідник Чернівецького обласного відділення національної всеукраїнської музичної спілки «Музичні товариства Буковини», який є першою спробою у стислій формі охарактеризувати діяльність осередку, його попередників. В книзі можна віднайти головну інформацію про творчі досягнення митців, педагогів-музикантів, науковців у їхній науковій, навчально-методичній, мистецько-громадській діяльності, короткі повідомлення бібліографічного характеру (Каплієнко-Ілюк, 2020).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Наразі Чернівецьке обласне відділення національної всеукраїнської музичної спілки України (з 2018) очолює кандидат педагогічних наук, лауреат обласної літературно-мистецької премії ім. С. Воробкевича, піаніст, доцент, завідувач кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича – Лісовий Вадим Анатолійович. Спілка й надалі продовжує свою мистецьку діяльність, сприяє проведенню масових просвітницьких заходів, конкурсів, фестивалів з метою популяризації професійного та аматорського музичного мистецтва, формуванню в молодого покоління мистецьких та загальнолюдських цінностей.

Поряд з насиченою виконавською, культурно-масовою, просвітницькою діяльністю за останні роки, завдяки членам спілки, значно збільшилося число наукових видань, посібників, наукових та публіцистичних статей, підручників, методичних розробок, нотних збірок, хрестоматій, рецензій, навчальних програм тощо. Значно зросла й чисельність осередку, його ряди поповнилися кандидатами наук, доцентами, заслуженими діячами мистецтв, заслуженими працівниками культури, лауреатами обласних премій. Всю свою творчо-педагогічну, науково-дослідницьку, громадську діяльність вони спрямовують на підготовку висококваліфікованих фахівців в галузі музичного мистецтва, педагогіки та виховання, формування в них високих моральних якостей, національної свідомості, патріотизму, любові до свого краю, традицій, культури, відродження і розвитку українського музичного мистецтва.

Вважаємо, що дана тематика має великі перспективи до подальшого розгляду та дослідження, позаяк мистецькі процеси на Буковині продовжують свій активний розвиток: створюються нові колективи, зростають молоді таланти, організовуються оригінальні фестивалі та конкурси, все це потребує свіжого погляду, наукового осмислення та образного втілення.

Тому розуміємо, що всі очільники та члени музичної спілки Буковини твердо переконані в особливій важливості мистецької діяльності обласного осередку та його творчих жанрових асоціацій, усіляко сприяли відродженню, розвитку та популяризації народної творчості, використанню фольклорних традицій, культури та мистецтва, збереженню історико-культурної спадщини славного буковинського краю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондаренко В., Мокрогуз І., Осипенко Я. Народно-інструментальне мистецтво Буковини: історія та традиції. *Молодий вчений*. 2021. № 5 (93) травень. С. 271–275.

2. Вишпінська Я. Музично-краєзнавча тематика у творчій спадщині Андрія Кушніренка. *Удосконалення професійної майстерності педагога-музиканта в умовах полікультурного освітнього простору* : матеріали ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції. Чернівці : Рута, 22–23 листопада 2023. С. 31–34.

3. Демочко К. Музична Буковина: сторінки історії. Київ : Музична Україна. 1990. 136 с.

4. Залуцький О. Музичні товариства Буковини. Довідник Чернівецького обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки. Чернівці : Рута, 2016. 304 с.

5. Каплієнко-Ілюк Ю. Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст. : монографія. Чернівці : Букрек, 2020. 504 с.

6. Каплієнко-Ілюк Ю. Західно-європейські традиції в творчості С. Воробкевича. *Науковий вісник Чернівецького університету* : зб. наук. пр. Вип. 701. *Педагогіка та психологія*. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. С. 38–45.

7. Кушніренко А. М., Залуцький О. В., Вишпінська Я. М. Історія музичної культури й освіти Буковини : навчальний посібник, 2011. 376 с.

8. Мокрогуз І., Бондаренко В. Роль краєзнавця Буковини Олександра Залуцького в мистецькій діяльності національної всеукраїнської музичної спілки. *Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і пріоритети розвитку* : матеріали І Міжнародного симпозіуму присвяченого 70-річчю членства України в ЮНЕСКО. Чернівці : Чернів. нац. унів-тет. 24–26 квітня 2024. С. 187–192.

9. Постевка Г. Розвиток музичної освіти та виховання на Буковині у міжвоєнний період (1918–1940 рр.). *Науковий вісник Чернівецького університету* :зб. наук. пр. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. С. 253–257.

10. Саїнчук К. Музична освіта Буковини. Чернівці : Золоті литаври. 2011. 320 с.

REFERENCES:

1. Bondarenko, V., Mokroguz, I., Osypenko, Ya. (2021). Narodno-instrumental′ne mystetstvo Bukovyny: istoriya ta tradytsiyi [Folk instrumental art of Bukovina: history and traditions]. *Young Scientist*, 5, 271–275 [in Ukrainian].

2. Vyshpinska, Ya. (2023). Muzychno-krayeznavcha tematyka u tvorchiy spadshchyni Andriya Kushnirenka [Music and local history themes in the creative heritage of Andriy Kushnirenko]. *Materialy III Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi "Udoskonalennya profesiynoyi maysternosti pedahoha-muzykanta v umovakh polikul'turnoho osvitn'oho prostoru"*. Chernivtsi : Rue, 31–34 [in Ukrainian].

3. Demochko, K. (1990). Muzychna Bukovyna: Storinky Istorii [Musical Bukovina: Pages of history]. Kiev : Musical Ukraine, 136 [in Ukrainian].

4. Zalutskyi, O. (2016). Muzychni tovarystva Bukovyny [Musical societies of Bukovina]. Chernivtsi : Rue, 304 [in Ukrainian].

5. Kapliyenko-Ilyuk, Yu. (2020). Muzychne mystecztvo Bukovyny. Stylovi paradygmy kompozytorskoyi tvorchosti XIX–XXI st. [Musical art of Bukovina. Stylistic paradigms of compositional creativity of XIX–XXI centuries]. Chernivtsi : Bookrek, 504 [in Ukrainian].

6. Kapliyenko-Ilyuk, Yu. (2014). Zakhidno-yevropeys′ki tradytsiyi v tvorchosti S.Vorobkevycha [Western European traditions in the work of S. Vorobkevych]. *Naukovyy visnyk Chernivets'koho universytetu.* Vyp. 701. *Pedahohika ta psykholohiya*, Chernivtsi : Chernivtsi National University, 38–45 [in Ukrainian].

7. Kushnirenko, A., Zalutskyi, O., Vyshpinska, Ya. (2011). Istoriia Muzychnoi Kultury Y Osvity Bukovyny [History of musical culture and education of Bukovina]. Chernivtsi : Chernivtsi National University, 376 [in Ukrainian].

8. Mokroguz, I., Bondarenko, V. (2024). Rol′ krayeznavtsya Bukovyny Oleksandra Zaluts′koho v mystets′kiy diyal′nosti natsional′noyi vseukrayins′koyi muzychnoyi spilky [The role of the local historian of Bukovina, Oleksandr Zalutsky, in the artistic activities of the national all-Ukrainian musical union]. *Materialy I Mizhnarodnoho sympoziumu prysvyachenoho 70-richchyu chlenstva Ukrayiny v YUNESKO "Mystetstvo yak kul'turno-osvitniy brend: problemy i priorytety rozvytku"*. Chernivtsi : Chernivtsi National University, 187–192 [in Ukrainian].

9. Postevka, G. (2015). Rozvytok muzychnoyi osvity ta vykhovannya na Bukovyni u mizhvoyennyy period (1918–1940 rr.) [The development of musical education and upbringing in Bukovina in the interwar period (1918–1940)]. *Naukovyi Visnyk*, Chernivtsi : Chernivtsi National University, 253–257 [in Ukrainian].

10. Sainchuk, K. (2011). Muzychna Osvita Bukovyny. [Music education in Bukovina]. Chernivtsi : Golden timpani, 320 [in Ukrainian].

УДК 78.03[78-051
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-25

Віталій ОХМАНЮК
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
ORCID: *0000-0001-9762-4968*

Наталія ТОМЧУК
магістрантка першого року навчання спеціальності В5 Музичне мистецтво кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43016

Бібліографічний опис статті: Охманюк, В., Томчук, Н. (2025). Особливості розвитку музичної культури у здобувачів освіти в інструментальному виконавстві. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 172–180, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-25

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Музична культура викладача, який зростає на основі музично-естетичних досягнень нашого суспільства, являє собою певний рівень розвитку музичних інтересів, потреб, здібностей, здатностей оцінювати музичні явища з точки зору усталеного ідеалу. Водночас включає у себе володіння відповідним комплексом понять, навичками творчої діяльності, почуттями і настроями, які орієнтують особистість на морально-етичне сприймання музичного мистецтва, що дозволяє говорити про складно-елементарну її природу. Актуальність проблеми формування музичної культури здобувачів полягає у тому, що не достатньо виконувати тільки популярну музику, а й потрібно зацікавлювати своєю музикою слухача. Формування музичної культури майбутніх викладачів мистецьких закладів освіти передбачає широке знайомство з музичними явищами, розуміння їх змісту, проблем. Вона має єдину ціль – всебічно розвинути активного в суспільному житті громадянина нашої держави.

Метою статті *є опрацювати, розробити і застосувати на практиці викладацькі умови та критерії формування, особливості розвитку музичної культури у здобувачів освіти в інструментальному виконавстві.*

Методологія роботи *полягає у застосуванні таких методів як: експеримент, статистичний аналіз і обробки результатів дослідження, педагогічне спостереження, теоретичний аналіз літератури з проблеми вивчення досвіду роботи викладачів.*

Наукова новизна. *Оскільки музична культура особистості – це комплексне поняття, яке означає міру і норму розвитку особистих властивостей, тому зростанню ефективності формування будуть сприяти активізація самостійної діяльності здобувачів освіти, яка направлена на різностороннє оволодіння матеріалом музичного мистецтва. Тому в дослідженні визначено особливості розвитку музичної культури здобувачів освіти в інструментальному виконавстві.*

Як ***висновок****, у статті відзначено, що дослідження дало можливість встановити закономірність, яка визначає ефективність виховання музичної культури здобувачів, а саме, чим більше в навчально-виховному процесі єдність, взаємозв'язок, взаємодія педагогічних передумов, тим суттєвіша можливість більш динамічного розвитку музичної культури здобувачів освіти.*

Ключові слова: *здобувачі освіти, музична культура, інструментальне виконавство, музичне мистецтво, академічне виконавство.*

Vitalii OKHMANIUK
PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Professor at Department of Musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43016
ORCID: *0000-0001-9762-4968*

Natalia TOMCHUK
first year master's student, specialty B5 Musical Art, Departament of Musical, Faculty of Culture and Arts Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska St, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43016

To cite this article: Okhmaniuk, V., Tomchuk, N. (2025). Osoblyvosti rozvytku muzychnoi kultury u zdobuvachiv osvity v instrumentalnomu vykonavstvi [The bread-winners of education have features of development of musical culture in the instrumental carrying out]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 172–180, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-25

THE BREAD-WINNERS OF EDUCATION HAVE FEATURES OF DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE IN THE INSTRUMENTAL CARRYING OUT

The musical culture of teacher that grows on the basis of musically-aesthetic achievements of our society shows a soba the certain level of development of musical interests, necessities, capabilities, capabilities to estimate the musical phenomena from the point of view of a withstand ideal. At the same time includes for itself possessing the corresponding complex of concepts, skills of creative activity, feelings and moods that orient personality on mental and ethical perception of musical art, that allows to talk about her difficult-elementary nature. Actuality of problem of forming of musical culture of bread-winners consists in that it is not enough to execute popular music only, but also it is needed to awake interest the music a listener. Forming of musical culture of future teachers of artistic establishments of education envisages a wide acquaintance with the musical phenomena, understanding of their maintenance, problems. She has an only goal-all-round to develop the active in public life citizen of our state.

***The purpose** of the article is – to work, to work out and apply in practice teaching terms and criteria of forming, feature of development of musical culture for the bread-winners of education in the instrumental carrying out.*

***The methodology** of the work consists in the application of such methods as: experiment, statistical аналіз and treatments of research results, pedagogical supervision, theoretical analysis of literature on issue of study of experience of teachers.*

***Scientific novelty.** As a musical culture of personality is a complex concept that means a measure and norm of development of the personal properties, that is why the increase of forming efficiency will assist activation of independent activity of bread-winners of education that is sent to the scalene capture by material of musical art. Therefore in research the features of development of musical culture of bread-winners of education are certain in the instrumental carrying out.*

***As a conclusion**, it is marked in the article, that research gave an opportunity to set conformity to law, that determines efficiency of education of musical culture of bread-winners, namely, than anymore in educational-educator process unity, intercommunication, cooperation of pedagogical pre-conditions, the more substantial possibility of more dynamic development of musical culture of bread-winners of education.*

***Key words:** bread-winners of education, musical culture, instrumental carrying out, musical art, academic carrying out.*

Актуальність проблеми. Специфіка основної діяльності здобувачів освіти, мета якої визначається її соціальними функціями в майбутньому, вирішальним чином впливає на піднесення загальної культури, на характер ставлення до музичного мистецтва. У зв'язку з цим, обґрунтування змісту та особливостей формування музичної культури майбутніх викладачів пропорційно вдосконаленню інших професійних важливих якостей, які забезпечують можливість успішної роботи викладача по вихованню та навчанню підростаючого покоління.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основою теоретичної розробки моделі музичної культури особистості викладача є дослідження по теорії особистості Л. М. Архангельського, Л. П. Буєвої, Л. С. Вигоцького, М. С. Кагана, А. Н. Леонтьєва, А. В. Петровського, К. К. Платонова, В. М. Теплова та ін., праці, присвячені вивченню культури особистості, Е. Б. Візитей, Л. Н. Когана, Н. Б. Крилової, І. Ф. Ляшенко, У. Ф. Суна та ін., праці відомих музикантів-педагогів, мистецтвознавців Ю. Б. Маєва, В. Н. Шацької, Г. М. Ципіна та ін.

Мета дослідження є опрацювати, розробити і застосувати на практиці викладацькі умови та критерії формування, особливості розвитку музичної культури у здобувачів освіти в інструментальному виконавстві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Суб'єктивні особливості знаходяться у взаємозв'язку з об'єктивними факторами впливу музичного мистецтва. Тому не можна не погодитися з думкою українського музикознавця, доктора мистецтвознавства Івана Федоровича Ляшенко, що музичне мистецтво сповна та цілковито проявляє свої виховні соціальні функції за таких умов:

1) якщо в тому чи іншому соціальному оточенні існує сприятливий грунт для музично-естетичного розвитку особистості;

2) якщо музичні цінності, адресовані широкому колу слухачів, відповідають високим критеріям справжнього мистецтва;

3) якщо самим слухачам властиве внутрішнє тяжіння до музично-естетичного вдосконалення (Ляшенко, 1969, с. 52).

Розширення багатогранної діяльності майбутніх викладачів створює можливість для них

різностороннього розвитку. Якщо ж діяльність здобувачів освіти зведена викладачами переважно до вирішення інтелектуальних завдань, то й можливості морального, естетичного, емоційного розвитку значно звужені.

Варто зауважити, що психолого-педагогічним обґрунтуванням значущості емоційно-естетичного у навчанні є поняття про поліморфність розумових процесів (наочно-дійового, чуттєво-образного, понятійно-логічного). Педагогічне забезпечення цього взасмозв'язку створює умови для найбільш повного, цілісного виховання та осмислення навчального матеріалу, Важливість емоційно-естетичного чинника в оптимізації навчального процесу підкреслювали українські дослідники В. Квятковський та І. Люблінський. У своїх дослідженнях вони доводять, що швидше запам'ятовується, краще осмислюється та повільніше забувається те, що сприймається емоційно (Квятковський, 2008).

Емоції та почуття – це своєрідні форми психічної діяльності людини, властиві всякому пізнанню.

Емоційне переживання – це не тільки спосіб більш глибокого усвідомленого явища, але й сила, що спонукає до активної діяльності. Якщо у процесі занять є можливість вплинути на почуття здобувача освіти, то зміст навчального матеріалу стає предметом роздумів, залишає глибокий слід у свідомості, сприяє формуванню не тільки поглядів, а й переконань. Виходячи з того, особливо важливим стає звертання до різних напрямів мистецтва, яскравих художніх образів на заняттях загальних та профільних дисциплін.

Вік здобувача освіти – це вік, коли йде самопоглиблення, переробка, систематизація набутих вражень, ... особливо сильно працює критична думка. У цей період формується людина. Надзвичайно важливо, щоб до цього часу у здобувачів освіти був достатній запас вражень та фактів, які потрібні їм у майбутньому. Це період вироблення світогляду, коли здобувачам освіти важливо дати методичну основу для організації здобутих знань. В студентські роки на перше місце виходить ціннісно-орієнтаційна діяльність свідомості, пошук сенсу життя, самостійне визначення усіх моральних, політичних, естетичних ідеалів. Прагнення на основі знань логічно, теоретично обґрунтувати свої особисті смаки та ідеали. Термін навчання у закладі вищої освіти, відзначаються складністю становлення особистих якостей, це вік повної самовіддачі, але й, не рідко, негативних проявів. Типові якості здобувачів освіти як соціальної групи, а також вікові особливості знаходять конкретне відбиття в профорієнтації здобувачів освіти, які накладають відповідний слід на структуру способу життя особи і її культури, зокрема музичної.

З метою підготовки викладача широкого профілю в сучасній дидактиці вищої школи виникла проблема умілого поєднання різних форм, методів змісту музично-естетичного виховання здобувачів, насамперед в:

1) змісті освітнього процесу;

2) організації позанавчальної музичної діяльності;

3) діяльності, направленої на самовиховання та самовдосконалення.

В основу інструментального виконавства покладено принцип цілісного підходу до формування професійних основ підготовки майбутнього викладача музичних дисциплін в єдності трьох компонентів: музично-естетичного, педагогічного та інструментального розвитку фахівців.

Мета курсу – підготовка здобувачів освіти до вільного використання музичного інструменту при проведенні освітніх компонентів в закладі вищої освіти.

Основні завдання:

– художньо-виконавський розвиток здобувачів освіти;

– формування музично-педагогічної майстерності майбутніх викладачів;

– застосування їх творчих здібностей, накопичення виконавської майстерності під час опанування усіх видів музично-виховної роботи;

– оволодіння методикою навчання гри на музичних інструментах в спеціалізованих мистецьких навчальних закладах.

Під час ***навчання гри на музичних інструментах здобувачі освіти повинні оволодіти такими уміннями:***

– самостійно розучувати музичні твори різних епох, художніх напрямів, стилів та жанрів;

– виразно виконувати музичні твори та їх фрагменти з урахуванням вікових особистостей сприймання слухачів;

– надавати образні вербальні пояснення до зразків музичних творів, емоційно та доступно розповідати слухачам про музичні твори;

– відбирати необхідні музичні приклади для проведення бесід, дискусій з проблем музичного мистецтва, лекцій-концертів, майстер-класів тощо;

– перекладати для різних музичних інструментів фрагменти симфонічної, оперної, балетної музики, а в разі потреби, виходячи з власних виконавських можливостей, робити полегшенні переклади фактури;

– підбирати на слух музичні мелодії;

– використовувати різні музичні інструменти для аранжування музичних творів.

Вирішальною умовою ефективності інструментальної підготовки здобувачів освіти є розкриття перспективи використання одержаних знань, умінь та навичок в професійній роботі в закладі освіти, вироблення позитивного ставлення до викладацької роботи. Майбутні викладачі повинні чітко уявляти роль інструментального виконавства.

Відповідно до завдань курсу навчання гри на музичному інструменті ґрунтується на глибокому, змістовному опрацюванні кращих зразків світової музичної культури. Доцільний підбір музичного матеріалу – важливий компонент системи фахової підготовки майбутніх викладачів.

Проведеними науковими дослідженнями було встановлено, що здобувачі виявляють інтерес до теоретичних дисциплін, беруть участь в різних формах музичної діяльності.

Проте їх залучення до цінностей музичної культури, в основному, зосереджене на популярній музиці – з одного боку. З іншого – здобувачі освіти самі усвідомлюють свою не підготовленість до сприймання музики.

Завданням експерименту передбачалося визначити міру залучення здобувачів до теоретичних дисциплін, рівень оціночних уявлень і реальної поведінки в різних видах музичної діяльності. Ми включали індивідуальні, ґрупові методи опитування, педагогічне спостереження, вивчення передового педагогічного досвіду, метод незалежних характеристик. У результаті анкетного опитування ми визначили широту музичного кругозору, коло музичних інтересів здобувачів, їх загальноестетичні і музичні знання, основні джерела формування музичної культури в навчально-виховному процесі, а також форми реалізації музичної культури в поведінці.

При визначенні кількісних та якісних сторін музичної культури особистості майбутнього викладача, ми виділили найбільш суттєві її елементи:

1) ступінь активності здобувачів у спілкуванні з цінностями музичного мистецтва;

2) характер музично-естетичних уявлень і переконань;

3) рівень оволодіння музично-педагогічними вміннями і навичками виховання музичної культури здобувачів.

Аби виявити рівень музичної культури здобувачів, умови, які найбільш ґрунтовно впливають на її формування, відповідну музичну діяльність, яка сприяє вихованню музичної культури на певному етапі нами була проведена робота, яка включала вирішення таких завдань:

– виявити рівень інформативних знань (ерудиції);

– визначити характер музично-естетичних уявлень;

– вияснити рівень музично-викладацьких умінь;

– визначити ступінь інтенсивності долучення здобувачів до музики в різних видах музичної діяльності.

Оскільки роль зацікавленості в такому напрямі як суто музично-виконавські дисципліни в закладі освіти зростає досить інтенсивно і інструментальна музика є для здобувачів улюбленим напрямом, постільки рівень музично-естетичної роботи в закладі освіти залежить від компетентності викладача у питаннях виконавського мистецтва, знанні історії музики, вміння володіти спеціальними музично-теоретичними знаннями, методичними прийомами і дидактичними умовами.

Для вивчення рівня музичної ерудиції нами пропонувались наступні запитання:

1. Назвати знайомі твори зарубіжних, українських композиторів, класиків.

2. Вказати жанри творів визначених авторів.

3. Назвати відомих виконавців (піаністів, скрипалів, баяністів).

4. Визначити жанрово-стильові особливості, форму музичних творів.

5. Назвати відомі музичні колективи (оркестри, ансамблі).

У результаті ми отримали якісну характеристику рівня музичної ерудиції здобувачів (табл. 1).

Аналізуючи ці результати, ми бачимо, що високий рівень інформативних музичних знань у здобувачів зростає від першого курсу до третього. Низький рівень зменшується з 36,8 % до 16,7 %. На третьому курсі помітне зниження кількості здобувачів, які володіють музично теоретичними знаннями. Але на четвертому курсі об'єм знань збільшується за рахунок введення такого освітнього компонента як «Аналіз музичних форм», а також навичок самостійної роботи здобувачів.

Також необхідно відзначити, що здобувачі з високим рівнем музичної компетентності мають достатню інформацію і про інші види мистецтва, займаються різними видами музичної діяльності, беруть активну участь в художній самодіяльності. Вони мають уявлення про теоретичні музичні дисципліни не узагальнено, а висловлюють своє критичне і відповідальне ставлення до музичних явищ, музичного матеріалу, який вивчається, допитливі та уміють себе оцінити. Достатньо ознайомлені з музичними формами.

Група здобувачів, яких ми віднесли до середнього рівня ерудиції, характеризується посереднім пізнанням загальних питань історії музики, музичних стилів і форм. Часто їм не вистачає чітких уявлень про особливості певного жанру, творчості того чи іншого композитора. Потреби, інтереси зводяться до розуміння творів популярної музики Еніо Моріконе із кінофільму «Професіонал», Л. Бетховена – «До Елізи», Й. Штрауса із музики до музичного фільму «Летюча миша». Ставлення до серйозної музики призводить до настороження, тоді як зацікавлення «зірками» популярної музики має захоплюючий характер. Тому, на нашу думку, їх компетентність в історії музичного мистецтва, окремих музичних творів односторонння, а це в кінцевому результаті відбивається на недостатній професійній підготовці, формування музичної культури в цілому.

Щодо групи здобувачів з низьким рівнем, то вони характеризуються інтенсивністю пізнання, відсутністю навичок визначення таких категорій як жанр, стиль, музична форма. Музична компетентність здобувачів не виходить за рамки захоплення легкою музикою.

Насторожує те, що здобувачі в дуже малій кількості змогли назвати сучасних українських композиторів. Очевидно, що без знань історії музики свого народу, зарубіжної музики, музики класиків, не можливий розвиток кожної людини, тим більше майбутнього викладача, який повинен підвищувати культурний рівень молоді, що формується.

Оволодіння знаннями в галузі історії музики має суттєве значення для формування музичної культури особистості. Проте кращі результати досягаються тоді, коли є правильний взаємозв'язок засвоєних знань з формування переконань і розвитком навичок музичного спілкування по ходу практичної діяльності.

Виявляти цінність ставлення здобувачів до різних видів музики: народної, класичної, естрадної ми помітили, що запас загальних, фахових знань, наявність музичного досвіду та міра залучення до практичної музичної діяльності, сприяє розвитку у здобувачів естетичних уявлень, виробленню критеріїв естетичної оцінки, продуктивності діяльності музичного мислення, фантазій. Про це свідчать дані музично-естетичних уявлень здобувачів, які наведенні в таблиці 2.

Музична культура є якісним показником музичного розвитку, і, звичайно, суттєвою стороною стає ставлення до справжнього мистецтва, яке втілює не тільки насолоду, а й пізнання, інтелектуальний та емоційний розвиток. З метою вивчення музично-естетичних уявлень і переконань, що пов'язані з проявом захоплення конкретними музичними темами і образами ми задавали здобувачам запитання

Таблиця 1

Таблиця рівня музичної ерудиції (у %)

Курси	К-ть здобувачів	В.	С.	Н.
1	11	9,1	54,1	36,8
2	10	16	52,4	31,6
3	4	33,3	50,0	16,7
4	9	13,3	53,3	33,4
Усього	34	17,9	55,4	29,6

Таблиця 2

Дані музично-естетичних уявлень здобувачів

Вид музики	К-ть здобувачів	Курси					
		1	2	3	4	5	усього
Народна	10	27,3	40,9	31,8	40,9	9,1	35,2
Класична	15	50,0	50,0	54,5	45,4	31,8	49,9
Естрадна	21	1,8	72,7	63,6	68,1	77,2	52,9

таке, як: «Які музичні теми та образи вас захоплюють у музиці?», то 50 % віддали перевагу танцювальній музиці Теми зображення людських факторів цікавлять лише незначну частину здобуввчів.

Ми відзначили, що одні й ті ж здобувачі мають зацікавленість до усіх видів музики (героїка, лірика, фантастика, казка, образи природи, людські характери, танцювальні ритми), віддають перевагу, але при детальнішому вивченні глибини пізнання, оволодіння спеціальними знаннями теорії музичного мистецтва, рівня музичного досвіду, ми зауважили, що ці здобувачі мають посередні естетичні уявлення про музичні цінності. Ми віднесли групу цих здобувачів до середнього рівня розвитку музично-естетичних уявлень і переконань.

До умовно визначеного нами низького рівня розвитку музично-естетичних уявлень і переконань віднесли здобувачів, які надають перевагу тільки естрадно-танцювальній музиці.

Формування естетичних уявлень і переконань, естетичних оцінок ми розглядаємо як ціле спрямоване керівництво виховання ціннісних оріснтацій, навичками самостійно мислити, правильно оцінювати музичні твори.

Характер музично-естетичних уявлень та переконань є визначальним критерісм рівня музичної культури майбутнього викладача. Музична культура викладача вимагає як систему переплетених спеціальних здібностей і особистих якостей, так і педагогічних здібностей. Музично-педагогічна діяльність викладача визначається специфікою музичної освіти, виходить із основних цілей масового музичного виховання і загальних закономірностей теорії діяльності. Специфіка діяльності в тому, що педагогічне завдання вирішується за допомогою різних напрямів музичного мистецтва.

Коли ми запропонували здобувачам визначити якісну характеристику музичної культури викладача, то отримали результати, які свідчать про те, що приблизно 60% здобувачів виділили основними показниками музичну ерудованість та уміння зацікавити молодь до навчання.

Також необхідно відзначити, що одним із показників рівня оволодіння музично-педагогічними умінням та навичками є самооцінка, яка пов’язана також з критичним ставленням до себе, впевненістю у своїх силах, відсутністю надлишкового раціонального контролю, емоційної сталості. Самооцінка має також моральне навантаження, тому що вказує на задоволення чи незадоволення, стверджуванням себе у правильності вибраної діяльності.

Проведення нами дослідження дає можливість встановити, що самооцінка є критерієм практичної реалізації музичної культури викладача. Ми виділили такі три групи студентів:

1) здобувачі, які недооцінюють свої музично-педагогічні уміння та навички;

2) здобувачі, що переоцінюють свої уміння та навички;

3) здобувачі з адекватною самооцінкою.

Достовірній оцінці відповідає 54,9 %; завищеній – 37 %; заниженій – 7,3 % здобувачів.

Узагальнення результатів дослідження рівня музично-педагогічних умінь та навичок здобувачів дозволяє зробити висновок, що навчально-виховний процес недостатньо орієнтований на підготовку випускників за двома основними напрямками музично-викладацької діяльності:

1) виховання за допомогою музичного мистецтва – формування сприймання музики, розвиток смаків, естетичні позиції здобувачів;

2) музичне виховання – вдосконалення розвитку музичної культури здобувачів шляхом активного музикування, розвиток музичних здібностей, співтворчості шляхом різних форм та видів музичного мистецтва інструментального виконавства.

Дати оцінку своїм здібностям здобувачі змогли, використовуючи метод незалежних характеристик. Його суть полягає в тому, щоб зібрати та співставити характеристики про свої здібності від різних груп: ровесників, викладача

з основного музичного інструменту, інших викладачів; згадати про свої враження від попередніх випускників під час концертних виступів, особливо перед молоддю і т. д.

Оцінку повноти оволодіння виконавськими навичками гри на фортепіано визначили на основі «Репертуарного мінімуму»:

1. Виховання навичок виконавської саморегуляції в оволодінні:

– постановкою;
– аплікатурною орієнтацією;
– засобами пальцевої артикуляції (штрихи);
– різноманітними видами робочої координації;
– прийомами вольових проявів (зосередженості, стійкості й багатопланованості уваги).

2. Оволодіння основними аплікатуриими прийомами і формулами:

– підкладання та перекладання пальців;
– ковзання, гліссандо;
– підміна пільців;
– використання п'яти пальців у грі;
– позиційна аплікатура;
– аплікатура подвійних нот (паралельні терції, сексти, октави).

3. Засвоєння найпродуктивніших прийомів самостійної роботи у:

– складанні розпорядку і плану занять;
– засвоєння музичного твору;
– естрадно-виконавській спрямованості занять і технічному самовдосконаленні;
– підбору на слух;
– читці з аркуша;
– транспонуванні;
– імпровізаційному виконавству.

4. Засвоєння і творче застосування в роботі основних дидактичних принципів:

– розвиваючого навчання;
– гармонійного розвитку зорової, слухової рухової сфер виконавця;
– наочності;
– міцності засвоєння матеріалу, який вивчається;
– осмисленні та активності в роботі над музичним твором;
– систематичності й послідовності.

Отже, виховання мотивів музично-естетичної діяльності на основі розвитку соціальних і професійних здібностей, у яких проявляються якості особистості та психологічні властивості, характерні усім видам людської діяльності.

Ми також досліджували якими видами музичної діяльності у вільний час здобувачі бажають займатися. Ми зауважили, що слухання музики та вдосконалення виконавських навичок є переважаючими в музичному саморозвитку здобувачів та залишаються протягом усього терміну навчання достатньо високими і відносно сталими. Результати наведено в таблиці 3.

Дані свідчать, що у здобувачів не достатньо розвинені навички самостійної роботи з методичною, музично-педагогічною літературою. Як показали результати нашого дослідження, основні музично-педагогічні нахили формуються та розкриваються у навчанні та художньо-творчій, викладацькій діяльності.

Більшість здобувачів виділили передумовою підвищення рівня музичної культури спілкування із обізнаними людьми мотивуючи це можливістю більш швидкого отримання інформації про факти, які їх цікавлять, вироблення інваріантів поведінки в певних ситуаціях, здатностями до самовираження.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, аналіз рівня музичної культури здобувачів дозволив нам зробити висновок про те, що:

1) він відображає особливості минулого досвіду, характер засвоєних знань і навичок,

Таблиця 3

Види музичної діяльності, якими займаються здобувачі у вільний час

Елементи	Курси				
	1	2	3	4	усього
К-ть здобувачів	11	10	4	9	34
Слухання музики	70,5	76,2	76,0	69,7	73,1
Читання музичної літератури	21,5	44,5	37,1	31,7	33,7
Розгадування музичних кросвордів	33,4	41,3	39,0	40,5	38,5
Вдосконалення виконавських навичок	65,1	77,9	4,3	53,2	50,1
Відвідування концертів	57,1	59,3	5,2	56,8	44,6

ступінь моральної відповідності за піднесенням культурного рівня, міру розвитку музично-естетичних уявлень і переконань; динамічна та якісна зміна рівня розвитку музичної культури здобувачів зумовлена впливом викладача;

2) аналіз проведеного дослідження показав, що в навчально-виховному процесі можна виділити два основних напрямки прояву рівня музичної культури здобувачів, а саме:

– ступінь прагнення до емоційно-оцінюючого осягнення освітніх компонентів з музичного мистецтва;

– міра активності в спілкуванні з музичними цінностями;

3) кількісне та якісне визначення рівня музичної культури особистості майбутнього викладача дало можливість виявити:

– тенденції в музичному розвитку здобувачів від молодших курсів до старших;

– зрілість художньої оцінки, ступінь розуміння зв'язку музичного розвитку з майбутньою професією;

– коло інтересів здобувачів у сфері музичного мистецтва;

– ступінь впливу навчальної, художньо-творчої, самостійної діяльності на формування музичної культури майбутнього викладача на індивідуально-особистісному рівні.

Звичайно, майбутній викладач повинен бути музично освіченим. Але тільки знати предмет (як, наприклад, математику) викладачу однієї дисципліни з музичного мистецтва недостатньо. Він повинен любити музику як живе мистецтво, яке йому приносить радість, ставитись до музичного мистецтва з хвилюванням і ніколи не забувати, що не можна вимагати в молоді любов до того, що не любиш сам, захопити їх тим, чим сам захоплений. Із усіх умінь, якими повинен володіти викладач з обов'язкових профільних освітніх компонентів, потрібно виділити володіння основним музичним інструментом. Без механічних записів під час проходження курсів з музичних дисциплін, звичайно, не обійтися, але вони повинні бути доповненням до живого виконання викладача, а не заміною його.

Це дуже важливо:

• По-перше, живе виконання завжди створює в аудиторії більш емоційнуа атмосферу.

• По-друге, при живому виконанні викладач може, якщо потрібно, зупинитись в будь який момент, повторити будь який епізод, навіть окремий такт, повернутися до початку і т. д.

• По-третє, викладач, який грає на музичному інструменті служить хорошим прикладом для своїх виконавців, показуючи на практиці як важливо і цікаво уміти виконувати музичні твори.

Адже, знання музики в коледжі, в університеті, далеко виходить за межі суто мистецтва. Музика втручається у всі галузі виховання та є незамінним засобом формування їх духовного світу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Квятковський Вікентій. Українська музична енциклопедія. У 2 т. Т. 2 : Е–К / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 357–358.

2. Ляшенко І. Ф. Музика і естетичне виховання. *Мистецтво.* 1969. № 6. 76 с.

3. Ляшенко Іван Федорович. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL: https://esu.com.ua/article-60130

4. Ніколаєва Л. Іван Ляшенко як творець музичної україністики. *Наук. зб. Львів. муз. академії.* 2000. Вип. 8, ч. 1. С. 296–300.

5. Пясковський І. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2009. № 1 (2). С. 21–25.

6. Самойленко О. Часові епістеми музики і темпоральні категорії історичного музикознавства. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. № 3 (36). С. 9–12.

7. Тимошенко О. Музичне життя України на сучасному етапі. *Мистецтвознавство України: зб. наук. праць.* Київ : КМУ, 2003. Вип. ІІІ. С. 191–199.

REFERENCES:

1. Kvyatkovs′kyy, Vikentiy (2008). Ukrayins′ka muzychna entsyklopediya [Ukrainian Musical Encyclopedia]. Kyyiv : Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, fol′klorystyky ta etnolohiyi NAN Ukrayiny, 357–358 [In Ukrainian].

2. Lyashenko, I. F. (1969). Muzyka i estetychne vykhovannya [Music and Aesthetic Education]. *Mystetstvo*, 6 [In Ukrainian].

3. Lyashenko, Ivan Fedorovych (2017). Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny [Lyashenko Ivan Fedorovych]. *NAN Ukrayiny*. URL: https://esu.com.ua/article-60130 [In Ukrainian].

4. Nikolayeva, L. (2000). Ivan Lyashenko yak tvorets′ muzychnoyi ukrayinistyky [Ivan Lyashenko as the creator of musical Ukrainian studies]. *Nauk. zb. L'viv. muz. akademiyi*, 8, 296–300 [In Ukrainian].

5. Pyaskovs′kyy, I. (2009). Lohichne i khudozhnye v muzychnomu myslenni [Logical and Artistic in Musical Thinking]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho*, 1 (2). Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs′koho, 21–25 [In Ukrainian].

6. Samoylenko, O. (2017). Chasovi epistemy muzyky i temporal′ni katehoriyi istorychnoho muzykoznavstva [Temporal epistemes of music and temporal categories of historical musicology]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho*, 3 (36), 9–12 [In Ukrainian].

7. Tymoshenko, O. (2003). Muzychne zhyttya Ukrayiny na suchasnomu etapi [Musical life of Ukraine at the present stage]. *Mystetstvoznavstvo Ukrayiny. Zb. nauk. prats'.* Kyiv : KMU. Vyp. III. 191–199 [In Ukrainian].

УДК 78.09+785.7
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-26

Божена ПАНАХОВА
творча аспірантка кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія імені А. В. Неждановоï, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65000
ORCID: *0009-0005-5648-4264*

Бібліографічний опис статті: Панахова, Б. (2025). Жанр транскрипції як рушій розвитку композиторсько-виконавської майстерності. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 181–188, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-26

ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ ЯК РУШІЙ РОЗВИТКУ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Протягом значної частини своєї історії клавішна транскрипція відігравала важливу практичну роль у розвитку музики. Транскрипції Ліста, Тальберга та інших стали для музичного світу XIX століття еквівалентом сучасних записів, адже зробили вокальний, оркестровий і оперний репертуар доступним для значно ширшої аудиторії, ніж це було можливо раніше. Однак цінність транскрипції виходить далеко за межі суто практичних міркувань. Коли транскрипції оцінюють об'єктивно, вони часто виявляють високий ступінь творчості і, у багатьох випадках, на слух практично не відрізняються від оригінальних фортепіанних творів. Більше того, багато транскрипцій звучать так само переконливо й органічно, як і оркестрові, вокальні чи оперні зразки, з яких вони походять. Високі вимоги, які постають перед авторами транскрипцій, спонукають композиторів та виконавців знаходити нові піаністичні прийоми їх втілення. ***Мета роботи*** *полягає у виявленні впливу досвіду створення транскрипцій на виконавську майстерність піаніста.* ***Методологія*** *дослідження спирається на теоретичне підґрунтя, а також враховує великий практично-виконавський досвід композиторів виконавців.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у виявленні впливу практичного досвіду створення транскрипцій на композиторсько-виконавську практику.* ***Висновки.*** *Розглядаючи надзвичайну популярність фортепіанної транскрипції у XIX столітті, неможливо не вразитися вражаючою кількістю таких творів, що виконувалися та публікувалися у той період. Попит на транскрипції різного типу, особливо на основі оперної музики, був настільки великим, що один твір міг породити цілу низку транскрипцій, які були як простими перекладеннями, так й віртуозними транскрипціями. Транскрипції домінували у сфері музичного видавництва протягом більшої частини XIX століття, віртуозні транскрипції Ліста, Тальберга та інших беззаперечно панували на концертній сцені. Можна сказати, що саме фортепіанні транскрипції стали основою для виникнення сучасного фортепіанного сольного концерту. Транскрипція говорить про музику її власною мовою, висвітлюючи оригінальний твір у новому світлі, яке неможливо передати лише словами. Це – відображення ідей одного митця через творчість іншого, що стимулює переосмислення оригінального твору. Саме природа цього завдання робить мистецтво транскрипції унікальною творчою діяльністю – своєрідним видом критичного коментаря. Метою транскрипції є не просто відтворення змісту оригінального твору, а його нове створення, переосмислення й переоцінка через уяву її автора. У XXI столітті жанр транскрипції не тільки не втратив своєї популярності, а й продовжує набувати нових форм втілення, розкриваючи нові перспективи подальшого розвитку виконавської майстерності.*

Ключові слова: *транскрипція, парафраз, перекладення, оркестровість, фортепіанне виконавство.*

Bozhena PANAKHOVA
Postgraduate Student of Creative Graduate School, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odesa, Ukraine, 65000
ORCID: *0009-0005-5648-4264*

To cite this article: Panakhova, B. (2025). Zhanr transkryptsii yak rushii rozvytku kompozytorsko-vykonavskoi maisternosti [The genre of transcription as a driver of composer-performer skill development]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 181–188, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-26

THE GENRE OF TRANSCRIPTION AS A DRIVER OF COMPOSER-PERFORMER SKILL DEVELOPMENT

Throughout much of its history, keyboard transcription has played an important practical role in the development of music. The transcriptions by Liszt, Thalberg, and others became the nineteenth-century equivalent of modern recordings,

making vocal, orchestral, and operatic repertoire accessible to a much wider audience than had previously been possible. However, the value of transcription goes far beyond purely practical considerations. When transcriptions are assessed objectively, they often reveal a high degree of creativity and, in many cases, are aurally almost indistinguishable from original piano works. Moreover, many transcriptions sound just as convincing and organic as the orchestral, vocal, or operatic originals from which they are derived. The high demands placed on the authors of transcriptions encourage composers and performers to discover new pianistic techniques for their realization. ***The purpose of the article*** *is to identify the influence of transcription-making experience on the pianist's performance skills.* ***The research methodology*** *is based on theoretical analysis and also takes into account the extensive practical and performance experience of composer-performers.* ***The scientific novelty*** *of this work lies in identifying the impact of practical transcription experience on composer-performer practice.* ***Conclusions.*** *Considering the extraordinary popularity of piano transcription in the nineteenth century, one cannot help but be impressed by the remarkable number of such works performed and published during that period. The demand for transcriptions of various types, especially those based on operatic music, was so great that a single work could give rise to an entire series of transcriptions, ranging from simple arrangements to virtuosic transcriptions. Transcriptions dominated the sphere of music publishing throughout most of the nineteenth century, and the virtuosic transcriptions by Liszt, Thalberg, and others unquestionably ruled the concert stage. It can be said that piano transcriptions became the foundation for the emergence of the modern piano solo recital. Transcription speaks about music in its own language, illuminating the original work in a new light – one that cannot be conveyed by words alone. It is the reflection of one artist's ideas through the creativity of another, which stimulates a reinterpretation of the original work. It is precisely the nature of this task that makes the art of transcription a unique creative activity – a distinct form of critical commentary. The purpose of a transcription is not simply to reproduce the content of the original work but to recreate, reinterpret, and re-evaluate it through the imagination of its author. In the twenty-first century, the transcription genre has not only retained its popularity but continues to take on new forms of expression, opening new prospects for the further development of performance mastery.*

Key words: *transcription, paraphrase, arrangement, orchestral effect, piano performance.*

Актуальність проблеми. Жанр фортепіанної транскрипції, який бере свій початок у клавірних перекладеннях XIV століття, представляє собою історичну традицію, що охоплює понад 700 років різноманітних музичних стилів і стрімкого музичного розвитку. Наприкінці XVII – на початку XVIII століть зростаючий інтерес до різних типів інструментальної музики призвів до практики транскрибування музики з одного інструментального середовища в інше, тоді як стрімке піднесення фортепіано як основного інструмента як у домашньому побуті, так і в концертному залі XIX століття мало безпосередній вплив на обсяг транскрипцій, створених для цього інструмента. Внаслідок цього пік популярності транскрипцій припав саме на цей період. Навіть у наш час мистецтво фортепіанної транскрипції продовжує розвиватися, що призвело до революційного розвитку фортепіанної техніки та суттєвого розширення фортепіанного репертуару.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика статті доволі активно розробляється як у вітчизняному музикознавстві, так й у зарубіжному. У даній роботі звернена увага на деяких джерелах, які допомогли із уточненням термінології – це статті Malcolm Boyd "Arrangement", Stephen Davies "Transcription, Authenticity and Performance" та Evlyn Howard-Jones "Arrangements and Transcriptions", книга Norman Carrell "Bach The Borrower" та інші. Серед українських джерел основними слід зазначити дисертацію М. Борисенко «Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю». Проте системного простеження впливу практики створення транскрипції на розвиток виконавської майстерності досі не було зроблено.

Мета дослідження полягає у виявленні впливу досвіду створення транскрипцій на виконавську майстерність піаніста.

Виклад основного матеріалу дослідження. Найдавніші відомі зразки транскрипції можна знайти вже у рукописі Робертсбриджа, який датується початком XIV століття (Boyd, 1980, с. 627–629). Це раннє джерело містить перекладення вокальної поліфонії для клавіру, в яких часто прикрашається верхній голос шляхом додавання віртуозної фігурації, характерної для клавішної техніки. Іншими джерелами, що містять ранні клавішні транскрипції, є рукопис Faenza XIV століття (що включає перекладення вокальної музики Машо, Ландіні та інших), а також "Buxheimer Orgelbuch" (1470) (там само). З появою музичного друку та зростанням доступності інструментів у XVI столітті, ці перекладення стали широко поширюватися по Німеччині, Італії, Іспанії та Франції.

Епоха бароко ознаменувалася зростаючим інтересом до різних форм інструментальної музики. Унаслідок цього наприкінці XVII

та на початку XVIII століть сформувалася практика транскрибування музики з одного інструментального середовища в інше – паралельно з піднесенням жанру інструментального концерту. Наприклад, Й. С. Бах транскрибував загалом шістнадцять інструментальних концертів інших композиторів (Carrell, 1967, с. 244–248). Серед них транскрипції скрипкових концертів Вівальді вважаються вершиною його транскрипційної діяльності. Таким чином, інструментальні транскрипції Баха та його сучасників були природним продовженням традиції клавішного перекладення.

Протягом XVIII та XIX століть мистецтво клавішної транскрипції продовжувало розвиватися, і одним із найвидатніших його представників був Людвіг ван Бетховен. Внесок Бетховена в цей жанр включає транскрипції його симфоній, увертюр, камерної та вокальної музики (Hinson, 1990, с. 4–142).

У XIX столітті фортепіанна транскрипція досягла вершини свого розвитку. У цей період зростання ролі фортепіано як домінуючого інструмента – як у домашньому вжитку, так і на концертній сцені – призвело до формування двох основних типів транскрипцій: 1) транскрипції, які надавали прості скорочення оригінального твору для аматорського виконання та 2) транскрипції, які концертні піаністи використовували для демонстрації віртуозної техніки.

На передньому плані серед авторів транскрипцій XIX століття стояв Ференц Ліст, чия величезна спадщина охоплює як скрупульозно точні «перекладення» дев'яти симфоній Бетховена, так і надзвичайно вільну та оригінальну переробку «Дон Жуана» Моцарта. Транскрипції Ліста вражають не лише своєю різноманітністю та масштабом, а й глибиною музичного змісту. У багатьох своїх оперних парафразах, наприклад, Ліст не просто поєднував низку тем, а організовував і розвивав музичний матеріал у драматичну й цілісну структуру.

Романтичну традицію віртуозних транскрипцій, започатковану Лістом та його сучасниками, згодом підхопили такі музиканти, як Ферруччо Бузоні та Леопольд Годовський. Обоє перенесли «лістівське» розуміння транскрипції у XX століття. Попри численних критиків і втрату своєї первинної утилітарної функції, фортепіанна транскрипція як жанр продовжує існувати і в наш час – у XX столітті. Нові транскрипції й далі створюються, тоді як транскрипції XIX століття переживають безпрецедентне відродження як на концертній сцені, так і в студійному записі.

Щоб точно визначити термін «транскрипція», необхідно спробувати узгодити можливі розбіжності між поняттями «транскрипція» та «аранжування». Існують різні суперечливі визначення цього поняття. Наприклад, Стівен Девіс стверджує, що транскрипція має бути більш ближчою до оригіналу, ніж аранжування (Davies, 1988, с. 218), тоді як Евлін Говард-Джонс пропонує протилежне: «Аранжуванням я б назвав гру тих самих нот на іншому інструменті, а транскрипцію – це відтворення або переробка з урахуванням їхнього творчого та уявного змісту» (Howard-Jones, 1935, с. 305).

Крім того, «Гарвардський музичний словник» визначає транскрипцію як «адаптацію твору для іншого засобу виконання, відмінного від оригінального…», тоді як аранжування описується подібним чином: «адаптація твору для засобу виконання, відмінного від того, для якого його спочатку було написано…» (Apel, 1975, с. 56).

Про те, що термін «транскрипція» «невірно розуміється та не вселяє довір'я», зазначав ще Ф. Бузоні у своєму трактаті «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» у 1907 році (Busoni, 1911, с. 17). У цій роботі митець дає дуже широке, філософське визначення поняття транскрипції: «…всіляка нотація є сама по собі транскрипція певної абстрактної ідеї… Музична ідея стає сонатою чи концертом… Це і є Обробка оригіналу. Від цієї першої транскрипції крок до другої порівняно невеликий і незначний… Далі, виконання твору також є транскрипцією, і все ж, скільки б свободи у ньому не було, воно не може винищити оригінал» (там само, с. 17–18).

Український дослідник О. Жарков у авторефераті дисертації «Художній переклад в музиці: проблеми і рішення» (1994 р.) розрізняє чотири види власне музичного перекладу, де визначальною якістю є «відношення до оригіналу» (Жарков, 1994, с. 16). Це перекладення («незначні зміни окремих елементів зі збереженням усієї цілісності оригіналу»), обробка та редакція («значне оновлення, фактурно-темброве переінтонування», у якому «структура, драматургія, концепція переважає»), транскрипція («оригінал перетворюється на тему, що підлягає будь-якому розвитку») та вільна

обробка (««поглинання» оригіналу новою системою») (там само).

Інакшими є визначення та класифікація видів транскрипції, подана українською дослідницею М. Борисенко. Авторка визначає транскрипцію як «результат композиторської інтерпретації», який «є окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора» (Борисенко, 2005, с. 6). Класифікуючи види транскрипцій відповідно до способу перетворень оригіналу, М. Борисенко враховує, перш за все, наявність або відсутність темброві та фактурних змін. Так, за класифікацією автора, зміна тембру характеризує транскрипцію-перекладення, а його збереження – транскрипцію-обробку (там само, с. 12).

У межах загального поняття «транскрипція» слід виокремити кілька різних напрямів цього мистецтва, які розрізняються за ступенем відходу від оригіналу. Вони варіюються від найбільш буквальних транскрипцій, головною метою яких є відтворення музичного змісту оригіналу у фортепіанному звучанні, до таких, у яких оригінальний твір вільно перекомпоновується. Цей останній тип транскрипції, що зазвичай базується на оперних творах, охоплює широкий спектр назв: «парафраза», «реміністценція», «фантазія» тощо.

Тож, суто транскрипції знаходяться на протилежному кінці «транскрипційного спектра» від оперних парафраз і включають твори, що надають порівняно буквальне перекладення оригінального твору у фортепіанний формат. Транскрипції дев'яти симфоній Бетховена, здійснені Лістом, є яскравими прикладами цього виду транскрипцій і сам Ліст називав їх "partitions" (буквально – «партитури»). Намір бути якомога вірнішим у цих "partitions" чітко сформульований самим Лістом: «Я, принаймні, намагатимусь подолати найтяжчі труднощі і дати світові піаністів настільки вірне, наскільки це можливо, відображення генія Бетховена» (Tollefson, 1975, с. 48).

Між крайніми partition та парафраз існує третій тип транскрипцій, який складніше чітко класифікувати. Хоча багато з таких творів і зберігають помітну схожість з оригінальним музичним матеріалом, креативність автора транскрипцій часто призводить до набагато вільнішого перекладення, ніж просто адаптація до нового виконавського засобу. Це може включати зміну гармонічної структури, збагачення фактури або навіть додавання нових мелодичних елементів. Прикладами цього типу транскрипцій є пісенні транскрипції Ліста на твори Шуберта. Визначити точний жанр таких творів важко, адже вони часто не відповідають чітко жодній з категорій – ані буквальній транскрипції, ані парафразі, хоча можуть містити риси обох.

Класифікація транскрипцій не завжди зводиться до простого поділу на парафрази чи partition, оскільки точна ступінь змін, внесених до оригінального твору, може значно варіюватися навіть між транскрипціями схожих творів одного й того самого композитора.

Нашу епоху цілком можна охарактеризувати як час швидкої та різноманітної комунікації – епоху комп'ютерів і факсів, компактдисків і цифрових аудіокасет, а також багатьох інших здобутків технології XX століття, які стають дедалі досконалішими. Проте в суспільстві XIX століття ситуація була зовсім іншою: єдиною можливістю почути музичний твір було бути присутнім на живому виконанні. Окрім очевидної відсутності записів і радіо, ще однією серйозною перешкодою для поширення музики була нестача швидких і ефективних засобів пересування – особливо це стосувалося оркестрів. Неминучим наслідком цього була обмежена доступність значної частини музичного репертуару для широкої публіки, особливо коли йшлося про великі твори, такі як опери чи оркестрові композиції. Й тому фортепіанна транскрипція XIX століття виникла з прагнення познайомити музичну публіку з творами, які інакше залишалися б для неї недоступними.

Одним із проявів цієї суспільно корисної функції була фортепіанна транскрипція оперної музики. Такі твори часто публікувалися ще до першого виконання опери, з якої вони походили, тим самим знайомлячи публіку з оригіналом. Для багатьох людей, насправді, відвідати оперу було складно через проблеми з подорожами. Й оперна транскрипція часто ставала єдиним форматом, у якому ці твори були відомі. Переважна більшість таких транскрипцій являли собою прості клавірні скорочення, які можна було знайти на пюпітрах майже в кожному європейському домі. Публікація фортепіанної версії часто передувала першому сценічному виконанню опери.

Другим видом фортепіанної транскрипції була популяризація музики та імені композиторів оригінальних творів. Справді, важко уявити потужніший засіб реклами, ніж транскрипції Ліста – фігури, чия легендарна майстерність гри та слава миттєво приносили популярність будь-якому твору, до якого він торкався. Тож, автор фортепіанних транскрипцій у XIX столітті відігравав важливу роль як посередник між композиторами та музичною публікою.

Перенесенні цілого музичного твору в нове інструментальне середовище вимагає не лише ґрунтовного знання фортепіано, а й розуміння того, як передати музичну виразність вокальної чи інструментальної музики фортепіанними засобами. Сам процес транскрипції симфонічного твору відкриває перед автором складність оркестрування, ідіоматичні особливості різних оркестрових інструментів та спонукає до творчого підходу у грі на фортепіано з метою відтворення музичного еквівалента оригінального твору у фортепіанному звучанні.

Є підстави вважати, що навіть визнані майстри композиції, як-от Бах, здобували цінні музичні знання та практичний досвід у мистецтві композиції саме завдяки транскрипціям музики для клавішних інструментів. Наприклад, Форкель стверджував, що скрипкові концерти Вівальді стали для Баха своєрідним орієнтиром у вирішенні багатьох питань, пов'язаних із клавірними композиціями (Carrell, 1967, с. 247). Марк Піншерле, якого цитує Норман Каррел, точно підсумовує вплив Вівальді на композиційне мистецтво Баха: «...Саме завдяки майстерності, здобутій у процесі вивчення та праці над композиціями Вівальді, Бах і зміг створити такий величний твір, як «Італійський концерт» у 1735 році» (там само, с. 248).

Практичне значення використання транскрипції не обмежувалося XVIII століттям. Навіть Ференц Ліст, який стояв на передовій серед транскрипторів XIX століття, був спонуканий досліджувати нові аспекти свого композиторського мистецтва, намагаючись відтворити на фортепіано музичні ефекти як вокальної, так і оркестрової музики. Завдання транскрибувати дев'ять симфоній Бетховена для фортепіано, наприклад, поставило перед Лістом унікальні композиційні виклики. Одним із таких викликів Ліст зіткнувся у своїй транскрипції Першої симфонії Бетховена. Уже з першого такту він мав вирішити, як нотувати на фортепіано ефекти одночасного звучання витриманих дерев'яних духових інструментів і струнних, які грають піцикато. Його рішенням стало створення ефекту піцикато через розтягнутий стрибок у лівій руці (див. рис. 1) (Wilde, 1970, с. 171).

Додавання Лістом версії ossia як альтернативного варіанту для цього фрагмента, а також численні інші приклади в транскрипціях бетховенських симфоній, де зазначені альтернативні версії, свідчать про те, що він постійно зіштовхувався з проблемами перенесення музичного матеріалу у фортепіанний формат і в багатьох випадках не обмежувався лише одним варіантом розв'язання конкретного завдання. У цьому випадку альтернативна версія, хоч і технічно складніша, дає значно багатшу гармонійну текстуру.

Подолавши такі труднощі, Ліст відкрив нові можливості для своєї композиторської уяви – можливості, які могли б залишитися недослідженими, якби не виклики, поставлені оркестровою складністю бетховенського оригіналу. Унаслідок нових творчих можливостей, відкритих перед

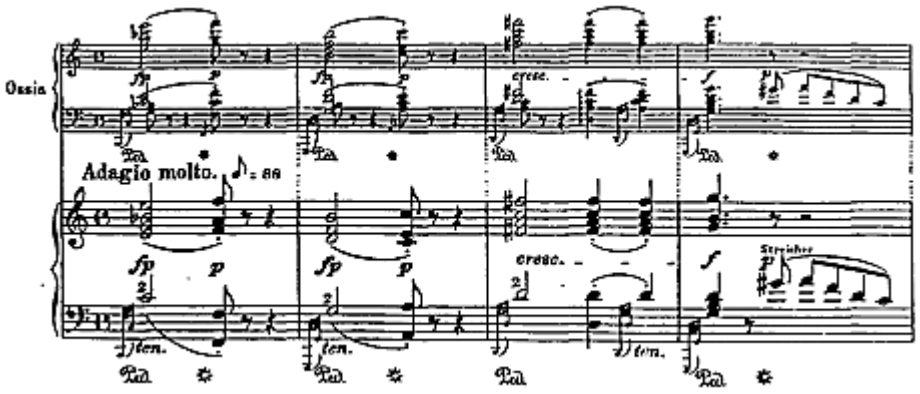


Рис. 1. Бетховен-Ліст, симфонія № 1

автором транскрипцій, були виявлені нові аспекти фортепіанної техніки, оскільки автори винаходили способи, які дозволяли фортепіано набувати вокальних та оркестрових якостей. Надзвичайна важливість, яку Ліст надавав оркестровій концепції гри, проявляється у тій ретельності, з якою він позначав інструментальні партії у своїх транскрипціях симфоній Бетховена.

Не меншої фортепіанної майстерності потребує й успішне виконання транскрипцій Ліста на пісні Шуберта. У той час як симфонічні транскрипції Ліста вимагають оркестрової концепції фортепіанної гри, ці пісенні транскрипції ставлять перед піаністом подвійне завдання: не лише передати вокальні якості мелодії, а й змусити цю мелодію звучати ясно й виразно на тлі віртуозної фактури акомпанементу, як, наприклад, у транскрипції Ліста на “Auf dem Wasser zu singen” («Спів на воді») (див. рис. 2). Для цього потрібна не лише віртуозна техніка, а й чутливість до ліричних і поетичних якостей оригінальних пісень.

Найсміливіші новації у сфері фортепіанної техніки, що виникли внаслідок процесу транскрипції, виявляються саме в оперних парафразах, які домінували в фортепіанному репертуарі протягом значної частини XIX століття. Як і у випадку з транскрипціями симфоній та пісень, опера стимулювала уяву композиторів до винаходу творчих способів передавання як вокальних, так і оркестрових якостей у фортепіанному середовищі. Проте більше, ніж будь-який інший тип транскрипції, саме оперна парафраза слугувала засобом демонстрації надзвичайної техніки нової когорти віртуозів XIX століття. Важливим чинником, що сприяв масовій популярності цих творів, було, власне, візуальне й звукове видовище, створене арсеналом фортепіанних ефектів, якими володів кожен віртуоз. Більшість із них, особливо в першій половині XIX століття, виконували власні парафрази і, роблячи це, прагнули справити на слухачів якнайсильніше враження. Цей цілеспрямований пошук нових фортепіанних фігурацій, блискучих пасажів та інноваційних ефектів призвів до суттєвого прогресу у сфері фортепіанної техніки (Suttoni, 1973, с. 341).

Одним із найобдарованіших із цих музичних акробатів був швейцарський піаніст Зігізмунд Тальберґ, якого багато хто вважав єдиним серйозним суперником Ліста серед піаністів його часу. Тальберґ, природно, обирав технічні засоби для своїх парафраз відповідно до власних сильних сторін як піаніста. Характерними рисами його парафраз є часте використання співучої legato-мелодії поверх вигадливого акомпанементу – прийому, що демонстрував надзвичайно лірико-звучну якість його гри. Улюблений виконавським засобом Тальберґа був ефект, при якому мелодія звучала в середньому регістрі фортепіано й виконувалась почергово обома руками, тоді як прикрашений акомпанемент ширяв над нею й під нею. Цей так званий ефект «мелодії великим пальцем» настільки вражав слухачів, що вони часто вставали з місць, аби побачити, як саме це виконується (Hoffman, 1976, с. 86).

Можливо, одним із найвражаючих викликів, які Ліст поставив перед піаністом, є «Велика концертна фантазія на теми з «Сомнамбули»» Белліні. Як і раніше, тут з’являється кульмінаційне поєднання тем, але з одним диявольським ускладненням: супроводом до цього об’єднання є довгий трель, що створює настільки вражаючий ефект, що один із слухачів навіть підійшов до Ліста й попросив показати шостий палець, про який ходили чутки – ніби він у нього є між четвертим і п’ятим (Suttoni, 1980, с. 6).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Розглядаючи надзвичайну популярність фортепіанної транскрипції у XIX столітті, неможливо не вразитися вражаючою кількістю

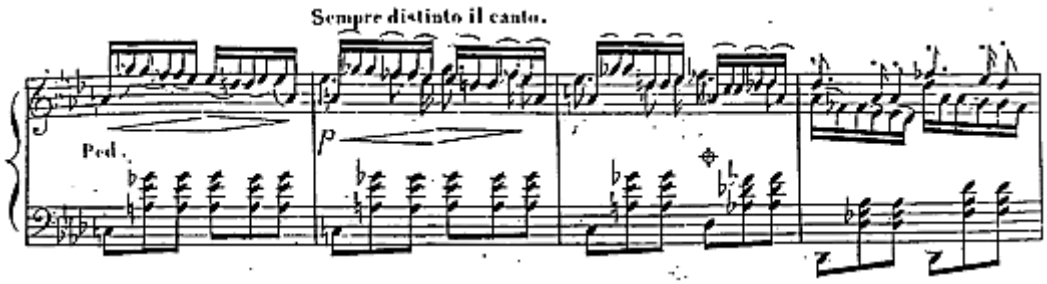



Рис. 2. Шуберт-Ліст, «Спів на воді»

таких творів, що виконувалися та публікувалися у той період. Попит на транскрипції різного типу, особливо на основі оперної музики, був настільки великим, що один твір міг породити цілу низку транскрипцій, які були як простими перекладеннями, так й віртуозними транскрипціями. Транскрипції домінували у сфері музичного видавництва протягом більшої частини XIX століття, віртуозні транскрипції Ліста, Тальберга та інших беззаперечно панували на концертній сцені. Можна сказати, що саме фортепіанні транскрипції стали основою для виникнення сучасного фортепіанного сольного концерту.

Транскрипція говорить про музику її власною мовою, висвітлюючи оригінальний твір у новому світлі, яке неможливо передати лише словами. Це – відображення ідей одного митця через творчість іншого, що стимулює переосмислення оригінального твору. Саме природа цього завдання робить мистецтво транскрипції унікальною творчою діяльністю – своєрідним видом критичного коментаря. Метою транскрипції є не просто відтворення змісту оригінального твору, а його нове створення, переосмислення й переоцінка через уяву її автора.

У XXI столітті жанр транскрипції не тільки не втратив своєї популярності, а й продовжує набувати нових форм втілення, розкриваючи нові перспективи подальшого розвитку виконавської майстерності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 18 с.

2. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 19 с.

3. Apel W. Harvard Dictionary of Music, 2nd ed. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 1975. P. 56.

4. Boyd M. Arrangement. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London : MacMillan, 1980. P. 627–629.

5. Busoni F. A New Aesthetic of Music. N. Y., 1911. 45 p.

6. Carrell N. Bach The Borrower. London : George Allen & Unwin, 1967. P. 244–248.

7. Davies S. Transcription, Authenticity and Performance. *British Journal of Aesthetics*, 28/3, Summer 1988. P. 218.

8. Hinson M. The Pianist's Guide To Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. P. 4–142.

9. Hoffman R. Some Musical Recollections of Fifty Years. Detroit : Information Coordinators, 1976. P. 86.

10. Howard-Jones E. Arrangements and Transcriptions. *Music and Letters*, 16/4, October 1935. P. 305.

11. Suttoni Ch. A Study of The Piano Fantasies Written On Opera Themes in the Romantic Era. Ph.D. Diss. New York University, 1973. P. 341.

12. Suttoni Ch. Liszt's Operatic Fantasies and Transcriptions. *Journal of The American Liszt Society*, 8, 1980. P. 6.

13. Tollefson A. The Liszt Pianoforte Scores of the Beethoven Symphonies. *Piano Quarterly*, 23/89, 1975. P. 48.

14. Wilde D. Liszt's Transcriptions For Piano. *Franz Liszt: The Man and His Music*. Alan Walker, ed. London : Barrie & Jenkins, 1970. P. 171.

REFERENCES:

1. Borysenko, M. Janr transkryptsii v systemi indyvidualnoho komposytorskoho styliu [The Genre of Transcription in the System of an Individual Compositional Style] : avtoref. dys. … kand. mystetsvoznavstva KDUM ім. I. P. Kotlarevskoho. Kh., 2005. 18 p. [in Ukrainian].

2. Jarkov, O. Khudozhniy pereklad v muzytsi: problem i rishennia [Artistic Translation in Music: Problems and Solutions] : avtoref. dys. … kand. mystetsvoznavstva : 17.00.02. Kyivska konservatoria ім. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 1994. 19 p. [in Ukrainian].

3. Apel, W. (1975). Harvard Dictionary of Music, 2nd ed. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press. P. 56 [in English].

4. Boyd, M. (1980). Arrangement. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London : MacMillan, I. P. 627–629 [in English].

5. Busoni F. A New Aesthetic of Music. N.Y., 1911. 45 p. [in English].

6. Carrell, N. (1967). Bach The Borrower. London : George Allen & Unwin, pp. 244–248 [in English].

7. Davies, S. (1988). Transcription, Authenticity and Performance. *British Journal of Aesthetics*, 28/3, Summer, p. 218 [in English].

8. Hinson, M. (1990). The Pianist's Guide To Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press. P. 4–142 [in English].

9. Hoffman, R. (1976). Some Musical Recollections of Fifty Years. Detroit : Information Coordinators. p. 86 [in English].

10. Howard-Jones, E. (1935). Arrangements and Transcriptions. *Music and Letters*, 16/4, October, p. 305 [in English].

11. Suttoni, Ch. (1973). A Study of The Piano Fantasies Written On Opera Themes in the Romantic Era. Ph.D. Diss. New York University. P. 341 [in English].

12. Suttoni, Ch. (1980). Liszt's Operatic Fantasies and Transcriptions. *Journal of The American Liszt Society*, 8, p. 6 [in English].

13. Tollefson, A. (1975). The Liszt Pianoforte Scores of the Beethoven Symphonies, *Piano Quarterly*, 23/89, p. 48 [in English].

14. Wilde, D. (1970). Liszt's Transcriptions For Piano. *Franz Liszt: The Man and His Music*. Alan Walker, ed. London : Barrie & Jenkins, p. 171 [in English].

УДК 78.071.1(510)Авшаломов"19/200"(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-27

Ірина ПОЛЬСЬКА
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
***ORCID:** 0000-0003-3546-5900*

Чжуцзюнь КУН
аспірантка кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
***ORCID:** 0000-0002-0288-4781*

Бібліографічний опис статті: Польська, І., Кун, Чж. (2025). Творча постать Аарона Авшаломова та її вплив на розвиток китайського музичного мистецтва ХХ ст. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 189–198, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-27

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ААРОНА АВШАЛОМОВА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТ.

Статтю присвячено визначенню характеру засадничого впливу видатного композитора і культурного діяча ХХ ст. Аарона Авшаломова на формування і розвиток китайського музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. ***Актуальність*** *роботи детермінована масштабом мистецької постаті Аарона Авшаломова, важливістю наукового осягнення ролі цього композитора у становленні нового музичного мистецтва Китаю ХХ – початку ХХІ ст. та практичною відсутністю таких досліджень в українському музикознавстві.* ***Мета дослідження*** *– розкрити історичне значення творчої постаті та діяльності Аарона Авшаломова та визначити його вплив на розвиток китайського музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.* ***Методами дослідження*** *є історичний, персоналістичний, аксіологічний, культурологічний та діяльнісний.*

Наукова новизна дослідження *полягає у тому, що у статті уперше в українському музикознавстві визначено мистецько-світоглядні позиції Аарона Авшаломова та обґрунтовано характер його історичного впливу на розвиток китайського музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.*

Підкреслено величезну захопленість Авшаломова традиційною китайською музикою. Узагальнено визначення засадничої ролі творчої постаті, мистецькій діяльності та композиторської спадщини Аарона Авшаломова в формуванні китайського музичного мистецтва ХХ століття у світовому науковому дискурсі. Акцентовано широке визнання Аарона Авшаломова у Китаї як одного з найбільш шанованих іноземних митців. Висвітлено мистецькі заходи в Китаї на честь ювілею композитора.

У ***висновках*** *підкреслено величезний вплив творчої постаті та мистецької діяльності Аарона Авшаломова на історичну долю китайського музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язаними з конкретизацією культуротворчої ролі митця, детальним вивченням його музично-теоретичного і композиторського доробку, а також педагогічної діяльності.*

Ключові слова: *Аарон Авшаломов, музичне мистецтво, китайська музика, творча постать, композитор, творча діяльність, міжкультурний діалог «Схід – Захід».*

Iryna POLSKA
Habilitated Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057
***ORCID:** 0000-0003-3546-5900*

ZhuJun KONG
Postgraduate student of the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057
***ORCID:** 0000-0002-0288-4781*

To cite this article: Polska, I., Kong, Zh. (2024). Tvorcha postat Aarona Avshalomova ta yii vplyv na rosvytok kytaiskogo musychnogo mystetstva XX stolittia [The creative figure of Aaron Avshalomov

and its influence on the development of Chinese musical art of the 20th century]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 189–198, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-27

THE CREATIVE FIGURE OF AARON AVSHALOMOV AND ITS INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE MUSICAL ART OF THE 20TH CENTURY

The article is devoted to determining the nature of the fundamental influence of the outstanding composer and cultural figure of the 20th century. Aaron Avshalomov on the formation and development of Chinese musical art of the 20th – early 21st centuries. ***The relevance*** *of the work is determined by the scale of the Aaron Avshalomov's artistic figure, the importance of scientific understanding of the role of this composer in the formation of the new musical art of China of the 20th – early 21st centuries, and the practical absence of such research in Ukrainian musicology.* ***The purpose of the research*** *is to reveal the historical significance of the creative figure and activity of Aaron Avshalomov and to determine his influence on the development of Chinese musical art of the 20th – early 21st centuries.* ***The research methods*** *are historical, personalistic, axiological, culturological, and activity-based.*

The scientific novelty *of the study lies in the fact that the article, for the first time in Ukrainian musicology, defines the artistic and ideological positions of Aaron Avshalomov and substantiates the nature of his historical influence on the development of Chinese musical art of the 20th – early 21st centuries.*

Avshalomov's great passion for traditional Chinese music is emphasized. The definition of the fundamental role of the creative figure, artistic activity and composer's legacy of Aaron Avshalomov in the formation of Chinese musical art of the 20th century in the world scientific discourse is generalized. The enormous respect in China for the figure of Aaron Avshalomov as one of the most respected foreign musicians who lived and worked in China is emphasized. Artistic events in China in honor of the composer's anniversary are highlighted.

The conclusions *emphasize the enormous influence of the creative figure and artistic activity of Aaron Avshalomov on the historical fate of Chinese musical art of the 20th – early 21st centuries. Prospects for further research may be related to the specification of the artist's cultural role, a detailed study of his music-theoretical and compositional achievements, as well as his pedagogical activities.*

Key words: *Aaron Avshalomov, musical art, Chinese music, creative figure, composer, creative activity, intercultural dialogue "East – West".*

Актуальність проблеми. Величезна роль в історії китайської національної музичної культури Новітнього часу належить видатному композитору і музичному діячу Аарону Авшаломову (1894–1965). Саме цьому талановитому митцю судилося стати одним з засновників нового китайського музичного мистецтва XX століття, «основоположником китайської опери європейського типу, китайської симфонії та китайського балету, а також одним з фундаторів жанрів інструментального концерту в китайській музиці» (Польська, Кун Чжуцзюнь, 2021, с. 118), а також китайського інструментального концерту. «Сама творча постать цього митця та його художня спадщина фактично уособлюють в собі ідею плідного діалогу культур Сходу та Заходу» (Кун Чжуцзюнь, 2022: 359). Тож характеристика творчої постаті Аарона Авшаломова та його ролі у формуванні і розвитку сучасного музичного мистецтва Китаю є надзвичайно важливими і потребують наукового осягнення. **Актуальність** пропонованої статті детермінована масштабом мистецької постаті Аарона Авшаломова, важливістю наукового осягнення ролі цього композитора у становленні нового музичного мистецтва Китаю XX – початку XXI ст. та практичною відсутністю таких досліджень в українському музикознавстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У світовому науковому дискурсі (насамперед китайському та американському) творчій постаті Аарона Авшаломова та його значенню в історії китайської музичної культури присвячено чимало публікацій. Серед найбільш значущих відзначимо зокрема статті Джона Вінзенберга (*John Winzenburg*) "Aaron Avshalomov and New Chinese Music in Shanghai, 1931–1947" (Winzenburg, 2012) та "Musical-Dramatic Experimentation in the Yangbanxi: A Case for Precedence in The Great Wall" (Winzenburg, 2016), в яких розкрито роль А. Авшаломова у формуванні нових шляхів розвитку китайської музики, зокрема, у музично-театральній царині. В свою чергу, Руї Лі (*Rui Li*) у дисертації "Global musical modernism in China" (*Rui Li*, 2024) розкриває художні та культуротворчі ідеї композитора та визначає його величезний внесок у формування в Китаї нового модерного музичного мистецтва. Ексклюзивну роль А. Авшаломова у справі кардинального оновлення китайської музики шляхом її творчої взаємодії з музичним

мистецтвом Заходу підкреслює й японська науковиця Ясуко Єномото (*Yasuko Enomoto*) (Enomoto, 2003).

Важливими віхами сучасного музикознавчого осягнення фундаторської ролі Аарона Авшаломова в історії китайського музичного мистецтва XX–XXI ст. є публікації багатьох китайських дослідників. Серед них особливо відмітимо статті двох видатних китайських культурних діячів – «Іноземець, який присвятив себе вивченню китайської народної музики: ідеї та практика Аарона Авшаломова» відомого перекладача, засновника Великої китайської енциклопедії, близького друга й однодумця А. Авшаломова Цзян Чуньфана (Jiang Chunfang, 1983), написану на основі власних спогадів про мистецькі погляди та творчу діяльність композитора, та «Від Муніципального концерту китайської музики до майбутнього китайської музики та драми» письменника та мистецтвознавця Фу Лея (Fu Lei, 2007), а також ґрунтовну статтю Сюй Хаоян «Внесок Авшаломова у розвиток сучасної китайської музики» (Xu Haoyang, 2017), в якій всебічно обґрунтовано засадничу роль митця у цьому процесі.

Втім в українській музикології творча постать Аарона Авшаломова, його композиторська спадщина і роль в історії музичної культури XX ст. є, на превеликий жаль, малодослідженими. Зазначимо, що переважна більшість публікацій, присвячених цій проблематиці, репрезентована саме працями авторок цієї статті (Польська І. І., Кун Чжуцзюнь, 2021; Кун Чжуцзюнь, 2020; Кун Чжуцзюнь, 2021-1; Кун Чжуцзюнь, 2021-2; Кун Чжуцзюнь, 2022; Кун Чжуцзюнь, 2023-1; Кун Чжуцзюнь, 2023-2; Кун Чжуцзюнь, 2024).

Мета дослідження – розкрити історичне значення творчої постаті та діяльності Аарона Авшаломова та визначити його вплив на розвиток китайського музичного мистецтва XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Композитор Аарон Авшаломов (1894–1965) прожив у Китаї майже тридцять років свого життя і мав особливу любов до цієї країни. Майже уся творчість митця пов'язана з образами китайської історії і культури.

Композиторська спадщина Аарона Авшаломова включає в себе десятки творів, які виконуються у Китаї та далеко за його межами. Серед них: 4 опери, написані на китайські історико-легендарні сюжети («Гуань Інь – богиня милосердя» (1925), «Сутінкові години Ян Гуйфей» (1933), «Велика стіна» (1941) та опера-балет «Нірвана Фенікса» за мотивами однойменної поеми Го Можо), 5 балетів («Душа Цинь», 1925–1926; «Сон Вей Лянь», 1935, в останній редакції – «Пробудження від сну в стародавньому храмі», 1941; «Будда та п'ять планетних божеств», 1942; «Чанг Куей» та «Фенг Хуанг», 1943 р.») (Польська, Кун Чжуцзюнь, 2021, с. 119–120), 4 симфонії, симфонічна поема «Хутуни Пекіну», 3 інструментальні концерти (для фортепіано, скрипки та флейти), концертні твори для *ninu* та *ерху* з оркестром, вокально-оркестрова поема «Останні слова Цін-Вень», жіноче соло «Вербовий берег», присвячене Мей Ланьфану, вокальні твори на вірші з «Книги пісень» та поезії доби Тан, тощо.

Авшаломов присвятив своє життя китайській музиці та написав багато статей про реформування китайської музики та опери. У своїй мистецькій та культуротворчій діяльності він активно співпрацював з багатьма видатними китайськими діячами, серед яких – композитори Шень Чжибай (*Shen Zhibai*), Сянь Сінхай (*Xian Xinghai*), Не Ер *(Nie Er*), Хе Лютін (*He Luting*), Рен Гуан (*Ren Guang*), виконавець Вей Чжунле (*Wei Zhongle*) та ін. (Qi Binbin).

Музикознавець Сюй Хаоян (*Xu Haoyang*) у своїй статті, присвяченій визначенню ролі Аарона Авшаломова у розвитку китайського музичного мистецтва XX – початку XXI ст., зазначає, що саме цей митець «привернув широку увагу до традиційної китайської народної музики та сприяв її всебічному та різнобічному розвитку та процвітанню» (Xu Haoyang, 2017). Визначаючи роль Авшаломова в історії музичної культури Китаю, він підкреслює, що «внесок <…> композитора у розвиток сучасної китайської <…> музики є незабутнім. Він присвятив все своє життя спадщині, реформуванню та розвитку традиційної китайської народної музики, подавав приклад прогресивній молоді та літературним і мистецьким діячам моєї країни, пропагував прекрасні твори видатних митців та повернув китайському народові традиційну китайську музику» (Xu Haoyang, 2017).

Узагальнюючи історичне значення діяльності Аарона Авшаломова, Сюй Хаоян визначає основні концептуальні позиції, які насамперед

детермінують внесок композитора до розвитку сучасної китайської музики.

Перша з них, на думку дослідника, полягає в тому, що Авшаломов був одним з перших митців тієї доби (20–30-ті роки XX ст.), хто наголошував на необхідності для китайських композиторів дотримуватися традиційної китайської музики та розвивати її в сучасних умовах (Xu Haoyang, 2017).

Як особливо підкреслює Сюй Хаоян, на той час «основною тенденцією китайської музики була тотальна вестернізація» (Xu Haoyang, 2017). (Зауважимо, що існування «тотальної вестернізації» (He Yilin, 2021) у китайському мистецтві 1930-х років підкреслює також музикознавець Хе Ілінь, визначаючи роль у подальшому переборенні цієї тенденції іншого видатного іноземного музиканта – композитора та піаніста Олександра Черепніна). (He Yilin, 2021). Так, зокрема, розроблена Сяо Юмеєм у 1927 році освітня система Шанхайської Національної музичної консерваторії «повністю базувалася лише на західній традиції, а китайську традиційну музику було виключено з основної навчальної програми» (Польська, 2024, с. 7).

За твердженням Сюй Хаоян, Аарон Авшаломов вважав, що якщо «традиційна китайська музика перестане існувати й не послужить основою сучасної китайської музики, то вона неминуче вимре» (Xu Haoyang, 2017). Щоб уникнути подібних ситуацій, Авшаломовим було висунуто «концепцію динамічного розвитку» (Xu Haoyang, 2017), згідно якої китайську національну музику «не потрібно зберігати, як древні артефакти, а слід розвивати, інтегруючи її традиційні мелодійні візерунки з передовими західними гармонійними ідеями, оркестровими особливостями та сучасними структурними конструкціями» (Xu Haoyang, 2017). За глибоким переконанням Авшаломова, саме цей шлях прзведе до того, щоб «традиційна китайська музика могла стати безсмертною» (Xu Haoyang, 2017).

У цьому сенсі погляди Авшаломова були співзвучними поглядам Олександра Черепніна, який у своїх спогадах зазначав: «Коли я був вперше в Шанхаї <…>, мене <…> пригнічувало те, що, коли китайські композитори (сучасні) почали складати для інтернаціональних інструментів (рояль, скрипка, оркестр), вони складали музику, що нічим не виходить з китайських народних або традиційних джерел» (Korabelnikova, 2008, с. 145), підкреслюючи, що в цій ситуації він бачив свою місію насамперед у тому, щоб навчати «китайців залишатися китайцями» (Korabelnikova, 2008, с. 146). Зауважимо, що «наполеглива багаторічна діяльність Черепніна у цьому напрямі великою мірою сприяла, за оцінками усіх сучасних китайських і американських дослідників цієї проблематики, пробудженню національної самосвідомості китайських композиторів, заклавши міцний фундамент для створення китайського музичного стилю» (Польська, 2024, с. 7). Теж саме слід, безумовно, зазначити стосовно багаторічної плідної творчої діяльності А. Авшаломова в цьому напрямі.

Концептуальна позиція Аарона Авшаломова стосовно шляхів розвитку китайської національної музики полягала також в ідеї урізноманітнення традиційної китайської музики та створення її нових форм.

За ствердженням Сюй Хаоян, Авшаломов «чудово розумів, що досить важко привернути увагу публіки, покладаючись виключно на традиційну народну інструментальну музику та пісні» (Xu Haoyang, 2017). Композитор багато розмірковував щодо вирішення проблем подальшого розвитку традиційного музичного мистецтва Китаю та шляхів його популяризації. У процесі пошуку рішень він постійно обговорював свої ідеї й шляхи їхнього практичного вирішення із своїми однодумцями, намагаючись передусім вирішити організаційні питання, котрі постають у даному річищі.

Так, серед найважливіших напрямів щодо підвищення популярності традиційної китайської музики Аарон Авшаломов визначав такі: 1) наявність видавництв, які «публікуватимуть пісні та інші музичні твори у національних стилях» (Xu Haoyang, 2017); 2) наявність шкіл, які «використовуватимуть ці твори як навчальні матеріали» (Xu Haoyang, 2017); 3) наявність звукозаписних компаній, які «записуватимуть ці твори та широко їх розповсюджуватимуть» (Xu Haoyang, 2017); 4) наявність радіостанцій, які «транслюють цю музику, щоб виключити вульгарні твори, що імітують західні стилі та популярну декадентську музику» (Xu Haoyang, 2017). Втім, як слушно зазначає Сюй Хаоян, у Китаї «усі ці умови були відсутні у 1920-ті та 1930-ті роки» (Xu Haoyang, 2017).

Одним із найважливіших шляхів вирішення цієї проблеми Авшаломов, за свідченням його друга і соратника, відомого культурного діяча Цзян Чуньфана, вважав створення та сценічну постановку музично-драматичних творів, які б сприяли, за його переконанням, «залученню широкої аудиторії до прослуховування новоствореної китайської народної музики» (Jiang Chunfang, 1983). Тож задля збереження традиційної китайської музики та створення нового, сучасного національного музичного мистецтва, Аарон Авшаломов свідомо звертається у своїй композиторській творчості насамперед до музичного театру, до жанрів опери і балету, в яких прагне органічно поєднати східні та західні художні засади і принципи.

Свої мистецько-світоглядні позиції Аарон Авшаломов неодноразово висловлював як в усних виступах і бесідах, так і у письмовій формі. Найбільш цілісне й обґрунтоване викладення власних художніх поглядів було здійснено композитором у його трактаті «Нотатки про можливий розвиток китайської музики». Центральною проблемою, яка хвилює автора цієї праці, є проблема оптимізації балансу між збереженням національних традицій та впливом вестернізації в сфері музичного мистецтва.

Так, зокрема, Авшаломов висловлює думку про те, що «прийняття передових іноземних творчих методів може призвести молодих композиторів до музичних крайнощів, але якщо їхнє духовне і культурне життя буде тісно інтегроване і пов'язане з народом, то нові композиторські знання, котрі вони приймуть, напевно стануть мовою, яка може бути широко прийнята народом» (Xu Haoyang, 2017). Водночас митець наголошує на тому, що «передові методи створення музики на Заході необхідно критично вивчати та обговорювати» (Xu Haoyang, 2017). У своїх висловлюваннях він особливо акцентує на цьому: «Ми не можемо сліпо "просувати вестернізацію" і повністю відмовитися від традиційної музики та культурної спадщини Китаю. Ми повинні "використовувати минуле для сьогодення"» та "використовувати Захід для Китаю" і знайти правильні методи, які дозволять зробити західну теорію та методи композиції більш застосовними до традиційної китайської музики та культурних матеріалів» (Bian Zushan, 2009).

Характеризуючи погляди митця, Сюй Хаоян підкреслює, що «Пристрасть і відданість Авшаломова справі традиційної китайської народної музики торкнулися прогресивних діячів літературних і мистецьких кіл Шанхаю на той час і принесли йому підтримку і допомогу» (Xu Haoyang, 2017).

Головною ідеєю усієї творчої діяльності Аарона Авшаломова було новітнє відродження національної китайської музики шляхом її органічного поєднання з європейською музичною традицією.

Тож цілком закономірним є той факт, що саме Аарон Авшаломов (разом із Шень Чжибаєм і Чжан Меєм) став фундатором заснованої у 1935 р. Китайської асоціації дослідження музики (*Chinese Music Research Association*), до діяльності якої швидко залучилося багато митців. (Wei Zhongle).

У своїй творчій діяльності Авшаломов прагнув виявити шляхи поєднання традиційної китайської музики та західної теорії і практики музичної композиції. Починаючи зі своїх найперших творів, він успішно намагався «розповідати китайські історії, використовуючи західну музичну мову» (Composer Aaron Avshalomov). Авшаломов «поєднав красу китайської та західної музики зі своїм унікальним стилем оркестрування» (Concert in Honor of the 130th Anniversary, 2024).

Як зазначає Руі Лі (*Rui Li*) у дисертації "Global musical modernism in China", Авшаломов вважав, що, вивчаючи західну музику, необхідно «спочатку привести її до стандарту, прийнятного для китайської аудиторії» (Li Rui, 2024, с. 52), та закликав китайських композиторів «використовувати західні музичні техніки, якім вони навчилися, для вираження та розвитку власних музичних традицій Китаю» (Li Rui, 2024, с. 52).

Характеризуючи історичне значення діяльності митця щодо втілення ідей синтезу східної та західної музики, відомий китайський композитор Рен Гуан (Ren Guang) визначав: «Шлях застосування західних технік до китайських елементів також був сформований під впливом Авшаломова, прямо чи опосередковано» (Li Rui, 2024, с. 52).

За слушним висловом музикознавця Цзо Чженьгуань, саме Аарон Авшаломов та Олександр Черепнін, котрі жили й працювали у Китаї в першій половині XX ст., «створили велику

кількість творів з китайськими темами та образами й мали великий вплив на китайську музичну культуру, а також послужили корисним натхненням для китайських композиторів своїм досвідом інтеграції традиційної китайської та західної музики» (Zuo Zhenguan, 2023). Він зазначає, що ці митці, «маючи глибоке розуміння традиційної китайської музичної культури, <…> повністю звільнилися від впливу "екзотики" <…> і створювали музичні твори із суттю китайської культури» (Zuo Zhenguan, 2023). Підкреслюючи, що «більшість творів, створених Авшаломовим у Китаї, включаючи симфонії, опери, балети тощо, можна вважати воістину "китайськими творами"» (Zuo Zhenguan, 2023), дослідник впевнено наголошує на тому, що цей видатний митець «за правом має називатися "китайським композитором"» (Zuo Zhenguan, 2023).

Внесок А. Авшаломова до розвитку китайської музики надзвичайно високо оцінював відомий письменник, мистецтвознавець і перекладач Фу Лей (*Fu Lei*), який підкреслював: «китайська музика збагатилася тембром і виразною силою <...>, у китайську музику було додано гармонію та поліфонію, при цьому збереглися китайські мелодії. <...> Але, на мій подив, це досягнення було зроблено іноземним композитором» (Fu Lei, 2007).

У переважній більшості китайських публікацій, присвячених Аарону Авшаломову, підкреслюється, що серед багатьох іноземних музикантів саме він здійснив найбільший вплив на сучасний розвиток китайської музики та найглибший внесок до китайсько-європейського музичного діалогу.

Постать Аарона Авшаломова є дотепер надзвичайно шанованою в Китаї, а ювілейні дати життя композитора урочисто «святкуються навіть на офіційному рівні» (Польська, Кун Чжуцзюнь, 2021, с. 120).

Свідченням величезної поваги до цього композитора і визнанням його історичної ролі в формуванні нового китайського музичного мистецтва XX століття є зокрема те, що він є «єдиним з іноземних музикантів, ім'я якого вписано до Великої китайської енциклопедії» (Кун Чжуцзюнь, 2021, с. 117).

Видатний китайський диригент, голова Альянсу симфонічних оркестрів Китаю Бянь Зушань зазначав: «Аарон Авшаломов <…> присвятив своє життя справі китайської народної музики. Більшість життя та творчості Аарона Авшаломова була тісно пов'язана з Китаєм. Він присвятив своє життя вивченню китайської народної музики та створенню різних жанрів музики у китайському стилі. Його невпинні зусилля та унікальний внесок у музичну індустрію Китаю гідні схиляння та захоплення» (Bian Zushan, 2009).

За висловленням відомого вченого Чжан Яцзін, «Аарон Авшаломов <…> зробив величезний внесок до музичної культури Китаю, створивши велику кількість творів на китайську тематику, котрі мали великий вплив на розвиток китайського музичного мистецтва XX століття» (Zhang Yajing, 2011). Протягом свого життя Аарон Авшаломов створив десятки творів на китайську тематику, більшість з яких були написані в період з 1917 до 1947 року, коли він майже весь час жив у Китаї. За ствердженням Чжан Яцзін, музика, яку композитор створював після переїзду в 1948 році до Сполучених Штатів, «все ще мала <…> китайський стиль» (Zhang Yajing, 2011).

На честь Аарона Авшаломова у 1980-ті роки у різних містах Китаю було проведено цілу серію офіційних пам'ятних концертів, в організації яких прийняли участь колишні друзі та соратники митця – видатні китайські культурні діячі Цзян Чуньфан, Вей Чжунле та інші (Winzenburg, 2012, с. 64).

У листопаді 2024 р. виповнилося 130 років від дня народження Аарона Авшаломова. Ця річниця широко й урочисто відзначалася в Китаї. Їй були присвячені численні концерти, музичні свята, телевізійні передачі, газетні й журнальні статті тощо, які висвітлювали величезну історичну роль творчої діяльності митця в формуванні нового музичного мистецтва Китаю XX–XXI ст. У цих публікаціях наголошувалося на тому, що Аарон Авшаломов був «великим знавцем Китаю» (Composer Aaron Avshalomov), глибоко полюбляв китайську культуру та присвятив своє життя розвитку китайської музики. Він був першим композитором, який оркестрував знамениту пісню «Марш добровольців», котра згодом стала китайським національним гімном. Його симфонічна поема «Хутуни Пекіну» зберегла звучання старовинного Пекіна, а опера «Мен Цзяннюй» («Велика стіна») «вивела китайську музичну драму на світову сцену» (Composer Aaron Avshalomov).

Надзвичайно масштабні заходи з нагоди святкування 130-річчя з дня народження Аарона Авшаломова відбулися в Шанхаї – місті, з яким пов'язані найбільш плідні роки мистецького життя композитора та його найвищі творчі досягнення. Для вшанування пам'яті цього видатного музиканта Шанхайський симфонічний оркестр спеціально запросив його онука, всесвітньо відомого американського композитора і диригента Девіда Авшаломова (*David Avshalomov*), щоб той «диригував класичними творами свого діда» (Composer Aaron Avshalomov). Цей концерт став визначною подією культурного життя Китаю. Так, зокрема, в статті під назвою «Данина поваги Майстру музики» йшлося про «блискучий концерт, присвячений великому композитору Аарону Авшаломову» (Concert in Honor of the 130th Anniversary, 2024), що відбувся у Шанхайському симфонічному залі.

Дослідник Ци Біньбінь називає Аарона Авшаломова «китайським композитором симфонічної музики, оскільки він зробив особливий внесок у розвиток китайської симфонічної музики в 1930-х і 1940-х роках» (Qi Binbin).

Японська музикознавиця Ясуко Еномото, зазначаючи, що в 1930-ті роки популяризація західної музики та вдосконалення китайської музики не були добре зрозумілі пересічній людині» (Yasuko Enomoto, 2003, с. 206), підкреслює, що саме Авшаломов «несподівано підняв тему злиття китайської та західної музики, зробивши великий вплив на китайський музичний світ» (Yasuko Enomoto, 2003, с. 206).

Зауважимо, що окрім плідної композиторської та громадсько-культуротворчої праці, Аарон Авшаломов приділяв увагу й педагогічній діяльності. Він наставляв і підтримував деяких молодих китайських музикантів, надаючи їм теоретичні знання в області західної музики.

Серед кращих учнів Авшаломова був китайський музичний теоретик, перекладач і композитор Шень Чжибай (*Shen Zhibai*), який згодом став одним із його найближчих друзів та соратників у мистецькій сфері. Творчі відносини між обома митцями активно сприяли їх професійному взаємозбагаченню. Музикознавиця Руі Лі (*Rui Li*) у дисертації, присвяченій музичному модернізму в Китаї, зазначає, що Авшаломов навчав Шень Чжибая західній гармонії та композиції, а той, в свою чергу, допомагав вчителеві в практичній реалізації сценічних постановок його музично-театральних творів. (Rui Li, 2023, с. 51). Дослідниця підкреслює, що складність таких постановок полягала в офіційному обмеженні діяльності драматичних і музичних театрів у Шанхаї, котрий в 1930–40-ві роки перебував під владою Японії (Rui Li, 2023, с. 51). За ствердженням Дж. Вінценберга, Шень Чжибай також запросив Авшаломова викладати свій композиторський досвід у консерваторії, щоб допомогти студентам Шанхайської музичної консерваторії отримати доступ до більш глибокого дослідження музики в китайському стилі (Winzenburg, 2012, p. 68).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Творча постать видатного музиканта та культурного діяча Аарона Авшаломова є надзвичайно яскравою і значущою. Особливо шанованою вона є у Китаї, розвитку музичного мистецтва якого композитор присвятив своє життя. Саме Авшаломов став основоположником більшості жанрових напрямів (опери, симфонії, балету, інструментального концерту) в китайському музичному мистецтві XX ст. Творча спадщина Авшаломова сприймається у Китаї як «національний здобуток, а також як символ вдалого синтезу східної та західної культурних традицій» (Кун Чжуцзюнь, 2023: 342).

Мистецька діяльність Аарона Авшаломова здійснила величезний вплив на історичну долю китайського музичного мистецтва XX – початку XXI ст.

Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язаними з ретельним вивченням музично-теоретичного і композиторського доробку митця, а також конкретизацією його культуротворчої ролі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кун Чжуцзюнь. Аарон Авшаломов – фундатор китайської оперної та симфонічної музики XX ст. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2020 р. / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2020. С. 118–120.

2. Кун Чжуцзюнь. Аарон Авшаломов як фундатор жанру китайського академічного балету. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2021 р. Харків, ХДАК, 2021. С. 144–145.

3. Кун Чжуцзюнь. Жанр інструментального концерту в творчості Аарона Авшаломова. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (22–23 листопада 2023 р.) / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 153–154.

4. Кун Чжуцзюнь. Інноваційні особливості композиторського стилю Аарона Авшаломова (на матеріалі аналізу Концерту для флейти з оркестром). *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники: М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 70. Том 1. С. 166–171.

5. Кун Чжуцзюнь. Музика А. Авшаломова відкриває музичний фестиваль «Китай зараз» у Нью-Йорку: діалог Сходу та Заходу. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 358–359.

6. Кун Чжуцзюнь. Музика Аарона Авшаломова як символ культурної взаємодії Сходу та Заходу: європейські концерти Шанхайського симфонічного оркестру. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали міжнар. наук. конф., 20–21 квітня 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 341–343.

7. Кун Чжуцзюнь. Оперна творчість Аарона Авшаломова. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Вип. 33. Кн. 1. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 109–120.

8. Кун Чжуцзюнь. Симфонічна поема «Хутуни Пекіна» (“Beiping Hutong”) Аарона Авшаломова: драматургічні та мовно-композиційні особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [ред.-упоряд.: М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 75. Том 2. С. 36–42.

9. Польська І. І., Кун Чжуцзюнь. Творча діяльність Аарона Авшаломова в контексті розвитку музичного мистецтва Китаю XX століття. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність* : матеріали міжнародної наукової конференції, 24 листопада 2021 р. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 118–121.

10. Польська І. І. Відгук офіційного опонента на дисертацію Сун Мейсюань «Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів», подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». URL: https://num.kharkiv.ua/science/disposable-council-025

11. Bian Zushan. He dedicated his life to the cause of Chinese folk music. In commemoration of the 115th anniversary of the birth of Aaron Avshalomov. URL: https://jx100.rymusic.art/detail/835475 (In Chinese).

12. Composer Aaron Avshalomov URL: https://www.sohu.com/a/807863353_121286085 (In Chinese).

13. Enomoto, Yasuko. Musicians’ Capital: Shanghai: The Origins of Western Music in Modern China. Shanghai : Shanghai Music Press, 2003. 320 p.

14. Fu Lei. Talking about the future of Chinese music and drama from the “Municipal Chinese Music Concert”. URL: https://renzhux.wordpress.com/2007/06/01/从“工部局中国音乐会”说到中国音乐与戏剧底前/ (In Chinese).

15. He Yilin. A brief discussion on the contribution and influence of Russian composer Zilpin on Chinese and Japanese music activities. 2021-03-15. URL: https://www.fx361.cc/page/2021/0315/7769390.shtml (In Chinese).

16. Honoring the Master of Music – Concert in Honor of the 130th Anniversary of the Birth of Aaron Avshalomov. Shanghai : Dudu Strange History. 2024-09-12. URL: https://www.sohu.com/a/808373434_121654133 (In Chinese).

17. Jiang Chunfang. A Foreigner Who Dedicated Himself to the Study of Chinese Folk Music: The Ideas and Practices of Aaron Avshalomov. *Music Lover*, 1983 (1) (In Chinese).

18. Korabelnikova L. Alexander Tcherepnin: The Saga of a Emigré Composer. Edited by Anna Winestein. Translated by Sue-Ellen Hershmann-Tcherepnin. Bloomington : Indiana University Press, 2008. 288 p.

19. Li, Rui (2024). Global musical modernism in China, 1927–1979. MPhil(R) thesis. University of Glasgow. 2023. 136 p.

20. Qi Binbin. Avshalomov, Aaron. URL: https://jx100.rymusic.art/detail/835475 (In Chinese).

21. Wei Zhongle. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Wei_Zhongle

22. Winzenburg, John (2012). Aaron Avshalomov and New Chinese Music in Shanghai, 1931–1947. Twentieth-Century China. 37 (1): 50–72.

23. Winzenburg, J. (2016). Musical-Dramatic Experimentation in the Yangbanxi: A Case for Precedence in The Great Wall. In: Clark P., Pang L., Tsai TH. (eds). Listening to China’s Cultural Revolution. *Chinese Literature and Culture in the World*. Palgrave Macmillan, New York. 2016. Pp. 189–212.

24. Xu Haoyang. Avshalomov’s contribution to the development of modern Chinese music. URL: http://www.oxiang.com/music/20170808/63637.html (In Chinese).

25. Zhang Yajing. Aaron Avshalomov’s “Beijing Hutongs”. *Beijing Observation*, No 1, 2011. URL: https://sin80.com/work/aaron-avshalomov-hutungs-peking (In Chinese).

26. Zuo Zhenguan. “China” in European Music. URL: https://m.cyol.com/gb/articles/2023-12/12/content_lbKZGBHWo8.html (In Chinese).

REFERENCES:

1. Kong, ZhuJun (2020). Aaron Avshalomov – fundator kytaiskoii opernoi ta symfonichnoi muzyky XX st. [Aaron Avshalomov – the founder of the Chinese opera and symphonical music of the XX century]. *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI st*. Kharkiv. Pp. 118–120 [in Ukrainian].

2. Kong, ZhuJun (2021). Aaron Avshalomov yak fundator zhanru kytaiskoho akademichnoho baletu [Aaron Avshalomov as the founder of the genre of Chinese academic ballet]. *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI st*. Kharkiv. Pp. 144–145 [in Ukrainian].

3. Kong, ZhuJun (2023). Innovatsiini osoblyvosti kompozytorskoho styliu Aarona Avshalomova (na materiali analizu Kontsertu dlia fleity z orkestrom) [Innovative features of the composing style of Aaron Avshalomov (based on the analysis of the Concert for flute with orchestra)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 70. Vol. 1. Drohobych. Pp. 166–171 [in Ukrainian].

4. Kong, ZhuJun (2022). Muzyka A. Avshalomova vidkryvaie muzychnyi festyval “Kytai zaraz” u Niu-Yorku: dialoh Skhodu ta Zakhodu [Music by A. Avshalomov opens the “China Now” Music Festival in New York: the dialogue of East and West]. *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku*. Kharkiv. Pp. 358–359 [in Ukrainian].

5. Kong, ZhuJun (2023). Muzyka Aarona Avshalomova yak symvol kulturnoi vzaiemodii Skhodu ta Zakhodu: yevropeiski kontserty Shankhaiskoho symfonichnoho orkestru [Aaron Avshalomov’s music as a symbol of cultural interaction between East and West: European concerts of the Shanghai Symphony Orchestra]. *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI st*. Kharkiv. Pp. 341–343 [in Ukrainian].

6. Kong, ZhuJun (2021). Operna tvorchist Aarona Avshalomova [Opera creativity of Aaron Avshalomov]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Vyp. 33. Kn. 1. Odesa. Pp. 109–120 [in Ukrainian].

7. Kong, ZhuJun (2024). Symfonichna poema “Khutuny Pekina” (“Beiping Hutong”) Aarona Avshalomova: dramaturhichni ta movno-kompozytsiini osoblyvosti. [The symphonic poem “Beiping Hutong” by Aaron Avshalomov: dramaturgical and linguistic and compositional features]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 75. Vol. 2. Drohobych. Pp. 36–42 [in Ukrainian].

8. Kong, ZhuJun (2023). Zhanr instrumentalnoho kontsertu v tvorchosti Aarona Avshalomova [Genre of instrumental concert in the works of Aaron Avshalomov]. *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiyni stratehii rozvytku*. Kharkiv. Pp. 153–154 [in Ukrainian].

9. Polska, I. I., Kong ZhuJun (2021). Tvorcha diialnist Aarona Avshalomova v konteksti rozvytku muzychnoho mystetstva Kytaiu XX stolittia [Aaron Avshalomov’s creative activity in the context of the development of Chinese musical art of the 20th century]. *Kytaiska tsyvilizatsiia: tradytsiii ta suchasnist.* Kyiv. Pp. 118–121 [in Ukrainian].

10. Polska, I. I. (2024). Vidhuk ofitsiinoho oponenta na dysertatsiiu Sun Meisiuan “Vzaiemodiia zhanrovoi ta vykonavskoi stylistyky v fortepiannykh tvorakh kytaiskykh kompozytoriv” [The official opponent’s review of Song Meixuan’s dissertation “The Interaction of Genre and Performance Style in the Piano Works of Chinese Composers”]. URL: https://num.kharkiv.ua/science/disposable-council-025 [in Ukrainian].

11. Bian, Zushan (2009). Vin prysviatyv svoie zhyttia spravi kytayskoi narodnoi muzyky. Na vidznachennia 115-richchia vid dnia narodzhennia Aarona Avshalomova [He dedicated his life to the cause of Chinese folk music. In commemoration of the 115th anniversary of the birth of Aaron Avshalomov]. URL: https://jx100.rymusic.art/detail/835475) [in Chinese]

12. Kompozytor Aaron Avshalomov [Composer Aaron Avshalomov]. URL: https://www.sohu.com/a/807863353_121286085 [in Chinese].

13. Enomoto, Yasuko (2003). Musicians’ Capital: Shanghai: The Origins of Western Music in Modern China. Shanghai : Shanghai Music Press. 320 p.

14. Fu, Lei (2007). Talking about the future of Chinese music and drama from the “Municipal Chinese Music Concert”. URL: https://renzhux.wordpress.com/2007/06/01/从“工部局中国音乐会”说到中国音乐与戏剧底前/ [in Chinese].

15. He, Yilin (2021). A brief discussion on the contribution and influence of composer Zilpin on Chinese and Japanese music activities. URL: https://www.fx361.cc/page/2021/0315/7769390.shtml [in Chinese].

16. Honoring the Master of Music – Concert in Honor of the 130th Anniversary of the Birth of Aaron Avshalomov. (2024). Shanghai: Dudu Strange History. URL: https://www.sohu.com/a/808373434_121654133 [in Chinese].

17. Jiang, Chunfang (1983). A foreigner dedicated to the study of Chinese folk music: the ideas and practices of Aaron Avshalomov. *Music Lover*, (1) [in Chinese].

18. Korabelnikova, L. (2008). Alexander Tcherepnin: The Saga of a Emigré Composer. Bloomington : Indiana University Press. 288 p.

19. Li, Rui (2024). Global musical modernism in China, 1927–1979. MPhil(R) thesis. University of Glasgow. 2023. 136 p.

20. Qi, Binbin. Avshalomov, Aaron. URL: https://jx100.rymusic.art/detail/835475 [in Chinese].

21. Wei, Zhongle. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Wei_Zhongle

22. Winzenburg, John. (2012). Aaron Avshalomov and New Chinese Music in Shanghai, 1931–1947. Twentieth-Century China. 37 (1), 50–72.

23. Winzenburg, J. (2016). Musical-Dramatic Experimentation in the Yangbanxi: A Case for Precedence in The Great Wall. In: Clark P., Pang L., Tsai TH. (eds). Listening to China's Cultural Revolution. *Chinese Literature and Culture in the World*. Palgrave Macmillan, New York. Pp. 189–212.

24. Xu, Haoyang (2017). Avshalomov's contribution to the development of modern Chinese music. URL: http://www.oxiang.com/music/20170808/63637.html [in Chinese].

25. Zhang, Yajing. Aaron Avshalomov's "Beijing Hutongs". *Beijing Observation*, No 1, 2011. URL: https://sin80.com/work/aaron-avshalomov-hutungs-peking [in Chinese].

26. Zuo, Zhenguan (2023). "China" in European Music. URL: https://m.cyol.com/gb/articles/2023-12/12/content_lbKZGBHWo8.html [in Chinese].

УДК 78.071.2.092(477):94(477+470)"2014/2025"
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-28

Сергій ПРОКОПОВ
Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
ORCID: *0000-0002-5892-6290*

Олена ЯСТРУБ
доктор філософії, викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
ORCID: *0000-0001-7503-7543*

Бібліографічний опис статті: Прокопов, С., Яструб, О. (2025). Конкурси диригентів в Україні під час війни як прояв консолідації хорової спільноти. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 199–206, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-28

КОНКУРСИ ДИРИГЕНТІВ В УКРАЇНІ ПІД ЧАС ВІЙНИ ЯК ПРОЯВ КОНСОЛІДАЦІЇ ХОРОВОЇ СПІЛЬНОТИ

Мета наукової *статті – розглянути роль новітніх конкурсів в Україні у професійному зростанні хорових диригентів, що слугують проявом консолідації хорової спільноти у час воєнного стану (зокрема, у період 2024 – першої половини 2025 рр.).* ***Методологія*** *заснована на поєднанні історико-контекстуального, виконавського, компаративного та системного підходів.* ***Наукова новизна*** *отриманих результатів пов'язана з дослідженням новітніх конкурсів диригентів в Україні у період 2024 – першої половини 2025 рр., які присвячені вшануванню пам'яті видатних майстрів, репрезентантів диригентських хорових шкіл: Київської – Олега Тимошенка, Львівської – Миколи Колесси, Андрія Кушніренка, Одеської – Дмитра Загрецького, Харківської – Юрія Кулика. Досліджувані Всеукраїнські конкурси диригентів у форматі онлайн та оффлайн, що організовані провідними мистецькими закладами вищої освіти України, підтверджують життєдайність даного явища в контексті мистецького часопростору сьогодення, означеного болючими викликами (воєнні дії). Системне визначення результатів наукового дослідження, запропонованого у* ***Висновках****, дозволяє окреслити сучасний стан конкурсного руху, який функціонує за законами спадкоємності української музичної культури з опорою на особливості живого комунікування; репертуарної політики; науково-практичної складової, усталеної за законами синтезу теорії та практики – онтогенези професії диригента; фахової відповідності щодо категорії учасників. Окрім того, засвідчено, що творчі змагання є реальною платформою для прем'єрного виконання хорових творів сучасних композиторів, а об'єднуюча місія «Схід & Захід» суголосна часу та залишається на сторожі збереження національного диригентського мистецтва представниками молодої генерації XXI століття. Дослідження специфіки організації роботи викладачів із здобувачами у підготовці до конкурсу диригентів в умовах воєнного стану сьогодення визначає перспективи подальших наукових розвідок.*

Ключові слова: *хорове мистецтво, конкурси диригентів, хорова школа, композиторська школа, диригентсько-хорова майстерність, виконавська діяльність, хорова спільнота.*

Serhii PROKOPOV
Honoured Artist of Ukraine, Professor at the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: *0000-0002-5892-6290*

Olena YASTRUB
PhD in Art, Lecturer at the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: *0000-0001-7503-7543*

To cite this article: Prokopov, S., Yastrub, O. (2025). Konkursy dyryhentiv v Ukraini pid chas viiny yak proiav konsolidatsii khorovoi spilnoty [The conductors' competitions in Ukraine during the war as

a manifestation of the consolidation of the choral community]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 199–206, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-28

THE CONDUCTORS' COMPETITIONS IN UKRAINE DURING THE WAR AS A MANIFESTATION OF THE CONSOLIDATION OF THE CHORAL COMMUNITY

The purpose *of the scientific article is to consider the role of the latest competitions in Ukraine in the professional growth of choral conductors, which serve as a manifestation of the consolidation of the choral community during martial law (in particular, in the period 2024 – the first half of 2025).* ***The methodology*** *is based on a combination of historical-contextual, performing, comparative and systemic approaches.* ***The scientific novelty*** *of the results obtained is associated with the study of the latest conductors' competitions in Ukraine in the period 2024 – the first half of 2025, which are dedicated to honouring the memory of outstanding masters, representatives of conducting choral schools: Kyiv – Oleg Tymoshenko, Lviv – Mykola Kolessa, Andriy Kushnirenko, Odesa – Dmytro Zagretsky, Kharkiv – Yuriy Kulyk. The studied All-Ukrainian conductors' competitions in online and offline formats, organized by leading art institutions of higher education in Ukraine, confirm the vitality of this phenomenon in the context of the present time and space, marked by painful challenges (military actions). The systematic definition of the results of the scientific research proposed in the* ***Conclusions*** *allows us to outline the current state of the competitive movement, which functions according to the laws of the continuity of Ukrainian musical culture with support for the peculiarities of live communication; repertoire policy; scientific and practical component, established according to the laws of the synthesis of theory and practice – the ontogenesis of the conductor's profession; professional correspondence to the category of participants. In addition, it has been proven that creative competitions are a real platform for the premiere performance of choral compositions of modern composers, and the unifying mission "East & West" is consonant with time and remains on guard of the preservation of national conducting art by representatives of the young generation of the 21st century. The research of the specifics of the organization of work of teachers with applicants in preparation for the conductors' competition in the conditions of martial law today determines the prospects for further scientific explorations.*

Key words: *choral art, conductors' competitions, choral school, composing school, conducting and choral skills, performing activities, choral community.*

Постановка проблеми. Диригентське мистецтво вважають одним із найскладніших видів музичного виконавства. Синтез теорії та практики зумовлює становлення фахівця-диригента з врахуванням духовно-світоглядних цінностей як невід'ємної складової музичної культури. В контексті мистецького обширу нині проведення конкурсів диригентів є значущим. По-перше, активізація конкурсного руху акумулює творчу енергію молодих музикантів та здійснює (на наш погляд) важливу функцію комунікації між учасниками конкурсних змагань, членами журі, слухачами, організаторами. По-друге, спонукає замислитися про найважливіші сенси духовного буття та, власне, підтримує віру у себе і мирне майбутнє України.

У зв'язку з новими викликами сьогодення (*Covid-19*, війна) вокально-хорове мистецтво України опинилось в складних умовах. Зокрема, це пов'язано із особливостями тенденцій розвитку культури східних регіонів України, де освітній процес відбувається у дистанційному форматі, а концертна діяльність хорових колективів припинила своє існування чи функціонує в обмеженому просторі.

За таких обставин здобувачі освіти, для яких «музичним інструментом» в період навчання є хоровий клас, втрачають можливість його використовувати, удосконалювати професійні співочі навички, отримувати практичний досвід з фаху, брати участь у підготовці до конкурсних змагань, умови яких передбачають роботу з хором.

Необхідно додати, що особливості проведення конкурсів та фестивалів хорових колективів більшою мірою досліджуються в музикознавстві (праці П. Андрійчука (2023), Ю. Воскобойнікової та Р. Толмачова (2024)), але запропонована тема наукової розвідки є однією з небагатьох, що присвячена саме аналізу конкурсів диригентського мистецтва. Таким чином, актуальність теми дослідження зумовлена назрілою потребою осмислення в сучасній музичній науці значення новітніх конкурсів у професійному зростанні хорових диригентів після повномасштабного вторгнення Росії в Україну.

Мета наукової статті – розглянути роль новітніх конкурсів в Україні у професійному зростанні хорових диригентів у час воєнного стану, що слугують проявом консолідації хорової спільноти (у тому числі, на підставі власних спостережень одного з авторів статті – Сергія Прокопова як члена журі конкурсів хорових диригентів).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Темі вивчення конкурсно-фестивальних форм хорової творчості присвячено ряд наукових досліджень. У праці І. Бермес розглядаються форми організації музичних фестивалів у сучасному просторі України на зламі XX–XXI століть, які, на думку дослідниці, є потужним інструментом «для поширення різних видів виконавського мистецтва, які сприяють піднесенню національної музичної культури» (Бермес, 2015, с. 150). Дослідниця виокремлює деякі положення про Міжнародні фестивалі («Київ-Музик-Фест» та Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики «Житомирська музична весна» імені Олександра Стецюка) як зразки високого рівня організації в глобалізованому мистецькому просторі.

Класифікацію проявів і форм конкурсно-фестивальної комунікації запропоновано у науковій розвідці О. Іванової (2021). Зокрема, у висновках надано розподіл досліджуваного явища, а саме: за кількістю комунікуючих осіб, за статусом учасників комунікації, за способом комунікації, за рівнем комунікації, за місцем комунікації (Іванова, 2021, с. 139–140).

У дисертації С. Савенка (2021) виявлено провідні конкурсно-фестивальні форми хорової творчості, походження та характерні властивості даного явища на сучасному етапі. Автор виокремлює композиторську, виконавську, диригентську діяльність, які є складовою сучасного етапу конкурсно-фестивального руху. Оскільки однією з вимог конкурсів та фестивалів є «прем'єрна» презентація хорового твору, зазначені конкурсні заходи безпосередньо впливають на безперервний розвиток композиторської творчості у вокально-хоровому жанрі. Дослідник підкреслює, що зацікавлена слухацька аудиторія виявляє неабиякий інтерес до творчих звершень хорових колективів, оскільки саме в змаганнях конкурсанти демонструють «свої найкращі досягнення і знаходяться в найвищій, найкращій виконавській формі» (Савенко, 2021, с. 1).

Під час V Всеукраїнського відкритого круглого столу «Сучасна мистецька освіта в умовах війни», який проходив в межах Тижня науки в Україні та присвячений десятиріччю діяльності Ради молодих вчених ХНУМ імені І. П. Котляревського, Марія Пухлянко наголосила, що «без фестивалів та конкурсів наша професія не існує» (2025). Саме завдяки виходу на сцену, на думку спікерки, можливе професійне виховання та зростання молодих фахових музикантів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Достеменно відомо, що, завдяки конкурсам хорових колективів та диригентів, у тому числі фестивалям хорового мистецтва та мистецьким проєктам[1], щорічні атестаційні іспити диригентів-випускників завжди проходили у духовно-творчій атмосфері, з підтримкою великої кількості слухачів.

Для представників Харківської диригентської школи 2024 рік виявився життєдайним у контексті творчих звершень. Так, упродовж року в Україні було проведено декілька конкурсів хорових диригентів на базі мистецьких закладів вищої освіти.

Перебуваючи в різних куточках України, здобувачі освіти, викладачі, концертмейстери долали сотні кілометрів для організації та проведення занять, здійснення відеозапису програм з диригування, комунікували з керівниками інших музичних навчальних закладів щодо можливості працювати у безпечному просторі.

Відтак, у своєму мотиваційному спротиві війни обдарована молодь виборювала своє право на повноцінну музичну творчість. Враховуючи вище сказане, перелічимо імена конкурсантів – представників кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Ілля Коноров (клас професора Сергія Прокопова), який здобув Гран-прі Третього Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів імені Дмитра Загрецького та Феодосій Морський (клас професорки Наталії Бєлік-Золотарьової) – золотий диплом ІІІ ступеня даного конкурсу (формат участі – *онлайн*), а також аспірант ХНУМ імені І. П. Котляревського – Федір Воскобойніков (клас професора В'ячеслава Палкіна), в минулому випускник кафедри, який отримав ІІІ премію Першого Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів імені академіка О. С. Тимошенка. Слід зазначити, що методи роботи викладачів із конкурсантами, їх специфіка застосування за таких обставин – це тема окремого наукового дослідження.

[1] Як влучний приклад вкажемо на проєкт «Літня хорова академія», започаткований Асоціацією «Хорове товариство імені Миколи Леонтовича» Національної всеукраїнської музичної спілки, який останнім часом щорічно проводився в кінцевий тиждень червня.

Беззаперечно, в музичних навчальних закладах, де освітній процес організовано у форматі *оффлайн*, створені найбільш сприятливі умови для роботи з хоровим колективом та, власне, для участі в *живому* процесі співу. Проте навіть у відносно безпечних містах України процес організації конкурсів мав певні труднощі. Наприклад, час та дату проведення Першого Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ імені П. І. Чайковського неодноразово було перенесено.

У контексті обраної проблематики дослідження охарактеризуємо окремі конкурси диригентів, що були проведені у форматі *онлайн* протягом 2024 – першої половини 2025 років.

Другий Міжнародний конкурс диригентів імені Андрія Кушніренка, що відбувся 13–18 грудня 2024 року, організований Чернівецьким національним університетом імені Юрія Федьковича та присвячений 70-річчю членства України в ЮНЕСКО, що об'єднав понад 130 диригентів у п'ятнадцяти категоріях з 24-х міст України та чотирьох зарубіжних країн, членів журі з Італії, Іспанії, Молдови, Румунії, Польщі, України. Гран-прі здобули диригенти з Львова, Івано-Франківська, Ніжина, Одеси.

Відкритий двотуровий конкурс диригентів, організований Дніпровською академією музики, було проведено у березні 2025 року, в якому взяли участь здобувачі освіти II–IV курсів виключно освітнього ступеня бакалавр.

Протягом 16–17 квітня 2025 року відбулося ще одне змагання диригентів – Перший відкритий всеукраїнський конкурс диригентсько-хорової майстерності імені Юрія Кулика, організатором якого виступила кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського. У творчому змаганні взяли участь 32 учасники, що представляли передвищі та вищі музичні навчальні заклади України. Лауреатські звання отримали молоді музиканти з Харкова, Чернігова, Одеси, Києва, Вінниці, Дніпра, Запоріжжя, Львова. До складу журі увійшли провідні диригенти і хорові педагоги – Є. Савчук, Є. Бондар, З. Остафійчук, Н. Бєлік-Золотарьова, С. Прокопов, М. Гончаренко, О. Бабошина. Засвідчуючи значущість надбань Харківської композиторської школи, серед обов'язкових творів конкурсантам у першому турі було запропоновано українську народну пісню «Летіла зозуля» в обробці Юрія Кулика та вокально-хорові композиції «В тиші алей», «Зелений вітер у саду», «Постлюдія» із циклу «Хорові акварелі» Тараса Кравцова, які залишаються хоровою «візитівкою» слобожанського краю. До конкурсного репертуару також входили хорові твори, які є складовими національної диригентсько-хорової школи, а саме «Тече вода в синє море». «Із-за гаю сонце сходить» Бориса Лятошинського, а також «Осінь» та «Зима» із циклу «Чотири хори *a cappella*» Ігоря Шамо.

У форматі *оффлайн* (або у змішаному форматі) було проведено чотири конкурси. Їх розглянемо більш детально.

Перший Всеукраїнський відкритий студентський конкурс хорових і симфонічних диригентів (організований Львівською національною музичною академією імені М. В. Лисенка, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування) проходив у два тури 10–11 травня 2024 року. Підкреслимо, що даний конкурс єдиний в Україні спеціалізувався за двома профілізаціями: «хорове» та «симфонічне диригування». Метою конкурсу є репрезентація професійних здобутків школи хорового та симфонічного диригування на сучасному етапі культуротворення та збереження усталених традицій, сформованих у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка. 42 учасники взяли участь у конкурсному випробовуванні. Виконання програми другого туру забезпечили симфонічний оркестр оперної студії і студентський хор, у хоровому репертуарі якого були представлені твори композиторів Львівської композиторської школи – обробка української народної пісні «Гей, видно село» Миколи Колесси, «Ой, чого ти почорніло» Віктора Камінського. Серед членів журі – відомі диригенти і педагоги: В. Плоскіна, І. Циклінський, Г. Шпак, І. Юзюк, Б. Дашак. Головні нагороди отримали конкурсанти з Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. В рамках даного мистецького заходу відбувся ще й конкурс абітурієнтів, який організатори розглядали як дієву форму профорієнтаційної роботи.

Протягом 7–10 листопада 2024 року кафедра хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової успішно провела Третій Всеукраїнський конкурс хорових диригентів імені Дмитра

Загрецького[2] (до 100-річчя корифеїв Одеської хорової школи Дмитра Загрецького та Григорія Ліознова). Конкурс спрямований на розвиток духовності феноменально обдарованого молодого покоління, а також популяризацію українського академічного хорового мистецтва. Триторове конкурсне змагання проходило у змішаній формі. Серед 43-х талановитих учасників переважна більшість – *оффлайн*. Викликають захоплення та повагу не тільки його культуротворчі результати і високий рівень організації конкурсного руху, гідний кращих традицій Одеської хорової школи, а й відкритість до спілкування, залучення слухачів та громадського кола (що вкрай важливо). З цією метою було проведено низку культурно-освітніх заходів, організованих кафедрою хорового диригування. Відтак, в рамках конкурсних випробовувань були здійснені постійні онлайн-трансляції на *Youtube*, курси підвищення кваліфікації для викладачів, на церемонії відкриття відбувся концерт студентського хору (у програмі звучали духовні та світські хорові твори українських композиторів – Д. Бортнянського, А. Веделя, К. Стеценка, М. Леонтовича, В. Чолака, Д. Загрецького, А. Авдієвського) та Гала-концерт під час вінчування лауреатів.

Справедливе рішення організаторів частину благодійного внеску перерахувати на підтримку ЗСУ є одним з проявів консолідації хорової спільноти. На високому професійному рівні конкурсна програма була представлена студентським хором академії (керівник – професор Г. Шпак). Вокально-хорові композиції представників Одеської композиторської школи «Думка» Олега Польового та «Ой у полі жито» Серафіма Орфєєва входили до програми конкурсу II туру. Переможцями стали талановиті диригенти різних регіонів України: Одеси, Харкова, Києва, Запоріжжя, Тернополя, Рівного. До складу журі входили знанні мистецькі діячі нашої держави та зарубіжжя – Ю. Пучко-Колесник, С. Прокопов, Г. Шпак, О. Долішна, В. Гордей, П. Андрійчук, Л. Шумська, С. Савенко, директор конкурсу – Є. Бондар, очолювали журі – Н. Заболотна та Д. Чаусов.

Перший Всеукраїнський конкурс хорових диригентів імені академіка О. С. Тимошенка[3] (засновник – Національна академія мистецтв України, НМАУ імені П. І. Чайковського, кафедра хорового диригування) відбувся 4–7 грудня 2024 року. Звернення до проблеми подальшого розвитку професійної освіти хормейстерів, заявленої в меті конкурсу, на нашу думку, актуалізує нагальну потребу організації і влаштування мистецьких проєктів такого рангу. Однією із особливостей організації конкурсу постала участь здобувачів освіти *вищих* навчальних закладів. Конкурсні випробовування передбачали хормейстерську роботу з хоровим колективом протягом трьох турів.

Відзначимо, що конкурсна програма була одна з найскладніших в Україні, відрізнялась розмаїтим жанрово-стильовим діапазоном: вокально-хорові твори композиторів доби відродження та українського бароко (О. Лассо, К. Монтеверді, М. Дилецький), українська духовна музика першої третини XX–XXI століть (К. Стеценко, Б. Лятошинський, А. Зубицький, Л. Дичко, Є. Станкович), відомі хорові композиції світової та української класики (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Д. Верді, А. Брукнер, Л. Ревуцький), загалом близько 40 хорових творів.

У зв'язку з вокально-технічним навантаженням на студентський колектив (художній керівник – професор Є. Савчук), організатори запросили до участі два його хорових склади, які представили високопрофесійне виконання програми конкурсних змагань. Кількість учасників творчого змагання була невеликою – сімнадцять осіб, що безпосередньо пов'язано з складними умовами конкурсу та труднощами організації в період воєнного часу. Перемогу отримали здобувачі освіти НМАУ імені П.І. Чайковського: В. Григор'єв, Д. Корінник, В. Гуляк (клас професора Євгена Савчука). Серед лауреатів – представники Харківської (Ф. Воскобойніков) і Одеської (А. Перцев) хорових шкіл. За підтримки меценатів переможці отримали грошові винагороди. Є. Савчук – голова журі конкурсу, М. Тимошенко – співголова журі конкурсу. Серед членів журі відомі діячі вокально-хорового мистецтва – С. Прокопов, Є. Бондар, А. Козир.

У контексті обраної проблематики (на думку авторів статті) необхідно закцентувати увагу на репертуарній політиці Другого Всеукраїнського відкритого студентського конкурсу хорових диригентів імені Миколи Колесси[4],

[2] Конкурс започатковано у 2019 році.

[3] Організований під егідою Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, Міністерства освіти та науки України.

[4] Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА імені М. В. Лисенка.

який було організовано та проведено у три тури протягом 7–8 травня 2025 року, що вирізнялась переважно акапельним хоровим репертуаром. Наголосимо, що під час третього туру студентський хор (керівник – В. Долішний) на високому рівні представив виконання програми, яка складалась повністю з духовної хорової музики у категорії А. Духовний спів було представлено у композиторській інтерпретації О. Кошиця («Хваліте Господа з небес», G-dur), М. Вербицького («Ангел вопіяше») та А. Вівальді (XII ч. "*Cum sancto Spiritu*" з кантати "Gloria"). Серед членів журі – відомі диригенти та музикознавці: З. Остафійчук, Я. Колесса, О. Бенч, Н. Бєлік-Золотарьова, І. Бермес, О. Долішна. У конкурсі взяло участь 28 учасників. Перемогу отримали здобувачі освіти з мистецьких закладів вищої освіти різних регіонів України: Харкова, Львова, Дніпра, Києва, Одеси.

Соціокультурна спрямованість представлених у статті конкурсів хорових диригентів віддзеркалилась також у доступності необхідної інформації. Були здійснені онлайн-трансляції кожного туру, задіяні засоби масової інформації та телебачення. Впродовж позаконкурсного часу були організовані круглі столи за участю членів журі, педагогів, учасників конкурсних змагань, відбувалися науково-практичні конференції, а також презентація нотних видань (наприклад, із серії «Репертуарна скарбниця Одеської хорової школи»). Більшість конкурсантів, педагогів, членів журі взяли участь у декількох культурно-мистецьких акціях, власне, отримавши можливість обмінюватися професійним досвідом, що сприяло зміцненню творчих контактів серед диригентів-хормейстерів різного рангу.

Наприклад, під час відкриття Міжнародної науково-практичної конференції «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» пам'яті О. С. Тимошенка (грудень 2024), звучало хорове музичне привітання від Камерного дівочого хору Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка (керівник – професор Ю. Пучко-Колесник). Безумовно, таке шанобливе ставлення до творчості митців, яким присвячені конкурси диригентів, підкреслює значущість хорового співу на всіх мистецьких аренах, який є магістральним напрямком духовного життя України.

Майже всі конкурси диригентів носять ім'я відомих українських митців, репрезентантів хорових шкіл, а саме: Київської – Олега Тимошенка (1932–2010), Львівської – Миколи Колесси (1903–2006), Андрія Кушніренка (1933–2013), Одеської – Дмитра Загрецького (1924–1980), Харківської – Юрія Кулика (1937–1988).

По завершенню Першого Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів імені академіка О. С. Тимошенка, професор Євген Савчук наголосив: «Час, проведений на конкурсі, є кращим результатом для подальшого зростання в диригентській професії, в порівнянні з лекціями та заняттями з фаху». У продовженні озвученої думки, професорка Євгенія Бондар засвідчила ведучу роль проведення конкурсів в період війни, «які є не лише культуротворчою місією у боротьбі за мир, але й беззаперечна підтримка української молоді та інвестиція у світле майбутнє України» (цитати наведено одним із авторів статті С. Прокопова як безпосереднього свідка виступів Є. Савчука й Є. Бондар).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумуємо здійснений огляд новітніх конкурсів диригентів в Україні під час воєнного стану наступними положеннями:

– творчі змагання об'єднують представників молодої генерації *саме у живих зустрічах*, які після пандемії 2021 року та в умовах воєнного стану є значущими;

– *репертуарна політика* конкурсів диригентів базується на «точках перетину» духовної та світської академічної вокально-хорової традиції;

– *науково-практична складова* конкурсів включає синтез теорії та практики (семінари, конференції тощо) як втілення ціннісних орієнтирів професії диригента;

– *фахова уважність* організаторів до учасників конкурсів;

– *систематичність* проведення конкурсів як одна із ознак спадкоємності розвитку хорової культури України (відтак – можемо говорити про беззаперечний її потенціал на європейській арені);

– *духовно-просвітницька та культурна місія* конкурсних випробовувань функціонує через вшанування пам'яті видатних майстрів – репрезентантів різних хорових шкіл;

– творчі змагання *є реальною платформою* для прем'єрного виконання хорових творів молодих композиторів;

– *СХІД & ЗАХІД* – створення відповідних умов надає можливість диригентам з прифронтових зон (Харків та ін.) продовжувати комунікувати у творчих змаганнях, впливати на подальший розквіт української диригентської школи у XXI столітті.

Конкурси хорових диригентів, що проводяться під час повномасштабного вторгнення, впливають на безперервність професійного становлення хормейстерів, удосконалення виконавського досвіду, засвідчують втілення ними таких функцій як: навчальна, творча, комунікативна, соціокультурна, інформаційна. У цілому, конкурси хорових диригентів демонструють приклад пристосування української хорової спільноти до тривожного сьогодення, її безпрецедентної консолідації, засвідчують потужній творчий потенціал талановитих конкурсантів, їх високу духовну та виконавську культуру.

Репертуарна політика конкурсів диригентів тісно пов'язана з опорою на композиторську школу того регіону, в якому організована подія. Важливо відзначити актуальність залучення даної форми як дієвого інструменту для збереження безперервності національного вокально-хорового мистецтва.

Презентація професійних здобутків школи хорового та симфонічного диригування на сучасному етапі культуротворення, розвиток духовного буття молодого покоління, актуалізація проблеми подальшого розвитку професійної освіти хормейстерів, які виокремлено у меті кожного з чотирьох конкурсів (які було детально розглянуто в рамках даної статті), засвідчують спільну мету – спадкоємність розвитку диригентської вокально-хорового традиції України.

Заявлена проблематика наукової розвідки, що пов'язана з дослідженням особливостей організації конкурсів диригентів в мистецькому просторі сьогодення, специфіки організації роботи викладачів із здобувачами у підготовці до конкурсу диригентів в умовах воєнного стану визначає перспективи подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрійчук П. Перший всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс хорового мистецтва імені Михайла Кречка як культурно-мистецьке явище у період російсько-української війни. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : матеріали Міжнародної наук.-практ. конф., 26–27 квітня 2023 р. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2023. С. 114–117.

2. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культорологічна думка*. 2015. № 8. С. 190–201.

3. Воскобойнікова Ю. В., Толмачов, Р. В. Українське дитяче хорове виконавство в умовах війни з Росією (до постановки проблеми). *Культура України* : зб. наук. пр. / ХДАК. Харків, 2024. Вип. 84. С. 56–63.

4. Іванова О. Прояви та форми конкурсно-фестивальної комунікації. *Сучасне мистецтво*, 2021. Вип. 17. С. 131–144.

5. Пухлянко М. Фестивалі та конкурси молодих виконавців в умовах воєнного часу на прикладі Міжнародного фестивалю «Династія» і Міжнародного конкурсу UKE-PIANO. *Програма V Всеукраїнського відкритого круглого столу «Сучасна мистецька освіта в умовах війни». До тижня науки в Україні та 10-річчя ради молодих вчених ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2025. Facebook. URL: https://www.facebook.com/share/v/1Ke1NphNYb/ (дата звернення 25.06.2025).

6. Савенко С. М. Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції : автореф. дис. … канд. мистецтвознавств. Одеса, 2021. 16 с.

REFERENCES:

1. Andriichuk, P. (2023). Pershyi vseukrainskyi vidkrytyi festyval-konkurs khorovoho mystetstva imeni Mykhaila Krechka yak kulturno-mystetske yavyshche u period rosiisko-ukrainskoi viiny [The first all-Ukrainian open festival-competition of choral art named after Mykhailo Krechko as a cultural and artistic phenomenon during the Russian-Ukrainian war]. *Muzyka v dialozi z suchasnistiu: osvitni, mystetstvoznavchi, kulturolohichni studii – Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological studies: Materials of the International Scientific-Practical Conference* (pp. 114–117). Kyivc: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

2. Bermes, I. (2015). Orhanizatsiini zasady muzychnoho festyvalnoho rukhu v Ukraini. [Organizational principles of the music festival movement in Ukraine]. *Kulturolohichna dumka – Culture Studies Thought*, 8, 150–155 [in Ukrainian].

3. Voskoboinikova, Yu. V., & Tolmachov, R. V. (2024). Ukrainske dytiache khorove vykonavstvo v umovakh viiny z Rosiieiu (do postanovky problemy) [Ukrainian children's choral performance in the context of the war with Russia (to the statement of the problem)]. *Culture of Ukraine*, 84. Kharkiv, 56–63 [in Ukrainian].

4. Ivanova, O. (2021). Proiavy ta formy konkursno-festyvalnoi komunikatsii [Manifestations and Forms of the Communication on Competitions and Festivals]. *Suchasne mystetstvo – Contemporary art*, 17, 131–144 [in Ukrainian].

5. Pukhlianko, M. (2025). Festyvali ta konkursy molodykh vykonavtsiv v umovakh voiennoho chasu na prykladi Mizhnarodnoho festyvaliu "Dynastiia" i Mizhnarodnoho konkursu UKE-PIANO [Festivals and competitions of young performers in wartime conditions on the example of the International Festival 'Dynasty' and the International Competition UKE-PIANO]. *Prohrama V Vseukrainskoho vidkrytoho kruhloho stolu "Suchasna mystetska osvita v umovakh viiny". Do tyzhnia nauky v Ukraini ta 10-richchia rady molodykh vchenykh KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho – Programme of the V All-Ukrainian Open Roundtable "Contemporary Art Education in the Time of War". To the Week of Science in Ukraine and the 10th anniversary of the Council of Young Scientists of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky*. Kharkiv, Facebook. URL: https://www.facebook.com/share/v/1Ke1NphNYb/ (accessed: 25.06.2025).

6. Savenko, S. M. (2021). Konkursno-festyvalni formy khorovoi tvorchosti: tradytsiini modeli ta suchasni tendentsii [Competitions and Festivals Forms of Choral Creativity; Traditional models and Modern Tendencies]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

УДК 784.2+78.071.1(438)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-29

Тетяна ПРОКОПОВИЧ
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID:** 0000-0002-9375-9635*

Бібліографічний опис статті: Прокопович, Т. (2025). Поезія «української школи» в музичному прочитанні Оскара Кольберга. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 207–212, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-29

ПОЕЗІЯ «УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ» В МУЗИЧНОМУ ПРОЧИТАННІ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА

У статті розглядаються особливості вокальної інтерпретації віршів представників «української школи» польського літературного романтизму. Увагу зосереджено на з'ясуванні специфіки композиторського підходу Оскара Кольберга до трактування поетичних текстів етнокультурного пограниччя. ***Методологія*** *наукової розвідки спирається на методи історичного музикознавства та культурології, серед яких провідними обрано жанрово-стильовий і компаративний аналіз зразків польської вокальної лірики першої половини XIX століття. Акцент зроблено на порівнянні світоглядних позицій і творчих інтенцій Ф. Шопена та О. Кольберга в контексті формування польської композиторської школи. Це визначило* ***наукову новизну*** *дослідження і дозволило сформулювати* ***висновки****. Виявлено, що становлення видатних польських музикантів, учнів Ю. Ельснера, відбувалося у художньому середовищі Варшави перед листопадовим повстанням. Майбутніх композиторів зблизило спільне коло поетів, серед яких були вихідці з українських теренів. Захоплення віршами Юзефа Богдана Залеського та Стефана Вітвіцького інспірувало написання Ф. Шопеном і О. Кольбергом вокальних мініатюр. Композитори виявили індивідуальні стратегії роботи із поетичним першоджерелом, що засвідчує самостійність творчих рішень у пісні «Весна» на слова С. Вітвіцького. Відзначається роль польського національного колориту у вокальній ліриці Кольберга і Шопена, яка сприяє глибшому психологізму поетичних образів. Простежується спорідненість ставлення композиторів-романтиків до вокальної музики як своєрідного інтимного щоденника, в якому відтворена атмосфера настроїв національно-визвольних прагнень і поразок польських патріотів.*

Ключові слова: *польський романтизм, поезія «української школи», вокальна лірика, фольклор, етнокультурне пограниччя.*

Tetiana PROKOPOVYCH
PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musicology, Folklore and Music Education, Rivne State Humanitarian University, 12 Stepana Bandery St, Rivne, Ukraine, 33000
***ORCID:** 0000-0002-9375-9635*

To cite this article: Prokopovych, T. (2025). Poeziia "ukrainskoi shkoly" v muzychnomu prochytanni Oskara Kolberha [The poetry of the 'Ukrainian school' in a musical reading by Oskar Kolberg]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 207–212, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-29

THE POETRY OF THE 'UKRAINIAN SCHOOL' IN A MUSICAL READING BY OSKAR KOLBERG

The article deals with the peculiarities of vocal interpretation of poems by representatives of the 'Ukrainian school' of Polish literary romanticism. Attention is focused on elucidating the specifics of Oskar Kolberg's compositional approach to the interpretation of poetic texts of the ethno-cultural borderland. ***The methodology*** *of the research is based on the methods of historical musicology and cultural studies, among which the genre-stylistic and comparative analysis of samples of Polish vocal lyrics of the first half of the nineteenth century are chosen as the leading ones. The emphasis is placed on the comparison of the worldview positions and creative intentions of F. Chopin and O. Kolberg in the context of the formation of the Polish compositional school. This determined the* ***scientific novelty*** *of the study and allowed us to formulate* ***conclusions****. It was found that the formation of prominent Polish musicians, students of J. Elsner, took place in the artistic environment of Warsaw before the November Uprising. The future composers were brought together*

by a common circle of poets, among whom were natives of the Ukrainian territories. Their admiration for the poetry of Józef Bohdan Zaleski and Stefan Witwicki inspired F. Chopin and O. Kolberg to write vocal miniatures. The composers revealed individual strategies of working with the poetic source, which testifies to the independence of creative decisions in the song 'Spring' to the words of S. Witwicki. The role of the Polish national colouring in the vocal lyrics of Kolberg and Chopin is noted, which contributes to the deeper psychology of poetic images. The affinity of the Romantic composers' attitude to vocal music as a kind of intimate diary, which recreates the atmosphere of the moods of national liberation aspirations and defeats of Polish patriots, is traced.

Key words: *Polish Romanticism, poetry of the 'Ukrainian school', vocal lyrics, folklore, ethno-cultural borderland.*

Актуальність теми. Камерно-вокальна творчість Оскара Кольберга (Oskar Kolberg), як і інші музичні жанри в його композиторському спадку, донині залишається в затінку життєвих звершень першорядного етнографа та фольклориста XIX століття. Схоже на те, що автор особливо й не турбувався про власні пісні, які, як свідчать дослідники, ймовірно були написані у період між двома польськими повстаннями (1840–50-ї роки). Ні точних дат створення, ані систематичних видань вокальних творів Кольберга не збереглося. З понад двох десятків пісень для голосу і фортепіано тільки окремі були надруковані, а більшість залишилася в рукописах. До слова, через сто років після смерті композитора його камерно-вокальні твори були системно опрацьовані Данутою Ідашак [Danuta Idaszak] і опубліковані у томі 68 видавничої серії "Oskar Kolberg. Dzieła wszystkie" (Idaszak, 1990). Відтак стало можливим докладно вивчити і проаналізувати специфіку музичного прочитання польським романтиком поезії представників «української школи».

Як з'ясувалося, в композиторському доробку Оскара Кольберга більше третини вокальних мініатюр написані на вірші популярних поетів XIX століття, які походили із польсько-українського пограниччя. За спостереженням Д. Ідашак, композитор наче слідував тогочасній моді (Idaszak, 1990, с. 13), надавши перевагу поезії двох авторів – Юзефа Богдана Залеського / Józefa Bohdanf Zaleskiego та Стефана Вітвіцького / Stefana Witwickiego. Отож закономірно виникає потреба розгляду проблеми: які теми й образи представників української школи польського літературного романтизму викликали композиторський відгук О. Кольберга.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Очевидно, передусім у польському музикознавстві накопичений масив аналітичних розвідок, присвячених видатному вченому та митцю як національного, так і світового значення. Особливості вокальної лірики О. Кольберга висвітлено у працях Д. Ідашак, А. Косцюк, М. Прохаска, М. Томашевського. Дослідники вказують на основні жанрово-стильові джерела пісень польського композитора: німецький романтизм, польський сентименталізм та оперне bel canto (Prochaska, 2022).

Варто зауважити, що в сучасному українському музикознавстві простежується посилення наукового інтересу до камерно-вокальної творчості польських композиторів XIX століття. Істотний внесок у розробку теоретико-методологічних засад дослідження романтичної музики сусідніх народів у контексті взаємодії національних культур належить Е. Бернацькій-Гловлі, Л. Кияновській, Л. Ніколаєвій та ін. Заслуговує на увагу позиція Л. Кияновської щодо виявлення у творчому доробку композиторів-романтиків різних національностей спільних естетичних принципів, а, водночас, відмінних ментальних кодів (Кияновська, 2000).

Цінним для даного дослідження є твердження Л. Ніколаєвої про вплив пісень Ф. Шопена на розвиток польської вокальної лірики XIX століття (Ніколаєва, 2016, с. 258). Можна припустити, що саме О. Кольберг належить до когорти композиторів, для яких незаперечним у творчості був шопенівський авторитет. І справді, низка фактів підтверджує зазначене. До слова, Ф. Шопена і О. Кольбера зближує зацікавленість творчістю поетів «української школи», яка знайшла вияв у їхній вокальній спадщині.

На окрему увагу заслуговує дисертаційне дослідження Т. Круліковської, яке присвячене розгляду україно-польських стосунків на прикладі творчості композиторів польського походження. Побіжно авторка торкається проблеми формування «української школи» в польській літературі XIX століття, яка могла поширитись і на музичне мистецтво того часу (Круліковська, 2023). Низка запропонованих положень дисертації потребує подальшої розробки, що обумовлює актуальність теми даної наукової розвідки.

Мета дослідження – з'ясувати своєрідність авторського підходу Оскара Кольберга

до музичної інтерпретації поетичних текстів представників етнокультурного пограниччя. Зіставлення вокальних опусів О. Кольберга і Ф. Шопена дає змогу глибше осмислити специфіку художніх стратегій польських композиторів-романтиків.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вочевидь, між Фредеріком Шопеном (1810–1849) і Оскаром Кольбергом (1814–1890) є чимало точок перетину. Вони не тільки були особисто знайомі, але за три роки до польського листопадового повстання мешкали у Варшаві по-сусідству та приятелювали (Кольберг, 1966, с. 96). Обидва здобували освіту у варшавському ліцеї, студіювали музику у знаменитого вчителя – Юзефа Ельснера (Józef Elsner). З дитячих імпровізацій на фортепіано майбутні видатні постаті польської культури XIX століття починали компонувати музичні твори. І хоч О. Кольберг був молодшим за Ф. Шопена всього лиш на чотири роки, проте виявляв до нього глибоку повагу. Виходить, що свої композиторські спроби Кольберг міг свідомо залишити в «тіні» творчих звершень генія польської музики.

Слід нагадати, що 1820-і роки – важливий період особистісного становлення Шопена і Кольберга. В той час їх об'єднало спільне коло друзів і однодумців, серед яких варто назвати Мауріция Мохнацького, Казімежа Бродзінського, Антонія Одинця, Северина Гощинського, Стефана Вітвіцького, Юзефа Богдана Залеського. Зустрічі літераторів і музикантів у передреволюційній Варшаві генерували ідеї польського романтизму. З огляду на те, що серед представників старшого і молодшого покоління варшавської інтелектуальної еліти було декілька вихідців з українських земель, цілком органічно визріла концепція слов'янського братерства у боротьбі з імперським злом.

Направду, замилування українськими краєвидами і народним побутом, зацікавленість українським фольклором навдивовижу органічно трансформувалися у вигадливий візерунок польськомовної поезії першої половини XIX століття. Відтак феномен «української школи» польського літературного романтизму в практичній площині засвідчив дифузні процеси у культурному розвитку слов'ян, а нині ілюструє продуктивну взаємодію національних традицій у мистецтві.

Як уже зазначалося, в найближчому колі друзів Шопена і Кольберга були найяскравіші представники «української школи» – Юзеф Богдан Залеський (1802–1886) і Стефан Вітвіцький (1801–1847). Властиво, їх вірші виявилися найбільш затребуваними в обидвох композиторів. Шість пісень для голосу і фортепіано Оскар Кольберг написав на слова Юзефа Богдана Залеського, а 4 пісні ним створені на слова Стефана Вітвіцького. Аналогічний інтерес до музичного прочитання віршів поетів-друзів спостерігаємо у Фредеріка Шопена. Хоча є суттєва деталь: Шопену-композитору явно імпонував художній світ С. Вітвіцького (10 пісень), натомість до текстів Ю. Б. Залеського він звернувся лише чотири рази.

Збіг літературних уподобань Кольберга і Шопена – аж ніяк не епігонство, а лише підтвердження духовної близькості митців, скріпленої дружбою і варшавськими вечірніми зустрічами, сповненими героїчного пафосу й артистичної вишуканості. Творчі натури у 1820-х роках палко всотували настрої нескореного польського народу та його мрії про національну свободу, перетворюючи молодечий запал у мистецьку форму. До речі, Фредерік Шопен і Оскар Кольберг у своїй вокальній творчості інтерпретували виключно польськомовні вірші тогочасних авторів. Якраз за кількістю написаних пісень у двох композиторів є спільні лідери – Залеський і Вітвіцький.

У загальних рисах зіставляючи і порівнюючи вокальну спадщину Шопена і Кольберга простежується ще одна спільна риса: обидва не виявляли наполегливості у виданні своїх вокальних творів. Скорше, що вокальна лірика була для них своєрідним інтимним щоденником, органічно вписуючись у «атмосферу домашнього музикування, дружніх зібрань» (Ніколаєва, 2016, с. 254). Можна не сумніватись, що пісні Шопена і Кольберга нерідко ставали надбанням приватних колекцій. Відтак, завдячуючи любителям співу у XIX столітті навіть неопубліковані вокальні твори композиторів стрімко поширювались і набували популярності.

Зрештою, не виключено, що обережність композиторів у виданні своїх пісень могла мати й політичний підтекст. Адже після поразки листопадового повстання, щоб уникнути переслідувань і репресій російсько-імперської влади, Ю. Б. Залеський і С. Вітвіцький опинись в еміграції далеко від Польщі. Шопен також залишив назавжди Варшаву і жив у Парижі. Лише

Кольберг, після навчання в Берліні, повернувся до рідного краю, розгорнувши на декілька десятиліть титанічну працю – збирання і опрацювання фольклору. За таких обставин очевидно, що поезія активних діячів польської політичної еміграції не могла безперешкодно поширюватися в умовах імперської цензури.

Дійсно, польська громадськість середини XIX століття знаходилася під пильним імперським оком, яке стежило за тим, щоб жодним чином не допустити національно-культурного відродження поневоленого народу. Очевидно, Оскар Кольберг усвідомлював, що твори майстрів красного слова – учасників листопадового повстання, викличуть негативну реакцію царської цензури. Можливо, тому й не наполягав на виданні своїх пісень, інспірованих поезією поетів-повстанців. Натомість, своєю вокальною музикою солідаризувався з ними, а у серцях співвітчизників підтримував вогник патріотизму та національної єдності.

Ясна річ, у свідомості польських поетів з українським корінням глибоко закарбувався образ малої Вітчизни. Він навіював досить різний спектр думок і почуттів – багатошаровий і амбівалентний. Згадка про Україну у поетичних рядках польських авторів відлунювалась ідилічно-щемливими або піднесено-героїчними, іноді радісно-грайливими, але переважно ностальгічно-меланхолійними настроями. Врешті-решт, серед найсильніших вражень дитинства і джерел творчого натхнення поетів української школи була українська народна пісня. “Z teorbanem wyrósl ja” – свідчив у віршах Юзеф Богдан Залеський (M. M, 1903. c. 13).

Можна припустити, що тісне спілкування юного Кольберга з поетами «української школи» у Варшаві, збудило його пізнавальний інтерес до народної пісні, бажання її збирати та досліджувати. Це стане магістральної лінією життя Кольберга. Мандруватиме польський збирач фольклору по українських теренах. Однак, варто зауважити, що безпосередня зустріч Оскара Кольберга із української народною музикою в її автентичному середовищі, відбудеться значно пізніше, ніж час музичного прочитання віршів Богдана Залеського і Стефана Вітвітського. Відтак, що ж привабило польського композитора у віршах творців «української школи»?

Передусім Кольберг відкрив у поезії провідні мотиви мистецтва XIX століття – любовну і пейзажну лірику, ностальгію за минулим і далеким краєм, усамітнення і самотність. По суті, композитор обрав для своїх творів поетичні тексти, позбавлені історичної чи географічної конкретики, пафосу козацької героїки та української колористики. Натомість у музичному обрамленні постав особистісний світ людини: від юнацьких мрій і надій (“Rojenia wiosenne” / «Весняні мрії» на сл. Ю.Б. Залеського) до старечих роздумів і оцінок життя (“Co mi tam” / «Що мені до того» на сл. Ю.Б. Залеського).

Обраний композитором ракурс інтерпретації поезії «української школи» був співзвучний з художніми тенденціями західноєвропейського мистецтва XIX століття. Тому абсолютно очевидно, що Кольберг використав інтонаційний словник романтичної музики для підсилення емоційного тону віршів. Добре засвоївши композиційні принципи німецької й австрійської школи (передусім відчутний вплив Шуберта і Шумана), він доповнив їх польськими фольклорними елементами – мелодико-інтонаційними і ладовими зворотами, характерною метроритмікою і структурними особливостями.

Вокальні мініатюри Кольберга цілком відповідають потребам домашнього музикування XIX століття. Зручна теситура та діапазон вокальних мелодій легко підлаштовується до виконавських можливостей співака-любителя, а нескладний фортепіанний супровід слугує гармонічним фоном для голосу. О. Кольбер розвинув у вокальній ліриці композиціях два типи інтонування:

1) простота і невигадливість мелодій (як от у пісні “Wyjazd” /«Виїзд» на сл. Вітвіцького чи “Zakochana” / «Закохана» на сл. Залеського). Ймовірно, поетичні тексти, народжені з переспіву українських народних лірико-побутових пісень, «диктували» композитору лаконізм і нескладність виразових засобів;

2) мелодії з вибагливим інтонаційним контуром і ритмічним малюнком – характерні для пісень лірико-драматичного і філософського змісту (наприклад, “Kochanka do gwiazdy” / «Коханка до зірки» на сл. Вітвіцького, або ж “Śpiew poety” / «Спів поета» та “Westchnienie za rodzinną chatką” / «Зітхання за родинною хаткою» на сл. Залеського). Деталізація поетичного образу у цих вокальних мініатюрах зумовила наскрізне розгортання музичної тканини, свіжість гармонічних барв,

розмаїтість фактурних прийомів і, загалом, збільшення ролі фортепіанної партії, яка збагачує і посилює експресивність вислову.

Цікаво, що тема спогадів і туги за рідним краєм, яка особливо часто оспівана у віршах представників «української школи», викликала творчий резонанс у О. Кольберга та визначила інтонаційну драматургію низки вокальних творів. Щоправда, польський композитор трансформував ностальгічні почуття поетів у власну національну площину. Наприклад, вірш “Westchnienie za rodzinną chatką” / «Зітхання за родинною хаткою» молодий Ю. Б. Залеський написав у Варшаві і виразив в поетичних рядках розлуку з Україною. Натомість, О. Кольберг змінив смислове навантаження слів, відтворивши у музиці образ поета-вигнанця. Так, у інтонаційному каркасі вокальної мелодії «Зітхання за родинною хаткою» можна розпізнати мотивні перегуки з Марсельєзою – натяк на життєві колізії Юзефа Богдана Залеського, якому після поразки Листопадового повстання судилося жити у Франції.

Окрім іншого, варто відмітити ретельну роботу композитора з літературним текстом. Помітно, що О. Кольберг керувався логікою розвитку музичного образу, отож підкорював віршовану форму своєму задуму. Так, з поезії “Wiosna” / «Весна» на сл. С. Вітвіцького композитор використав лише дві строфи, елегантно передаючи у пісні піднесено-радісний настрій. Прикметно, що саме цей вірш Вітвіцького є в композиторській інтерпретації Ф. Шопена і О. Кольберга. Тож цікаво порівняти авторські підходи до розкриття поетичного образу.

Тут не можна оминути самого Стефана Вітвіцького. Вихованець Кременецького ліцею увійшов у польську літературу як співець сільського життя. Його поетична збірка “Piosenki sielskie” / «Сільські пісні», вперше видана у 1830 році, привабила читачів мелодійністю і простотою мови (Радишевський, 2018). У вірші “Wiosna” виразно прослідковуються риси романтичної лірики: контраст живописної природи і внутрішнього стану героя – замилування весняним пейзажем тільки поглиблює ностальгічний настрій.

Властиво, Ф. Шопен тонко відчув пасторально-елегійний тон вірша С. Вітвіцького “Wiosna”, підкресливши його музичними виразовими засобами, спорідненими з народнопісенною традицією (строфічна форма, перемінність ладу g-B, простота і повторність мотивних ланок мелодії). Слушно зауважує Л. Ніколаєва, що у вокальній мініатюрі композитор максимально зберіг «жанрову основу та характер першоджерела» (Ніколаєва, 2016, с. 255), тому фортепіанній партії надав лише підтримуючу функцію, дублюючи вокальну лінію у акомпанементі.

О. Кольберг по-іншому підійшов до музичного прочитання вірша “Wiosna” Вітвіцького. Як уже зазначалося, композитор використав лише дві строфи поетичного тексту, тим самим, нівелював глибокий психологізм ліричного образу. Втім, пісня Кольберга приваблює інтонаційною гнучкістю вокальної партії, в якій яскраво проявляються риси мазурки (розмір ¾, акцент на другу метричну долю). Широкі інтервальні ходи у хвилеподібній мелодії, мажорний лад (A dur) відтворюють емоційну відкритість і щиру радість життя.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, у вокальній ліриці Оскара Кольберга досить яскраво проявляється композиторський почерк, який вирізняться самостійністю і оригінальністю рішень. Його пісні – цінний творчий набуток романтичної епохи, у вирі суспільно-політичних подій якої знайшлося місце поетичній витонченість і шляхетності сприйняття світу.

Подальшого вивчення потребує аналіз вокальних творів польських композиторів, інспірованих поезією представників «української школи», аби розширити уявлення про масштаб дифузних етнокультурних процесів у слов’янському мистецтві доби романтизму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бернацька-Гловаля Е. І. Польська аматорська пісня XIX ст. у львівському культурно-мистецькому континуумі. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 40. С. 119–133.

2. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 340 с.

3. Круліковська Т. П. Творчість польських композиторів Поділля XIX століття в контексті українсько-польських культурних взаємин : дис. ... д-ра філософії за спец. 025. Львів, 2023. 272 с.

4. Ніколаєва Л. М. Вокальна творчість Ф. Шопена і питання виконавського музикознавства. *Українське музикознавство*. 2016. Вип. 42. С. 251–266.

5. Радишевський Р. «Українська школа» в польському романтизмі: феномен пограниччя. Київ : Талком, 2018. 704 с.

6. [M. M.] *O naszym poecie Bohdanie Zaleski*. Krakow,1903. 47 s.

7. Idaszak D. Twórczość kompozytorska Oskara Kolberga. *Oskar Kolberg. Dzieła wszystkie. T. 68. Kompozycje wokalno-instrumentalne*. Poznań, 1990. S. 5–33.

8. Korespondencja Oskara Kolberga. Cz. II (1877–1882). *Oskar Kolberg. Dzieła wszystkie*. T. 65. Zebrała i opracowała M. Turczynowiczowa. Rec. i konsultant Z. Szweykowski. Opracowanie komentarzy i red. A Skrukwa i E. Krzyżaniak-Miller. Wrocław-Poznań 1966. 740 s.

9. Kościuk A. “Nikt mię za próżniaka nie ma i mieć nie będzie”. O życiu Oskara Kolberga (1814–1890). Twórczość Ludowa, 2014, nr. 1–2 (76). S. 1–5.

10. Oskar Kolberg. Dzieła wszystkie. T. 68. Kompozycje wokalno-instrumentalne, oprac. D. Idaszak, red. H. Pawlak. Poznań 1990. 680 s.

11. Prochaska M. Kompozycje Oskara Kolberga. *Oskar Kolberg. Człowiek i Dzieło*. Poznan, 2022. S. 137–164.

12. Tomaszewski W. Literatura do śpiewania. Nuty z tekstem w ofercie wydawców na ziemiach polskich w latach 1801–1875. *Sztuka edycji*. T. 4. Toruń, 2013. S. 67–73.

REFERENCES:

1. Bernatska-Hlovalia, E. I. (2017). Polska amatorska pisnia 19 st. u lvivskomu kulturno-mystetskomu kontynuumi [Polish amateur song of the nineteenth century in the Lviv cultural and artistic continuum]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, 40, 119–133 [in Ukrainian].

2. Kyianovska, L. O. (2000). *Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury 19–20 st. [The stylistic evolution of Galician musical culture in the nineteenth and twentieth centuries]*. Ternopil : Aston [in Ukrainian].

3. Krulikovska, T. P. (2023). Tvorchist polskykh kompozytoriv Podillia XIX stolittia v konteksti ukrainsko-polskykh kulturnykh vzaiemyn [Creativity of Polish composers of nineteenth-century Podillia in the context of Ukrainian-Polish cultural relations]. *Doctor’s thesis*. Lviv : LNMA [in Ukrainian].

4. Nikolaieva, L. M. (2016). Vokalna tvorchist F. Shopena i pytannia vykonavskoho muzykoznavstva [Chopin’s vocal works and issues of performing musicology]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 42, 251–266 [in Ukrainian].

5. Radyshevskyi, R. (2018). *“Ukrainska shkola” v polskomu romantyzmi: fenomen pohranychchia [The “Ukrainian School” in Polish Romanticism: the Phenomenon of the Borderland]*. Kyiv : Talko [in Ukrainian].

6. [M. M.] (1903). *O naszym poecie Bohdanie Zaleski*. Krakow.

7. Idaszak, D. (1990). Twórczość kompozytorska Oskara Kolberga. In Oskar Kolberg. *Dzieła wszystkie* (Vol. 68, pp. 5–33). Poznań : PWM.

8. Turczynowiczowa, M. (1966). Korespondencja Oskara Kolberga. Cz. II (1877–1882). Oskar Kolberg. *Dzieła wszystkie*. (Vol. 65). Wrocław-Poznań

9. Kościuk, A. (2014). “Nikt mię za próżniaka nie ma i mieć nie będzie”. O życiu Oskara Kolberga (1814–1890). *Twórczość Ludowa*, (1–2 (76), 1–5.

10. Kolberg, O. (1990). *Dzieła wszystkie.T.68. Kompozycje wokalno-instrumentalne* (oprac. D. Idaszak, red. H. Pawlak). Poznań : Instytut im. Oskara Kolberga.

11. Prochaska, M. (2022). Kompozycje Oskara Kolberga. W: Oskar Kolberg. *Człowiek i Dzieło* (s. 137–164) Poznan.

12. Tomaszewski, W. (2013). Literatura do śpiewania. *Nuty z tekstem w ofercie wydawców na ziemiach polskich w latach 1801–1875. Sztuka edycji*, 4, 67–73.

УДК 78.071.1(477)(092):783.24]:781.68
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-30

Ірина РОМАНЮК
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
***ORCID:** 0000-0001-7900-5960*

Софія ДІМІТРІЄВА
магістрантка (фахова профілізація «Музикознавство»), Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
***ORCID:** 0000-0002-7843-0962*

Бібліографічний опис статті: Романюк, І., Дімітрієва, С. (2025). Галицький напів у композиторській інтерпретації О. Кошиця (на прикладі «Достойно єсть» із Четвертої Літургії). *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 213–219, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-30

ГАЛИЦЬКИЙ НАПІВ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ О. КОШИЦЯ (НА ПРИКЛАДІ «ДОСТОЙНО ЄСТЬ» ІЗ ЧЕТВЕРТОЇ ЛІТУРГІЇ)

***Актуальність** проблеми зумовлена затребуваністю дослідження наявних композиторських прочитань галицького напіву як феномена вітчизняної духовної традиції у творчій практиці митців минулого і сьогодення. **Мета** наукової статті – охарактеризувати композиторську інтерпретацію галицького напіву на прикладі «Достойно єсть» (№ 22) із Четвертої Літургії (1938) О. Кошиця. **Методологія** базується на залученні комплексу підходів, серед яких: когнітивний, жанровий, стильовий, структурно-функціональний, семантичний, порівняльний, застосований у співставленні монодичного першоджерела з авторським твором О. Кошиця, а також інтерпретаційний, задіяний для дослідження якісних параметрів трактування української православної церковної монодії в композиторській спадщині О. Кошиця. **Наукова новизна** полягає в тому, що в науковій розвідці вперше досліджено піснеспіви галицького напіву в духовній композиторській творчості О. Кошиця на прикладі обраного зразка з Четвертої Літургії – циклу, створеного на основі галицького напіву; здійснено композиційно-драматургічний аналіз «Достойно єсть» О. Кошиця з урахуванням першоджерела монодії. У **Висновках** констатовано, що «Достойно єсть» О. Кошиця постає зразком перетину двох систем: монодичної і поліфонічної, яку визначено як полімелодичне ціле. Таким чином, аналізований піснеспів трактується як «помножена» монодія із збереженням самобутності давнього зразка в оригінальному авторському прочитанні. Митець досягає нової якості втілення одноголосного першоджерела галицького напіву при збереженні його стильових та жанрових констант в умовах поліфонічного мислення, де кожен голос зберігає відповідну самоцінність. Композитор орієнтується на жанр першоджерела як богослужбового зразка, який постає знаком приналежності до літургічного типу культури – Богоспілкування.*

***Ключові слова:** композиторська інтерпретація, галицький (галицько-волинський) напів, Літургія, піснеспів, «Достойно єсть», духовна композиторська творчість О. Кошиця, драматургія, поліфонічне мислення.*

Iryna ROMANIUK
PhD in Art, Full Associate Professor, Associate Professor at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003
***ORCID:** 0000-0001-7900-5960*

Sofiia DIMITRIIEVA
master's student ("Musicology"), Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003
***ORCID:** 0000-0002-7843-0962*

To cite this article: Romaniuk, I., Dimitriieva, S. (2025). Halytskyi napiv u kompozytorskii interpretatsii O. Koshytsia (na prykladi "Dostoyno est'" iz Chetvertoi Liturhii) [The Ggalician napiv (chant)

in the composer's interpretation of O. Koshyts (on the example of "Dostoyno est'" from the Fourth Liturgy)]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 213–219, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-30

THE GALICIAN NAPIV (CHANT) IN THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF O. KOSHYTS (ON THE EXAMPLE OF "DOSTOYNO EST'" FROM THE FOURTH LITURGY)

The relevance of the problem is stipulated by the demand for research into existing composer's readings of the Galician napiv as a phenomenon of the domestic spiritual tradition in the creative practice of artists of the past and present. The purpose of the scientific article is to characterize the composer's interpretation of the Galician napiv using the example of "Dostoyno est'" (No. 22) from the Fourth Liturgy (1938) by O. Koshyts. The methodology is based on the involvement of a complex of approaches, including: cognitive, genre, style, structural-functional, semantic, comparative, applied in the comparison of the monodic primary source with the author's composition of O. Koshyts, as well as the interpretative one, used to focus attention on the qualitative parameters of the interpretation of Ukrainian Orthodox church monody in the composer's legacy of O. Koshyts. The scientific novelty lies in the fact that in the scientific investigation for the first time there were researched the chants of the Galician napiv in the spiritual composer's creative work of O. Koshyts on the example of a selected sample from the Fourth Liturgy – a cycle created on the basis of the Galician napiv; a compositional and dramaturgical analysis of "Dostoyno est'" by O. Koshyts was carried out taking into account the original source of the monody. The Conclusions state that "Dostoyno est'" by O. Koshyts is an example of the intersection of two systems: monodic and polyphonic, which is defined as a polymelodic whole. Thus, the analysed chant is interpreted as a "multiplied" monody with the preservation of the originality of the ancient sample in the original author's reading. O. Koshyts achieves a new quality of embodiment of the monophonic primary source of the Galician napiv while preserving its stylistic and genre constants in the conditions of polyphonic thinking, where each voice retains its own value. The composer focuses on the genre of the primary source as a liturgical sample, which becomes a sign of belonging to the liturgical type of culture – Communion.

Key words: *composer's interpretation, Galician (Galician-Volyn) napiv (chant), Liturgy, chants, "Dostoyno est'", spiritual composer's creative work of O. Koshyts, dramaturgy, polyphonic thinking.*

«Варто тільки заглянути в оті "Ірмолої",
<...> там почуєш живе джерело святої води,
що пливе вільно і природньо»
О. Кошиць (Відгуки минулого, 1954, с. 61)

Актуальність проблеми. На сьогодні українська православна церковна монодія постає як історико-культурний *генокод* в часопросторі національної духовної традиції. Зокрема, галицький (або галицько-волинський) напів[1] як один із вершинних феноменів української гимнографії є феноменом вітчизняної духовної традиції – складової найдавнішої гілки української професіональної культури – православного монодичного церковно-співочого мистецтва[2].

Прикметно, що галицький напів був розповсюдженим не лише в рамках живої традиції церковного співу, а й неодноразово поставав предметом композиторської інтерпретації, долаючи межі етнолокальної приналежності Галичини та Волині. Актуальність теми зумовлена затребуваністю дослідження наявних композиторських інтерпретацій галицького напіву у творчій практиці митців минулого і сьогодення. Результати пошукового досвіду виявлення авторами наукової розвідки зразків галицького напіву в композиторській професійній спадщині підтвердив його найбільшу зосередженість у духовній хоровій творчості митців першої третини XX століття (К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, С. Людкевич), творча діяльність яких призвела до розквіту богослужбового співу у даний період музичної культури України. У рамках даної наукової статті увагу приділено композиторській інтерпретації галицького напіву на прикладі творчості Олександра Кошиця, 150 років із дня народження якого вшановується цього 2025-го ювілейного року й ім'я якого з забутих і заборонених у XX столітті нині вписано у *золотий фонд* митців національної культури.

Мета наукової статті – охарактеризувати композиторську інтерпретацію галицького напіву на прикладі «Достойно єсть» із Четвертої Літургії (1938) О. Кошиця.

[1] Напів – це корпус традиційних мелодій богослужбового Обіходу під однією назвою, об'єднаних за походженням і музичним стилем (Шевчук, 2016, с. 45). У наш час в українській музичній науці, зокрема медієвістиці, функціонують два терміни як синоніми: «*напів*» і «*наспів*». Для авторів орієнтиром слугує етимон поняття, що походить від церковносл. «напѣл».

[2] Галичина і Волинь – одні з найдавніших православних земель Київської Русі. Християнство на цих теренах започатковане рівноап. Кирилом і Мефодієм Словенськими. Тож, ще за сто років до Хрещення Русі Володимиром Великим у Києві, Західна Волинь у IX ст. вже входила до православної єпархії рівноап. Мефодія.
Як і у випадку з іншими напівами, неможливо визначити точний час виникнення досліджуваного напіву: галицько-волинська церковно-співоча традиція була зафіксована в українських Ірмологіонах, починаючи з XVII ст. (йдеться про Львівський Іромологіон 1709 р., який ще іменують галицьким Обіходом).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Силами наукової спільноти української діаспори, зокрема Української вільної академії наук у США, у 1970 році у Нью-Йорку було видано ґрунтовну нотну збірку «Олександр Кошиць. Релігійні твори» (за редакцією З. Лиська). У передньому слові вказується, що зважаючи на факт заборони творчості О. Кошиця у СРСР, саме українська еміграція повинна заповнити прогалину у відсутності нотного матеріалу творів митця. Це найповніше видання всіх духовних творів композитора: літургійних і паралітургійних, структурованих за двома умовними розділами (Кошиць, 1970).

Серед наукових видань 2000-х років українських дослідників вкажемо на працю «Феномен Олександра Кошиця» (Головащенко, 2007), що постала компендіумом спогадів самого митця, його колег та друзів рецензій, віршів про митця, інтерв'ю, музикознавчих розвідок тощо. Не можна оминути і збірник статей «О. Кошиць і час» (ред. Лащенко, 2007), що вийшов друком за матеріалами однойменної наукової конференції НМАУ імені І.П. Чайковського у 2007 році. Даний збірник містить наукові статті широкого спектру осягнення значення творчої постаті і діяльності О. Кошиця.

Фундаментальна монографія Н. Калуцкої і Л. Пархоменко присвячена мистецькій діяльності митця у контексті музики XX століття (Калуцка & Пархоменко, 2012). Праця структурована за розділами, один з яких (третій із чотирьох) осібно присвячений розгляду духовних композицій О. Кошиця.

У науковому обґрунтуванні творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва А. Смірнова, присвяченому дослідженню Літургій О. Кошиця у виконавському вимірі, автор висловлює сподівання на актуалізацію у виконавській практиці Літургій митця, адже «музика Другої, Третьої та особливо Четвертої літургій безперечно варта уваги. Тому тема дослідження та виконавських інтерпретацій духовних творів О. Кошиця залишається відкритою» (Смірнов, 2024, с. 81).

Розгляду галицького напіву як феномена українського церковного монодичного співу із запропонованим системним аналізом одного із зразків («*Достойно єсть*») присвячено наукову статтю І. Романюк та С. Дімітрієвої (Романюк & Дімітрієва, 2023).

Виклад основного матеріалу дослідження. Літургійні твори О. Кошиця представлені доробком із п'яти Літургій, окремих богослужбових піснеспівів (понад 80), створених як на власні мелодії, так і на першоджерела українських Ірмолоїв, серед яких: усталені піснеспіви (антифони, Херувимські, Єктенії) і такі, що виконуються один або кілька разів на рік («Єлици во Христа хрестистеся», «Ангел Вопіяше» тощо). Паралітургійні твори представлені численними аранжуваннями кантів, псальмів та колядок як результату творчої діяльності у царині опрацювання національного фольклору митця як збирача зразків народнопісенної духовної піснетворчості.

О. Кошиць був надзвичайно залюбленим у давній церковний спів і високого оцінював його художню досконалість. Необхідним є усвідомлення, що митець був не лише практиком (композитором та хормейстером), а й теоретиком – дослідником богослужбового співу. Звернемо увагу на те, що О. Кошиць наприкінці навчання у Київській духовній академії ґрунтовно вивчав саме монодичний церковний спів і, незважаючи на широке розмаїття тем для дослідження у галузі богослов'я, захистив дисертацію у 1901 році за цією тематикою. Про цей факт йдеться у новітній монографії, де наводиться тема дисертації О. Кошиця: «Монастирські обіходники XVI і XVII століть, їхнє значення в історії церковного Уставу» (Калуцка & Пархоменко, 2012, с. 165). Для її написання митець вивчав унікальні першоджерела з бібліотек Києво-Печерської Лаври, а також з духовних академій, на що вказують дослідниці (там само). На жаль, про цей вагомий факт з біографії митця як дослідника богослужбової традиції, який здобув науковий ступінь кандидата богослов'я, доволі рідко зазначається у музикознавчих працях.

У складний період свого життя, коли О. Кошиць вимушено залишився у США, митець повернувся до створення літургійних циклів, які «вирізняли концепційність масштабних завдань і стильова цілісність» (Калуцка & Пархоменко, 2012, с. 180). Четверта Літургія для мішаного хору була створена О. Кошицем у 1938 і видана зусиллями Українського Хору імені св. Кирила і Мефодія в Олифанті у 1942 році (Калуцка & Пархоменко, 2012, с. 181). Принагідно наголосимо,

що Літургію було створено в еміграції, у часи, коли в Україні це зробити вже було неможливо.

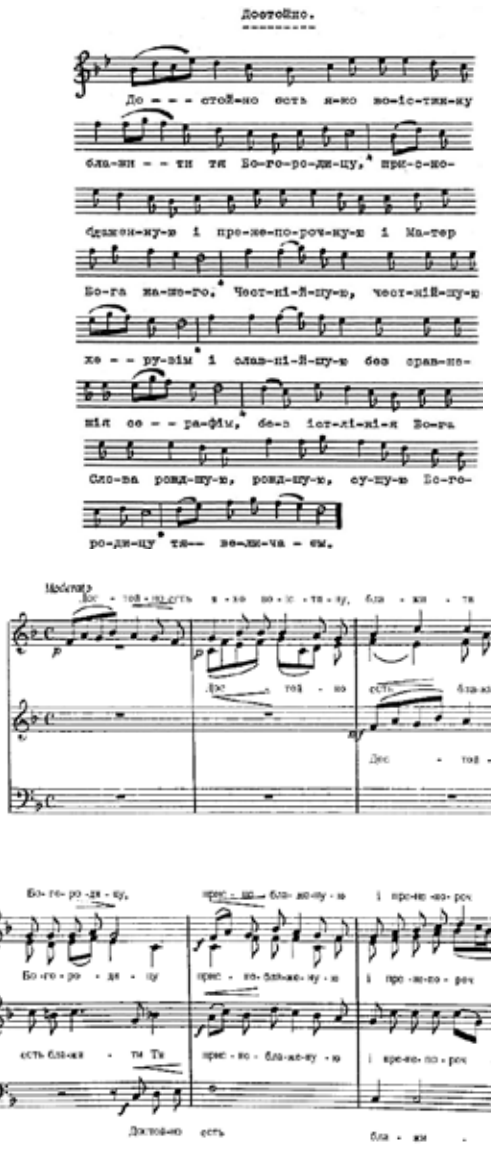
Піснеспів «Достойно єсть» (№ 22, *F-dur*), обраний для аналізу у рамках даної розвідки, написаний для чотириголосного мішаного хору. Початково нами не було віднайдено жодного свідчення, що досліджуваний зразок створено на основі галицького напіву. Таку гіпотезу було висунуто на основі власного співставлення з першоджерелом. (Також нами не віднайдено жодного аудіо- чи відеозапису досліджуваного зразка, що чекає на свого сучасного виконавця[3]). Як наслідок, констатуємо, що в основу твору композитором покладено зразок «Достойно єсть» галицького напіву, що зафіксований у *Напівниках* о. Ісидора Дольницького та О. Остгайм-Дзеровича.

Знаходимо лист О. Кошиця з підтвердженням цього факту: «Тож я використовував матеріали з “Гласопісниця” Дольницького 1894 р., якого старанно перевірив з львівським Ірмолоєм 1904 р. <...> “Напівник Церковний” Ігн. Полотнюка 1902 р. та “Простопініє” підкарпатське оо. Василіян Івана Хоми, передрук 1936 р. Отже маю на руках документи, український характер яких поза дискусією» (Головащенко, 2007, с. 383).

Таким чином, констатуємо свідомий підхід до залучення першоджерел ірмолойного мистецтва, красу та цінність яких митець усвідомив уже як зрілий майстер, про що, знову ж таки, свідчить фрагмент листа: «Я тільки тепер зрозумів, чого оті (*піснеспіви – І.Р.; С.Д.*) <…> були для нас такі марудні в семінарії: ніхто не умів їх, в тім числі і я, з своєї лінощі показати їх в дійсному світлі. Аж тепер, коли я насамоті в американському Сіморі, <…> пригадавши історію церковного співу, глянув на ці Догматики, та й побачив, що то воно є і які “свині під дубом” були ми, <…> я жив у країні чару й екстази, день і ніч в моїй голові проносились ці чудові, просто неймовірні мелодії, і я ні над чим в житті не працював з такою радістю та захопленням» (Цалай-Якименко, 2002, с. 56).

У листі до П. Маценка композитор, уточнюючи першоджерела циклу, пише: «...починаю перебирати обставини, при яких я писав оту Літургію, та матеріал – виписки із студіювання Ірмолоїв, – і знаходжу на свою радість, що не зробив жодного прогріха проти своїх засад, бо всі теми знайшов в різних частинах Ірмолоя» (Відгуки минулого, 1954, с. 52).

Свідченням правомірності гіпотези щодо генези «Достойно єсть» постав виявлений факт заснування всього циклу на зразках монодії, більше того – саме галицького напіву. Як зазначає сам автор, дана Літургія «складена на підставі напівів Ірмолоя Львівського та Простопінія Прикарпатського» (там само).

Далі, співставимо, першоджерело «*Достойно єсть*»[4] з авторською версію О. Кошиця та вкажемо на виявлені відмінності.

[3] Проте певним поштовхом здійсненої наукової розвідки став факт озвучення і виконання саме цього піснеспіву студентським хором ХНУМ імені І. П. Котляревського в рамках навчального процесу у 2024 році (хормейстер – доктор філософії, викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування О. М. Яструб).

[4] Детальний аналіз даного піснеспіву, що міститься у збірниках «Напѣвникъ церковный» о. Ісидора Дольницького (Львів, 1894) та «Напівник церковний» О. Остгайм-Дзеровича (Рим, 1959) представлено в іншій статті авторів даної наукової розвідки (Романюк & Дімітрієва, 2023).

Автор упроваджує одноголосне монодичне першоджерело у повнозвучну чотириголосну фактуру, не змінюючи вербальний текст з церковнослов'янської (проте надає його в українській транскрипції), що засвідчує орієнтир митця на збереження канонічного тексту молитви.

Незважаючи на спрямованість О. Кошиця в обережному ставленні до першоджерела, хоровому стилю літургійної музики загалом і, зокрема, «Достойно єсть» з четвертої Літургії О. Кошиця, притаманний теплий національний колорит. Йдеться про опрацювання давньої православної монодії в дусі національного народного багатоголосся, за Н. Супрун-Яремко (Супрун-Яремко, 2014, с. 457). Про цей факт свідчать залучення композитором типових для українських «паралітургійних наспівів» інтонаційних зворотів, принципів канто-псальмового викладу, поліфонії народного багатоголосся та розмаїтих розспівів кадансів (Калуцка & Пархоменко, 2012, с. 190).

За образним змістом «Достойно єсть» О. Кошиця – славильний гімн Богородиці. Про урочистість молитви свідчить не лише сенс вербального тексту, а й залучений принцип повторення певних фрагментів. Ймовірно, для посилення славильного характеру твору, кульмінацією якого є глоріальний розділ *c* саме на слова «Тя Величаєм». Також принагідно зазначити що композитор у повному обсязі, без будь-яких змін, залучає канонічний текст, що вказує на богослужбове призначення Четвертої Літургії О. Кошиця, яку митець мислить як цілісність (на що, в тому числі, вказує опора на один тип напіву).

Схематично форму «Достойно єсть» можна зобразити так (див. схему 1).

Схема 1

A	**B**	**C(A1)**
a* + a1*||	b + a2*+ a3*+	b1 + c*
4 + 4	4 + 4 + 4 +	4 + 8
F F→C	FgF+B + g +	B + F

** збережена опора на першоджерело*

Спираючись на подану вище схему, можемо ідентифікувати форму як тричастинну (за відсутності репризи на рівні вербального тексту) та наявну тематичну арку.

Визначимо, яким чином композитор зберігає монодичне першоджерело у авторській композиції. Митець залучає піснеспів галицького напіву не у цілісному викладі, а лише епізодично. Так, у *a1*, *a2* та *a3* композитор впроваджує першоджерело лише у верхніх голосах (партія сопрано та альтів). За винятком *a*, де у зв'язку з імітаційним прийомом викладу тематичного ядра, першоджерело звучить також у партії тенорів. Лише наприкінці твору, у реченні *c*, фіксуємо розвиток тематичного ядра напіву у партії басів. Найбільш цілісний фрагмент монодії покладений в основу партії сопрано в перших двох періодах. У подальшому розвитку констатуємо збереження лише характерної чотиризвучної початкової мелоформули, який композитор вилучаючи, розвиває. Такий принцип роботи з тематичним матеріалом надвлучно визначають дослідниці: «У разі потенційної місткості початкових мотивів, у великих піснеспівах формотворення відбувається шляхом їх розспіву. А це спонукає до поєднання принципів наскрізного розгортання мелозворотів з народнопісенним структуруванням. <…> де розспівується єдине заголовне слово, але структурно-синтаксична будова складається за періодичними закономірностями, дещо завуальованими автором прийомами метро-ритмічної змінності та антифонними протиставленнями» (Калуцка & Пархоменко, 2012, с. 185). Проте О. Кошиць залишає незмінною тричастинну структуру, орієнтуючись, при цьому, на авторську концепцію будови форми і драматургії цілого.

Незважаючи на використання композитором давнього першоджерела, композиція побудована доволі класично. Перший розділ *A*, сформований за принципом імітаційної поліфонії, являє собою класичний квадратний період з двох речень (4+4) варіантної будови та нагадує експозиційний розділ поліфонічної форми (інвенція, фуга). Композитор подає таким чином оригінальний піснеспів (чотиризвучне ядро) у кожному голосі, доповнюючи його, свого роду, «протискладеннями» в інших голосах. Дослідники зазначають – такий унісонний вступ наслідує характеристичний прийом викладу Києво-Печерських розспівів (Калуцка & Пархоменко, 2012, с. 189). Другий розділ *B* митець вибудовує по-іншому. *B* основі покладено квадратний період (4+4+4), у даному разі з трьох

речень, на тематичному рівні з залученням як власного тематичного матеріалу (*b*), так і першоджерела (*a2*, *a3*).

Заключний розділ *C(A1)* не наслідує тип формотворення попередніх та є особливо прикметним за тематичною будовою. Так, речення *b1* – практично повне тематичне повторення *b* з середнього розділу *B*, проте в іншій тональності. В основі тематизму *c*, на перший погляд – зовсім інший матеріал, але, насправді, в басовому голосі проводиться ядро монодії, а саме: характерний терцієвий секвентний хід – чотиризвучна початкова мелоформула. Такий прийом проведення тематичного ядра монодії у найнижчому пласті хорової фактури зустрічається один раз. Таким чином, композитор підкреслює урочистість заключного розділу як вершини драматургічного розвитку, утвердженої і на тематичному рівні (особливо на словах «*Тя величаєм*»).

Зазначимо, що, незважаючи на безперервний імітаційно-поліфонічний розвиток, відсутність у ньому фактурного контрасту при наскрізності драматургічного розвитку (що підтверджується і вербальним текстом), композитор застосовує після кожного речення (чотиритакту) серединний каданс (на V ст.). Відтак будова «Достойно єсть» є доволі симетричною та виваженою.

Окремо розглянемо тональний план твору. Насичений різноманітними відхиленнями та модуляціями, він нагадує тональний план класичної фуги. І (експозиційний) розділ викладений у основній тональності (*F-dur*) із прикінцевою модуляцією у тональність домінанти (*C-dur*). У середньому розділі, відповідно до тонального розвитку фуги, композитор використовує відхилення у тональності першого ступеня споріднення, модулюючи до субдомінантової сфери. Заключний розділ, відповідно, є перехом від субдомінантової (*B-dur*) до основної тональності (*F-dur*).

Таким чином, використання імітаційно-поліфонічних засобів, тричастинної структури та відповідного тонального плану увиразнює поліфонічне мислення композитора та наближення «Достойно єсть» О. Кошиця до поліфонічних форм.

Н. Супрун-Яремко також зазначає, що композитор «окрім класичних імітаційно-поліфонічних прийомів широко вживає <...> прийоми мелодизації голосів на гармонічній основі, здійснюючи їх засобами паралельного, протилежного та непрямого видів руху будь якої пари голосів», а також «прийоми, опрацьовані ним на українському народнопісенному матеріалі, завдяки чому утворюються фрагменти розвиненого підголосково-поліфонічного дво-, три- та чотириголосся» (Супрун-Яремко, 2014, с. 463). Саме засобами підголоскової поліфонії О. Кошиць вільно розробляє характерні інтонації напіву. За слушним твердженням дослідниці, все вищезазначене «спрацьовує» задля досягнення високого художнього рівня, пов'язаного з усебічним використанням виразових можливостей монодичного напіву (Супрун-Яремко, 2014, с. 457).

Вкажемо й на драматургічні принципи побудови в аналізованому зразку. Функцію *i (initio)* виконує розділ *A*. Розвиваючий розділ *m (motus)* увиразнений у серединній побудові – розділ *B*. Функція *t (terminus)*, що є логічним завершенням драматургічного розвитку втілена у розділі *C*, зумовлюючи стрункість і увиразнюючи архітектоніку будови цілого.

Отже, «Достойно єсть» О. Кошиця постає зразком перетину двох систем: монодичної і цілком іншої – поліфонічної, що визначається як полімелодичне ціле. Автор не просто гармонізує монодію, а в своєму творі відтворює авторське прочитання першоджерела, що стає частиною імітаційно-поліфонічного візерунку. На високий рівень опрацювання монодії вказує вичленування тематичного ядра, його «перетворення» та розробка за допомогою імітаційно-поліфонічних засобів.

На підставі здійсненого аналізу імітаційно-поліфонічний тематизм при наскрізності драматургічного розвитку (та за відсутності фактурного контрасту) О. Кошиць вкладає у стрункість симетричну тричастинну форму. Така особливість вказує на органічне поєднання композитором двох відмінних за своєю природою вимірів часопростору: безкінечності часоплину давньої монодії (як символ Вічності) та стрункість архітектоніку, втілену у симетричності (навіть – квадратності), успадкованих в традиції класико-романтичної доби.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Свідченням правомірності розгляду «Достойно єсть» з Четвертої Літургії (1938) О. Кошиця як композиторської інтерпретації галицького напіву постав факт,

що не лише даний номер, а й весь цикл створений на основі галицького напіву. На підставі здійсненого композиційно-драматургічного аналізу піснеспіву виявлено, що автор не гармонізує монодію, а досягає нової якості втілення монодичного першоджерела при збереженні стильових та жанрових констант лінеарної природи в умовах поліфонічного мислення, де кожен голос зберігає відповідну самоцінність. Таким чином, можемо трактувати «Достойно єсть» О. Кошиця як «помножену» монодію із збереженням самобутності давнього зразка та філігранним, високим ступенем оригінальності трактування. Композитор у авторській інтерпретації орієнтується на жанр першоджерела «Достойно єсть» як богослужбового зразка, який постає знаком приналежності до літургічного типу культури – Богоспілкування.

Підсумовуючи результати здійсненого дослідження, визначаємо перспективи подальших наукових розвідок, пов'язані з дослідженням композиторської інтерпретації зразків галицького напіву в спадщині митців сьогодення (митр. Іонафан (Єлецьких), Є. Марчук, С. Налєпа).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег, 1954. 80 с.
2. Головащенко М. І. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Музична Україна, 2007. 576 с.
3. Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики XX сторіччя. Київ : Фенікс, 2012. 416 с.
4. Кошиць Олександер. Релігійні твори / за ред. З. Лиська. Нью-Йорк : Вид-во ім. З. Лиська, 1970. 736 с.
5. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 57: Олександр Кошиць і час : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. 254 с.
6. Романюк І., Дімітрієва С. Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу. *Fine Art and Culture Studies*, 2021. Вип. 1. С. 90–98.
7. Смірнов А. Ю. Жанр Літургії у творчості Олександра Кошиця: виконавський аспект : наукове обґрунтування творчого мистецького проекту … освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Київ : НМАУ імені І. П. Чайковського, 2024. 99 с .
8. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія: посібник для студентів вищих навчальних музичних закладів України. Вінниця : Нова книга, 2014. 511 с.
9. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Львів : Наукове тов-во ім. Шевченка, 2002. 513 с.
10. Шевчук О. Наспів церковний. *Українська музична енциклопедія* / гол. редкол. Г. Скрипник ; Національна Академія Наук України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. Том 4. С. 45–50.

REFERENCES:

1. Vidhuky mynuloho (1954). O. Koshyts v lystakh do P. Matsenka [Responses to the past O. Koshyts in letters to P. Matsenko]. Winnipeg [In Ukrainian].
2. Golovashchenko, M. (2007). Fenomen Oleksandra Koshytsia [Phenomenon of Oleksandr Koshyts], Kyiv [in Ukrainian].
3. Kalutska, N., Parkhomenko, L. (2012). Oleksandr Koshyts: mystetska diialnist u konteksti muzyky XX storichchia [Oleksandr Koshyts: artistic activity in the context of music of the 20th century]. Kyiv : Phoenix [in Ukrainian].
4. Koshyts, Oleksander (1970). Relihiini tvory [Religious compositions] (*ed*. by Z. Lysko). New York [Notes].
5. Scientific Bulletin of NMAU named after P. I. Tchaikovsky. Olexandr Koshyts and time. 57. Kyiv, 2007 [in Ukrainian].
6. Romaniuk, I., Dimitriieva, S. (2023). Halytskyi napiv yak fenomen ukrainskoho tserkovnoho monodychnoho spivu [Galician napiv (chant) as a phenomenon of Ukrainian church monodic singing]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 90–98 [in Ukrainian].
7. Smirnov, A. (2024). Zhanr Liturhii u tvorchosti Oleksandra Koshytsia: vykonavskyi aspekt [The genre of Liturgy in the works of Oleksandr Koshyts: the performance aspect] : Scientific substantiation of a creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art". Kyiv : Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
8. Suprun-Yaremko, N. (2014). *Polifoniia* : posibnyk dlia stud. vyshchykh navch. muz. zakladiv [Polyphony: a guide for students of higher educational musical institutions]. Vinnytsia [in Ukrainian].
9. Tsalai-Yakimenko, O. (2002). Kyivska shkola muzyky XVII stolittia [Kyiv school of music of the 17th century]. Kyiv, Lviv, Poltava [in Ukrainian].
10. Shevchuk, O. (2016). Naspiv tserkovnyi [Church chant]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia – Ukrainian musical encyclopaedia*. Kyiv. 4. 45–50 [in Ukrainian].

УДК 784+781.62
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-31

Тетяна САМАЯ
кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України, професор кафедри естрадного співу, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вул. Жилянська, 88, м. Київ, Україна, 01032
***ORCID:** 0000-0002-1429-2951*

Бібліографічний опис статті: Самая, Т. (2025). Парадокс «ритму» Далькроза: філософія без музичної ритміки. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 220–227, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-31

ПАРАДОКС «РИТМУ» ДАЛЬКРОЗА: ФІЛОСОФІЯ БЕЗ МУЗИЧНОЇ РИТМІКИ

Статтю присвячено критичному переосмисленню евритмічної системи Еміля Жака-Далькроза, яка необґрунтовано трактується як основа музичної ритміки. ***Метою дослідження*** *є виявлення невідповідності універсалізму методу та його використання як педагогічної програми вивчення ритміки.* ***Методологія дослідження*** *ґрунтується на міждисциплінарному підході: філософському й культурологічному аналізі, роботі з першоджерелами, виявленні відмінностей у трактуванні методу в музичній та театральній підготовці.* ***Наукова новизна*** *полягає у деконструкції міфу про «музичну ритміку Далькроза» як універсальну теорію ритму; показано, як популяризація методу супроводжувалася суб'єктивними інтерпретаціями та ідеологічними спотвореннями, особливо в контексті соцреалізму.* ***У висновках*** *підкреслюється необхідність відмови від ототожнення системи Далькроза з музичною ритмікою в науковому дискурсі. Зазначено, що сам Далькроз уникав терміну «ритміка», розуміючи ритм не як музично-теоретичну категорію, а як принцип життєвого руху, що лежить в основі тілесної виразності та художнього акту. Після подій 1917 року набув поширення як важливий ідеологічний інструмент виховання «нової людини» в СРСР, широко пропагувався через учнів і використовувався як засіб культурної революції та формування особистості в дусі соціалістичної ідеології. Попри суспільний резонанс методу Далькроза, критика з боку діячів культури початку XX століття вказує на неоднозначне сприйняття. Так, С. Волконський з часом відзначав надмірну абстрактність системи та її відірваність від музичної практики; А. Дункан критикувала обмеженість методу з точки зору пластичної свободи; К. Станіславський наголошував на розбіжності між концептуальною установкою та художнім результатом. Ці зауваги відображають обмежену придатність методу у подальшому розвитку музично-сценічного мистецтва. Зосередженість концепції Далькроза на тілесному компоненті ускладнює її стійку інтеграцію в музично-педагогічну практику, що ставить під сумнів її ефективність з огляду на обмеженість у сфері теорії ритму.*

Ключові слова: *музичне мистецтво, метод Далькроза, музична ритміка, теорія ритму, евритмія, ідеологізація мистецтва, виконавська практика.*

Tetiana SAMAYA
PhD in Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Variety Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, 88 Zhylianska St, Kyiv, Ukraine, 01032
***ORCID:** 0000-0002-1429-2951*

To cite this article: Samaya, T. (2025). Paradoks "rytmu" Dalkroza: filosofiia bez muzychnoi rytmiky [The paradox of Dalcroze's "rhythm": philosophy without musical rhythmics]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 220–227, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-31

THE PARADOX OF DALCROZE'S "RHYTHM": PHILOSOPHY WITHOUT MUSICAL RHYTHMICS

This article is devoted to a critical reassessment of Émile Jaques-Dalcroze's eurhythmics system, which is unjustifiably regarded as the foundation of musical rhythmics. ***The purpose of the study*** *is to reveal the inconsistency between the universalism of the method and its use as a pedagogical program for studying rhythmics.* ***The research methodology*** *is based on an interdisciplinary approach: philosophical and cultural analysis, working with primary sources, and examining differences in interpretations within musical and theatrical training.* ***The scientific novelty*** *lies in the deconstruction of the myth of "Dalcroze's musical rhythmics" as a universal theory of rhythm; it is shown how the popularization*

of the method was accompanied by subjective interpretations and ideological distortions, especially in the context of Socialist Realism. ***The conclusions*** *emphasize the need to abandon the identification of the Dalcroze system with musical rhythmics in scholarly discourse. It is noted that Dalcroze himself avoided the term "rhythmics," understanding rhythm not as a musical-theoretical category but as a principle of life movement underlying bodily expressiveness and the artistic act. After the events of 1917, it became widespread as an important ideological tool for the education of the "new person" in the USSR, was widely promoted through students, and was used as a means of cultural revolution and the formation of personality in the spirit of socialist ideology. Despite the public resonance of Dalcroze's method, criticism from cultural figures of the early 20th century points to its ambiguous reception. For instance, S. Volkonsky later noted the system's excessive abstraction and its detachment from musical practice; I. Duncan criticized the method's limitations regarding plastic freedom; K. Stanislavsky emphasized the discrepancy between the conceptual framework and the artistic result. These remarks reflect the limited applicability of the method in the further development of musical and stage arts. The focus of Dalcroze's concept on the bodily component complicates its stable integration into musical-pedagogical practice, which calls its effectiveness into question due to limitations in rhythm theory.*

Key words: *musical art, Dalcroze method, musical rhythmics, rhythm theory, eurhythmics, ideological influence on art, performance practice.*

Символіка назви книги не завжди відображає філософський задум її змісту…
С. Макієвський

Актуальність проблеми. Евритмічна концепція Еміля Жак-Далькроза, заснована на формуванні пластики тіла як тілесної відповіді на музичний компонент, посіла вагоме місце в системі художньої освіти ХХ століття. Однак, попри претензії самої системи на міждисциплінарну універсальність, її можливості в межах комплексного підходу до вивчення ритміки видаються обмеженими. Теоретико-практичне застосування евритмії Далькроза поза межами музично-пластичної педагогіки потребує суттєвих методологічних уточнень.

Аналіз досліджень та публікацій. Еміль Жак-Далькроз (1865–1950) – швейцарський композитор і автор широко відомої книги "Le Rythme, la musique et l'éducation" (Ритм, музика і освіта), є ключовою фігурою для дослідників і практиків у галузі театрального мистецтва й танцю. Проте більшість представників музичної педагогіки, визнаючи цінність прикладної теорії Далькроза, не здійснюють чіткого розмежування між поняттям «виховання ритмом» у межах окремих спеціалізацій та ширшим підходом до вивчення музичного ритму як фундаментальної категорії, що включає дослідження теоретичних засад, історичної еволюції, жанрового формування, стилістичної систематизації та міждисциплінарних зв'язків. Тож **метою дослідження** означено виявлення невідповідності універсалізму методу та його використання як педагогічної програми вивчення ритміки.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Пророк ритму», «першовідкривач музичної ритміки» та інші подібні епітети часто асоціюються з постаттю Е. Жака-Далькроза. Проте фетишизація його імені як «засновника» музичної ритміки значною мірою не відображає сутності концепції, яку він запропонував як основу для розвитку творчої особистості.

Метод Далькроза постає як візуально-пластичне втілення євритмії, що реалізується як усвідомлений динамічний процес, у якому ритмічна модель виступає посередником, що інтегрує всі супутні явища. Поняття «евритмія» (від грец. εὐρυθμία – гармонійність) за своєю суттю близька до мистецтва художнього руху, яке на початку ХХ століття в межах антропософії сформував Рудольф Штайнер (Steiner; 2021) як духовно-мистецьку практику, а також до ритмічного руху в сценічній пластиці, започаткованого Рудольфом фон Лабаном – засновником «експресивного танцю» (McCaw; 1998). Проте Далькроз розглядав свою діяльність через призму особистісного бачення, прагнучи таким чином підтвердити самостійне значення розробленого ним евристичного методу в мистецтві та чітко окреслити межі творчої ідентичності у порівнянні з іншими методологічними підходами того часу, які досліджували вплив музичного ритму на тілесну динаміку людини.

Вітчизняні дослідники та послідовники ідей Е. Ж. Далькроза, які працюють у межах його системи, часто називають його «батьком ритміки» й навіть приписують йому авторство дисципліни «музична ритміка». Подібні твердження створюють враження, ніби саме з його іменем пов'язані всі ключові питання, що стосуються феномену ритміки в музичному мистецтві. Однак така оцінка його творчого внеску не відповідає фактичному стану речей. Особливо парадоксально це сприймається з урахуванням

того, що у своїй книзі (Jaques-Dalcroze; 1920) сам термін «ритміка» не використовується в контексті теорії ритму, а послідовно трактується з позицій евритмії. Більше того, аналізуючи цю працю, можна дійти висновку, що автор свідомо уникав прямого вживання й поєднання поняття «музична ритміка», оскільки денотат цього терміну зовсім не відображає об'єктивних аспектів, закладених в основі його філософсько-педагогічної концепції евритмії.

Зокрема, відсутність терміна «ритміка» в авторському тексті Далькроза не слід розглядати як просту термінологічну лакуну чи випадкове упущення. Навпаки, така особливість вказує на свідому концептуальну позицію, засновану на ширшому філософському розумінні ритму як універсального закону руху, що структурно впорядковує буття, а не зводиться до прикладної категорії музичної педагогіки.

Варто зазначити, що «ритм» у широкому контексті далькрозівського підходу – це прикладний метод дослідження динаміки тілесного руху. Саме це принципово відрізняє концептуальні основи евритмії Далькроза від теоретичних побудов, що зосереджені на аналізі музичного ритму як такого.

Означення Далькроза як «засновника ритміки» вимагає критичного аналізу як з історико-культурної, так і з філософсько-методологічної перспективи. Насамперед, саме поняття «ритміка» в педагогічному та художньому контекстах не є чітко окресленою науковою дисципліною, а існує як комплексна практика на межі музики, тілесності та психофізичної педагогіки. Крім того, надання Далькрозу статусу «батька ритму» спирається на метафоричні конструкції, які суперечать принципам академічної наукової традиції: ритм як філософська категорія не може бути зведений до конкретного методу чи автора, оскільки теорія ритму не піддається універсальній систематизації. Це зумовлено тим, що ритм – як онтологічне й естетичне явище – проявляється в різних формах і контекстах, що виходять за межі єдиної теоретичної моделі. Тож говорити про ритміку (теорію ритму) як про завершене вчення, закріплене за однією особою – методологічно некоректно.

Аналіз концепції Далькроза дає підстави стверджувати, що він не розглядав свою систему виключно як метод навчання ритму. В його розумінні ритм не був сукупністю метроритмічних формул і правил в системі когнітивного пізнання, а осмислювався як універсальний інструмент, що надає життєвий імпульс, активізує тілесну волю та емоційну енергію, є фундаментом руху, мовлення, мислення і слугує засобом подолання внутрішньої пасивності. Відповідно ототожнювати цей метод із терміном «музична ритміка» означало б звести глибоке філософське розуміння ритму до набору ритмічних вправ та банального механічного танцювального тренінгу, що найчастіше спостерігається в помилкових інтерпретаціях послідовників Далькроза.

З огляду на більш глибокий аналіз, метод відкривається як цілісна система розвитку виконавської інтуїції танцівника, де ритм ототожнюється з пластикою руху – своєрідним «польотом» тіла, сформованим через побудову ритмічних фігур. У цьому динамічному синтезі ритмічна структура танцю набуває імпровізаційного характеру, тонко корелюючи з художнім образом, подібно до того, як у професійній музичній практиці реалізується такий прийом, як агогіка.

Безпідставне зарахування цієї прикладної теорії до загальної системи вивчення музичної ритміки зумовлене не авторською концепцією самого Е. Жака-Далькроза, а суб'єктивними інтерпретаціями низки його послідовників. Внаслідок цього термін «музична ритміка» почав вживатися як стереотипне позначення комплексу методик музично-ритмічного виховання без належного теоретичного осмислення змісту самого поняття. Спираючись на догматичні уявлення, апологети наукообразної риторики про «ритміку Далькроза», захищаючи свої квазінаукові твердження, не усвідомлюють, наскільки глибоко занурюються у світ ілюзій, далеких від природи музичного ритму та його дійсного змісту.

Наділяючи новаторські ідеї Далькроза ознаками дослідницького підходу до музичної ритміки, його послідовники нерідко виявляють і надмірно акцентують у його працях аспекти, які сам автор не розглядав у межах концептуального аналізу теорії ритму в інструментальній музиці (Greenwich Music School; 2017). Розроблена ним система була переважно орієнтована на вдосконалення рухової координації в контексті танцювальної практики, зосереджуючись на поліритмічному узгодженні

діяльності опорно-рухового апарату в межах пластичної тілесної динаміки.

Рис. 1. Малюнок Е. Жака-Далькроза

Водночас вона не передбачала створення методики засвоєння поліритмії музикантами-інструменталістами на основі балетних екзерсисів. У процесі розвитку моторно-рухових навичок музиканта-інструменталіста та формування кінестетичних відчуттів за допомогою поліритмічних вправ найвищу ефективність демонструє навчання грі на ударній установці. Цей інструмент є не лише джерелом шумового звучання, а й повноцінним поліритмічним комплексом, під час гри на якому кожна кінцівка музиканта задіяна у виконанні самостійного ритмічного рисунку, як це показано в прикладі наступного патерну:

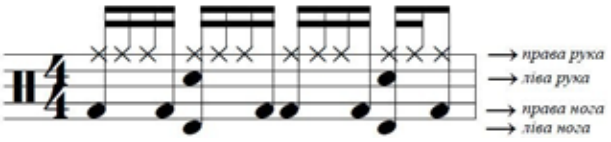


Рис. 2. Фрагмент партії барабанщика

Подібної практики дотримувався і прогресивний французький хореограф Моріс Бежар, в балетній трупі якого регулярно проводилися заняття з гри на ударній установці під керівництвом професійного барабанщика (Самая; 2020). Така форма тренінгу сприяла розвитку у танцівників координації, поліритмічного мислення та тілесного відчуття часу, що, у свою чергу, розширювало їхні виражальні можливості та поглиблювало розуміння ритмічної структури руху.

Деталізація специфічних рухів за певним ритмом у далькрозівському методі не демонструє зв'язку з культурою музичних стилів, зокрема з джазовою традицією. Це наштовхує на роздуми: попри те, що композитор був сучасником не лише зародження джазу, а й розквіту епохи свінгу та навіть появи бібопу, у своїй творчості він жодного разу не звертався до джазової тематики. Водночас його метод активно використовувався під час підготовки балету І. Стравінського «Весна священна» (Burns; 2001), який здобув визнання серед джазових музикантів. Один із них, саксофоніст Чарлі Паркер, зізнався, що саме ця геніальна музика надихнула його на глибше розуміння мистецтва, відкрила перспективи для новаторських ідей і піднесла його музичне сприйняття на якісно новий рівень.

Існує припущення, що спроба Еміля Жака-Далькроза проаналізувати джазовий ритм могла б поставити під сумнів фундаментальні засади його системи, в очах його послідовників,. Водночас слід зауважити, що впродовж тривалого часу джаз осуджувався академічним середовищем і розглядався переважно як форма розваги, не варта серйозного теоретичного осмислення. Проте таке зневажливе ставлення не відповідає справжній складності та глибині цього жанру. Більше того, представників класичної традиції часто лякає не сам феномен джазу, а скоріше його інтуїтивно незбагненна ритмічна організація.

Водночас постає питання: на якій підставі метод Далькроза, що не є безпосередньо пов'язаним із музично-теоретичною дисципліною, здобув широке визнання у вітчизняній музично-педагогічній практиці як «основне джерело» навчання музичної ритміки? Одне з можливих пояснень можна знайти у концепції «вікна Овертона», запропонованій американським соціологом Джозефом Овертоном. Згідно з нею, трансформація суспільного сприйняття відбувається поступово – від немислимого до прийнятного, а далі до норми, – що зрештою забезпечує легітимацію маргінальних або незвичних ідей.

У квітні 1911 року Е. Жак-Далькроз, за сприяння мецената та свого учня Вольфа Дорна, втілив у життя давню ідею – заснував Інститут ритму в містечку Хеллерау поблизу Дрездена (Німеччина). Окрім пластики та танцю, в інституті викладали пантоміму, шведську гімнастику, сольфеджіо; проводилися лекції з фізіології та анатомії людини, а також з техніки правильної ходи. Вступ до навчального закладу не передбачав жорсткого відбору: до занять

допускалися слухачі різного віку та рівня підготовки – фактично у форматі «вільних слухачів» (Levitz; 1913).

Освітній процес був організований у формі короткострокових курсів, спрямованих на опанування та подальше поширення методу, розробленого самим Далькрозом. Слухачі курсів отримували диплом із кваліфікацією «викладач ритмічної гімнастики за системою Жака-Далькроза», що ґрунтувався переважно на принципах так званої «пасивної педагогічної практики», за якої випускникам пропонувалося виступати спостерігачами за процесом навчання новоприбулих студентів. Ці дипломовані фахівці, точніше – ліцензіати, які отримали право викладати за методом Далькроза, активно поширювали здобуті знання в різних країнах і на континентах.

Сьогодні організаційна модель функціонування цієї педагогічної системи більше нагадує структуру мережевого маркетингу (multilevel marketing), що сприяло її швидкому та широкомасштабному розповсюдженню. Далькроз прагнув здобути міжнародне визнання своєї методики як універсального засобу осягнення мистецтва пластики тіла через інтеграцію музичного ритму й рухової динаміки. Він послідовно розглядав цей підхід як шлях до гармонійного розвитку особистості.

Ідеї Далькроза поступово завойовували світ, привертали увагу відомих діячів музики, театру та балету, серед яких були С. Волконський, А. Дункан, В. Ніжинський, М. Рамбер, Б. Шоу, С. Дягілєв, А. Аппіа, М. Рейнхарт, К. Орф, І. Стравінський, В. Мейерхольд, К. Станіславський та інші. Чимало митців, які впроваджували метод Далькроза у своїй професійній діяльності, згодом перейшли до активного його переосмислення, дослідження та інтерпретації крізь призму власного творчого підходу – втілюючи новаторські ідеї в танцювальній практиці очолюваних ними театральних труп.

Незважаючи на численні схвальні відгуки щодо далькрозівського методу, у художньому середовищі не всі однозначно підтримали появу нової концепції ритмічної гімнастики. Двозначну позицію зайняли такі авторитети, як Айседора Дункан (Duncan; 2002) та Костянтин Станіславський (Davidson; 2021). Вони критично оцінювали систему Далькроза за її формальний зв'язок із музикою, не вбачаючи художньої цінності в експресивно-рухових етюдах танцівниць, сприймаючи їх як манірність, надмірну емоційність і штучний пафос – особливо з огляду на відсутність у виконавиць професійної хореографічної підготовки.

Князь Сергій Волконський, який раніше обіймав посаду директора імператорських театрів, ще до знайомства з методикою Жака-Далькроза висловлював незадоволення якістю сценічного виконання артистів балету, критикуючи їх за відсутність тонкої музичності у рухах. На його думку, саме евритмія могла сприяти розв'язанню проблем сценічної пластики. З часом діяч дійшов думки про надмірну абстрактність системи та її відірваність від музичної практики. А у 1910-х роках Волконський з ентузіазмом сприйняв нову ритмічну гімнастику, розроблену Далькрозом, покладаючи на неї надії як на засіб подолання суперечностей між музикою і рухом, що його турбували. З цієї причини Сергій Дягілєв у 1912 році, після відвідання Хеллерау, запросив до своєї паризької трупи відому британську танцівницю Марі Рамбер – асистентку Жака-Далькроза – як педагога з ритмічної гімнастики. Її участь була пов'язана з постановкою балету «Весна священна» Ігоря Стравінського у хореографії Вацлава Ніжинського.

Перша світова війна 1914 року порушила творчі задуми Е. Жака-Далькроза і призвела до тимчасового припинення його активної педагогічної діяльності. Виявивши громадянську позицію та високі моральні принципи, композитор приєднався до міжнародної ініціативи, підписавши протест проти бомбардування німецькими військами Реймського собору – пам'ятки готичної архітектури Франції XIII століття. Цей вчинок викликав різку реакцію серед його німецьких учнів, які у листах висловили своє обурення та незгоду з його позицією. Внаслідок загострення конфлікту Інститут ритму в Хеллерау було змушено припинити роботу. Далькроз повернувся на батьківщину – до Женеви. Лише після завершення війни Інститут ритму відновив свою діяльність, розташувавшись на березі Женевського озера (Ніколаї; 2009).

Парадоксальним чином у період після 1917 року в РСФРР, а згодом і в СРСР, масове захоплення гімнастикою Жака-Далькроза, вже в трансформованому вигляді, набуло виразного ідеологічного змісту. Первісно орієнтований

на розвиток тілесного відчуття та внутрішньої свободи, метод Далькроза був перформативно переосмислений у дусі соціалістичної ідеології як засіб пробудження особистості та «звільненої» людини. У цьому контексті далькрозівська практика ритмічних вправ стала складовою культурної революції, органічно інтегрувавшись у систему виховання «нової людини» в умовах диктатури пролетаріату.

Голод, злидні та руйнація післяреволюційної епохи призвели до своєрідної «ідеологізації побуту» як стратегії культурної реконструкції в умовах депресії. Як і завжди, поряд із проявами втрати віри в науку, раціональність і поступальний розвиток суспільних інститутів, з'являються нові форми та практики людської зайнятості, що слугують одним із засобів психологічної компенсації. Саме в такі кризові періоди, на противагу негативним процесам, інтерпретуються та розвиваються раніше незначні суспільні проєкти, здатні задовольняти потреби населення.

Складовою цієї культурної трансформації стала концепція ритмічної гімнастики за методом Далькроза, яку з 1918 року впроваджували його учениці: Н. Олександрова, В. Грінер, М. Трофимова та інші. На відміну від оригінальної далькрозівської естетики – мистецтва руху, пластики свободи й краси – було запропоновано утилітарне переосмислення методу, зорієнтоване на ритмізацію фізичної праці. Ритмічні етюди моделювали робочі процеси: косіння, розпилювання дров, передавання й укладання предметів на конвеєрі (Griner; 1981).

Психологічна лабораторія при Інституті імені Бехтєрєва дала позитивну оцінку впливу ритмічної гімнастики на психологічний та фізіологічний стан людини. За ініціативи наркома освіти А. Луначарського ця практика отримала широке поширення на території країни. Курси та інститути ритміки відкрилися у Києві, Москві, Петрограді, Саратові, Ризі та ще більш ніж у 20 великих містах. Зона сприйняття розширювалася; терміново готувалися викладацькі кадри з навчання ритмічної гімнастики. Широка пропаганда методу не знала меж. Його впроваджували всюди, де тільки було можливо: у музичних навчальних закладах різних рівнів, хореографічних, циркових і театральних училищах, театрах, а також у психоневрологічних лікарнях. Навіть, критик далькрозівської системи, К. Станіславський був змушений підкоритися рішенню Наркомпросу й організувати у своїй студії курси так званих «ритмістів».

Подібний психологічний феномен можна порівняти з безпрецедентним піднесенням джазу у США в період Великої депресії (1929–1939). Цей жанр, який спершу зневажався культурною елітою, згодом став для народу джерелом розради й порятунком у найважчі роки економічної розрухи. Як зазначає Кен Бернс: «...джаз, що завжди розквітав у часи випробувань і ставав для американців символом свободи, мав підняти дух деморалізованого та наляканого народу, стати "великим утішником"» (Burns; 2001).

Головною метою розвитку та впровадження методу Далькроза більшовицькі агітатори бачили зовсім не театральні чи музично-естетичні проєкти, а ідейне загартування і підтримку для звільнення «нової людини» в процесі індустріалізації країни. Саме тому ця тема викликала підвищений інтерес. І характерно, що коли держава визначилася з чітким курсом ідеологічної політики, інститути ритму поступово зникли самі по собі. Однак завдяки стійкій вірі у необхідність цього «екзальтованого» методу для пізнання ритму, що виступає певним атавізмом у свідомості музичних педагогів-романтиків, які відстоюють силу впливу системи Далькроза, час від часу в умах маргінальних інтерпретаторів він спалахує як вірусна хвиля у формі так званої «музичної ритміки».

Водночас слід підкреслити, що метод Е. Жака-Далькроза зорієнтований передусім на психоемоційну та кінестетичну реакцію організму, розраховану на взаємозв'язок із сприйняттям готового музичного матеріалу. Через це постає закономірне питання: наскільки допустиме узагальнення різних напрямів, пов'язаних із часовими видами мистецтва, та чи є доцільним розглядати «єдину ритміку» як універсальну дидактичну систему виключно на підставі того, що її підтримали видатні представники інших професій?

Пограничні зони теоретичних і прикладних знань, що перетинаються з ритмом, якою є система Далькроза, міждисциплінарна по суті та не варто узагальнювати, тим більше розглядати як елемент музичної ритміки. Саме в цьому полягає упередженість академічної еліти, для якої сучасний музичний ритм залишається

поза розумінням і служить лише «словесною оболонкою» в практичній спрямованості їхніх спеціальностей.

Висновки. Незважаючи на значний внесок Еміля Жака Далькроза у розвиток музичної освіти, його прикладна теорія ритміки часто необґрунтовано інтерпретується як універсальна або глобальна система вивчення музичного ритму. Однак така трактовка не має достатнього підґрунтя в оригінальних працях самого автора. У методологічних засадах Далькроза основний акцент зроблено переважно на тілесній виразності, моторній активності та емоційному сприйнятті ритму в контексті музичного виховання, а не на формуванні універсальної теорії ритму як наукової дисципліни. Дослідження першоджерел свідчить про те, що узагальнене тлумачення «далькрозівської» ритміки як всеосяжної теорії ритму пов'язане насамперед з інтерпретаціями його учнів та послідовників, які прагнули адаптувати його методику до різних освітніх, терапевтичних чи художніх інститутів. Такі інтерпретації, хоча й корисні в практичному застосуванні (Ніколаї; 2009), призвели до формування хибного уявлення про сутність і цілі первісної концепції Еміля Жака-Далькроза. Водночас ототожнення «далькрозівської ритміки» з загальною системою музичної ритміки є наслідком суб'єктивних тлумачень його послідовників і не відображає теоретичних позицій самого автора, що потребує критичного переосмислення в сучасних музикознавчих і педагогічних дискусіях.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ніколаї Г. Генеза системи музично-ритмічного виховання Е. Жака-Далькроза та її функціонцвання в Європі. *Педагогічні науки: теорія, інноваційні технології*. 2009. № 2. С. 361–372.

2. Самая Т. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *АРТ-платФОРМА*. Київ : КМАЕЦМ, 2020. Вип. 2. С. 366–385.

3. Burns K. Jazz. Episode Two: The Gift [Discs 3–4]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=aKvw0BLkpls (дата звернення: 23.06.2025).

4. Dalcroze: a tool for musicians. URL: https://www.greenwichmusicschool.org.uk/blog/dalcroze-a-tool-for-musicians (дата звернення: 22.06.2025).

5. Davidson A. Konstantin Stanislavski and Emile Jaques-Dalcroze: Historical and pedagogical connections. *Stanislavski Studies*. 2021. 9 (2). Pp. 185–203.

6. Duncan I. Done into Dance: Isadora Duncan in America. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 2002. Pp. 112–119.

7. Griner V. Year at the Émile Jaques-Dalcroze Institute in Hellerau, 1911–1912. F.I.E.R., 1981. Bulletin, 1. Pp. 4–7.

8. Jaques-Dalcroze É. Le Rythme, la musique et l'éducation. Paris : Fischbache, 1920. 234 p.

9. Levitz T. In the Footsteps Of Eurydice: Gluck's Orpheus und Eurydice in Hellerau 1913. URL: https://echo.humspace.ucla.edu/issues/in-the-footsteps-of-eurydice-glucks-orpheus-und-eurydice-in-hellerau-1913/ (дата звернення: 18.06.2025).

10. McCaw D. The Laban Sourcebook. London; New York : Routledge, 1998. 288 p.

11. Steiner, R. Eurythmy as Visible Speech. URL: https://rsarchive.org/Lectures/GA279 (дата звернення: 20.06.2025).

REFERENCES:

1. Nikolayi, G. (2009). Geneza sistemi muzichno-ritmichnogo vihovannya E. Zhaka-Dalkroza ta yiyi funktsiontsvannya v Evropi [The genesis of the system of musical and rhythmic education of E. Jacques-Dalcroze and its functioning in Europe]. *Pedagogichni nauki: teoriya, innovatsiyni tehnologiyi*. 2, 361–372 [in Ukrainian].

2. Samaya, T. (2020). Osoblivosti muzichnogo metroritmu v estradnomu vokali [Features of musical metrorhythm in variety vocal performance]. *Art-platforma*. 2, 366–385 [in Ukrainian].

3. Burns, K. (2001). Jazz. Episode Two: The Gift [Discs 3–4]. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=aKvw0BLkpls [in English].

4. Dalcroze: a tool for musicians. 2017. URL: https://www.greenwichmusicschool.org.uk/blog/dalcroze-a-tool-for-musicians?utm [in English].

5. Davidson, A. (2021). Konstantin Stanislavski and Emile Jaques-Dalcroze: Historical and pedagogical connections. *Stanislavski Studies*. 9 (2), 185–203 [in English].

6. Duncan, I. (2002). Done into Dance: Isadora Duncan in America. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 3, 112–119 [in English].

7. Griner, V. (1981). A Year at the Émile Jaques-Dalcroze Institute in Hellerau, 1911–1912. F.I.E.R: Bulletin, 1, 4–7 [in English].

8. Jaques-Dalcroze, É. (1920). Le Rythme, la musique et l'éducation. Paris : Fischbacher. 234 p. [in France].

9. Levitz, T. (1913). In the Footsteps Of Eurydice: Gluck's Orpheus und Eurydice in Hellerau 1913. URL: https://echo.humspace.ucla.edu/issues/in-the-footsteps-of-eurydice-glucks-orpheus-und-eurydice-in-hellerau-1913/ [in English].

10. McCaw, D. (1998). The Laban Sourcebook. London; New York: Routledge. 288 p. [in English].

11. Steiner, R. (2021). Eurythmy as Visible Speech. URL: https://rsarchive.org/Lectures/GA279/?utm [in English].

УДК 78.03-78.07
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-32

Наталія СІКОРСЬКА
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри концертмейстерства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001; доцент кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
ORCID: *0000-0001-5849-4689*

Бібліографічний опис статті: Сікорська, Н. (2025). Заснування концепції музичного репертуару: нотні бібліотеки перших платних публічних концертів. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 228–234, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-32

ЗАСНУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ МУЗИЧНОГО РЕПЕРТУАРУ: НОТНІ БІБЛІОТЕКИ ПЕРШИХ ПЛАТНИХ ПУБЛІЧНИХ КОНЦЕРТІВ

Досвід організаторів перших платних публічних концертів достатньо широко досліджено в музикознавчій літературі, хоча в свідомості широкого кола професіоналів навряд чи надійно закріплені імена Джона Баністера, Томаса Бріттона, Карла Фрідріха Абеля, Анн-Данікана Філідора, П'єра Сімар(т)а або Жан-Жозефа Муре(т)а. Обізнаність щодо їхньої діяльності важлива для розуміння історичного поступу розвитку концертної практики, інструментальних жанрів та віртуозності як необхідної риси концертного виконавця. Вивчення елементів їхньої організаційної роботи висвітлюють специфічні обставини, які вплинули на історію виконавства, а саме на виникнення концепції концертного репертуару, за аналогією до репертуару театрального. ***Метою роботи****, таким чином, є з'ясування – на матеріалах діяльності перших довготривалих компаній публічних платних концертів – певних причин розповсюдження нових канонів публічних виступів, де стало можливим багатократне виконання творів в концертних програмах.*

Методологія *дослідження полягає в застосуванні музично-історичного і описового методів для вивчення підходів до придбання та використання нотних матеріалів в організації платних публічних концертів в кінці XVII – середині XVIII ст.*

Наукова новизна *роботи полягає в розборі незвичного аспекту діяльності організаторів перших серій публічних платних концертів. Вперше розглянуто складнощі в придбанні та отриманні нотних матеріалів (в вигляді друкованих чи переписаних партій, поголосників тощо) як одну з причин виникнення ідеї повторення творів, партитури яких були наявні в нотних бібліотеках організаторів.*

Такий аспект дослідження привів до наступних ***висновків****. У результаті роботи організацій публічних концертів в певних обставинах обмежених ресурсів (часу на репетиції, фінансів на оренду приміщення, оплату музикантів та замовлення друкованих чи переписаних нотних матеріалів, необхідних для постійного оновлення програм концертів) склалися підстави для повторного чи навіть багаторазового виконання тих чи інших творів, які почали закріплюватися та вдосконалюватися в вигляді готового для виконання якісного музичного репертуару. Слухацькі враження, зосереджені виключно на прослуховуванні музики, без відволікання на театральне дійство, – сюжетні колізії, костюми, декорації тощо – включали також досвід порівняння різних виконань. Все більша частка інструментальної музики в програмах концертів, зокрема в Le Concert Spirituel, призвела до сплеску популярності віртуозного концертного стилю. На сцені народжувалася слава музикантів, які потім розвивали свій успіх в самих різних сферах, пов'язаних з музикою. Нотні видавці почали з більшим ентузіазмом публікувати їхні композиції; професіонали й аматори намагалися вчитися саме в них – за придбаними нотами, на приватних заняттях, за опублікованими Методами (Школами гри). Все більше з'являлося бажаючих вчитися грі, опанувати відомі твори, які поступово складали репертуар виконавця.*

Ключові слова: *концертний репертуар, нотні бібліотеки, переписувачі нот, нотні видавці, «Духовний концерт», платні публічні концерти.*

Nataliia SIKORSKA
PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Concertmastering, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Arkhitektora Gorodetskoho St, Kyiv, Ukraine, 01001; Associate Professor at the Department of Special Piano, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsiyi, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: *0000-0001-5849-4689*

To cite this article: Sikorska, N. (2025). Zasnuvannia kontseptsii muzychnoho repertuaru: notni biblioteky pershykh platnykh publichnykh kontsertiv [Founding of the concept of musical repertory: sheet music libraries of the first paid public concerts]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 228–234, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-32

FOUNDING OF THE CONCEPT OF MUSICAL REPERTORY: SHEET MUSIC LIBRARIES OF THE FIRST PAID PUBLIC CONCERTS

Summary. *The experience of the organizers of the first paid public concerts has been widely studied in the musicological literature, although the names of John Banister, Thomas Britton, Carl Friedrich Abel, Anne-Danican Philidor, Pierre Simart(t), or Jean-Joseph Moure(t) are hardly securely fixed in the minds of a wide circle of professionals. Awareness of their activities is important for understanding the historical progress of the development of concert practice, instrumental genres, and virtuosity as a necessary feature of a concert performer. The study of elements of their organizational work sheds light on the specific circumstances that influenced the history of performance, namely the emergence of the concept of concert repertoire, by analogy with the theatrical repertoire.* ***The aim of the work****, therefore, is to clarify, based on the materials of the activities of the first long-term companies of public paid concerts, certain reasons for the spread of new canons of public performances, where multiple performances of works in concert programs became possible.*

The research methodology *consists of applying music-historical and descriptive methods to study approaches to the acquisition and use of musical materials in the organization of paid public concerts in the late 17th – mid-18th centuries.*

The scientific novelty *of the work lies in the analysis of an unusual aspect of the activities of the organizers of the first series of public paid concerts. For the first time, the difficulties in acquiring and obtaining musical materials (in the form of printed or transcribed parts, voice notes, etc.) are considered as one of the reasons for the emergence of the idea of repeating works whose scores were available in the organizers' musical libraries.*

This aspect of the research led to the following ***conclusions****. As a result of the work of public concert organizations in certain circumstances of limited resources (time for rehearsals, finances for renting a venue, paying musicians and ordering printed or transcribed sheet music necessary for the constant updating of concert programs) the grounds arose for repeated or even multiple performances of certain works, which began to be consolidated and improved in the form of a ready-to-perform high-quality musical repertoire. Listening impressions, focused exclusively on listening to music, without being distracted by theatrical action, plot collisions, costumes, scenery, etc., also included the experience of comparing different performances. The increasing proportion of instrumental music in concert programs, in particular in Le Concert Spirituel, led to a surge in the popularity of the virtuoso concert style. The fame of musicians was born on the stage, and they then developed their success in a variety of areas related to music. Music publishers began to publish their compositions with greater enthusiasm; professionals and amateurs tried to learn from them, from purchased notes, in private lessons, with published Methods (Schools of playing). More and more people appeared who wanted to master famous works, which gradually made up the repertoire of the performer.*

Key words: *concert repertoire, sheet music libraries, music score copyists, music publishers, "Le Concert Spirituel", paid public concerts.*

Актуальність проблеми. В наш час функціонування розвинутої інфраструктури професійного музичного мистецтва, де в широкому соціальному спектрі взаємодіють мистецькі, освітні, просвітницькі, виховні, комерційні та політичні аспекти нашої діяльності, може здаватися, що практика відвідування публічних концертів з метою почути відомі композиції в виконанні тих чи інших музикантів є звичайною та органічною частиною дозвілля. Те, що ці твори потенційно відомі слухачам не відлякує ані організаторів концертів, ані виконавців, ані публіку, попри широку доступність для ознайомлення з ними в вигляді нотних партитур і аудіо та відео записів. Таке сприйняття спирається на глибоко вкорінене в нашу свідомість поняття музичного *репертуару*, який є не лише скарбницею культури в музейному аспекті її споживання, але й трактується як джерело постійної мистецької насолоди, нових вражень та ідей, відкриттів нових виконавців тощо. Ідея багатократної повторності виконань музичних творів наявна не лише в програмах освітнього циклу, де молодь засвоює виконавський *репертуар*. Філармонічні сцени всього світу знов і знов пропонують публіці програми, в яких музиканти виконують переважно одні й ті самі композиції авторів різних історичних епох, які утворюють базову складову *репертуару*. Але існування такого підходу в сфері світської музики є досить нетривалим з точки зору історичного часу. Все більш очевидним він (підхід) стає протягом XIX ст., в діяльності освітніх закладів, концертних товариств, в програмах турне зірок музичної сцени тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вочевидь, багатократні концертні виконання тих чи інших композицій є рисою публічних

концертів, історія яких сягає щонайпізніше 60-х років XVII ст. Стаття Вільяма Вебера в енциклопедії Грова наголошує, що Англія очолила розвиток світських комерційних концертів. Він зазначає, що «такі заходи, здається, розрослися ще в 1650-х рр. в Оксфорді та в 1660-х роках у Лондоні, де найвідомішими музикантами-організаторами були Бен Воллінгтон у готелі «Митра Інн» у 1664 р. та Джон Баністер у своїх кімнатах у 1672 р. Йоркська будівля, заснована в 1676 р. поблизу Черинг-Крос, стала найважливішим концертним майданчиком. Ймовірно, найвідоміша серія концертів проходила в кімнатах відомого торговця вугіллям і книгами Томаса Бріттона в Клеркенвеллі аж до його смерті в 1714 р. Найважливішими комерційними концертами, що стали взірцем для подібних спроб в інших частинах Британії, була серія, започаткована К. Ф. Абелем та Й. Кр. Бахом у 1764 р. та проєкт, реалізований зокрема графом Абінгдоном до 1793 р., а також концерти Саломона та Професіональні концерти початку 1790-х р., для яких Гайдн написав свої Лондонські симфонії» (Weber, 2001). В. Вебера як дослідника цікавить широкий історичний контекст розвитку концертної практики, тож в його роботі ми не знайдемо більш детального аналізу початкового періоду організацій платних публічних концертів. Натомість, в роботах Мішеля Брене, Оскара Соннека, Даніеля Герца та Констана П'єрра ми знаходимо ґрунтовний підхід до розгляду архівних матеріалів, вивчення фактологічних даних, озвучування персональних внесків в організацію платних публічних концертів у Франції та Америці. Найбільш розгорнуті дослідження стосуються довготривалої серії концертів в Парижі, названих Le Concert Spirituel. Зі сторінок серйозної праці К. П'єрра ми дізнаємося не лише про склад музикантів, які брали участь в концертах, не лише про твори, які були виконані в сотнях програм протягом багатьох десятиліть, а й про висвітлення змісту та вражень від музичних виконавських робіт в тогочасній пресі. Повний перелік програм Духовних концертів з 1725 до 1790 р. (всього 1280), наданий К. П'єрром, став основою для подальших аналітик, зокрема і нашої роботи.

Дослідження останніх десятиліть, на противагу попереднім роботам, все більше аналізують комерційну складову серій концертів, та наслідки тиску матеріальної сторони мистецьких заходів описаного періоду. Такими є статті Кетрін Харбор та Марії фон дер Хейде-Зомердейк. Українська дослідниця Наталія Бєлявіна, переказуючи факти, озвучені в зарубіжних працях, акцентує увагу на важливій ролі концертів в Парижі для процесу демократизації концертної практики та становлення віртуозного «концертного стилю». Шкода, що авторка не працювала з франкомовними джерелами, в результаті чого не лише в назві Le Concert Spirituel допущена помилка, але й багато з названих прізвищ французьких музикантів транскрибовані невірно. Іміра Сантана написала статтю, присвячену участі жінок-музикинь в програмах Духовних концертів. І лише Беверлі Вілкокс в своїй дисертації на отримання ступеню доктора філософії звертає увагу на музично-практичний бік концертної справи, а саме на використання музичних матеріалів, – партитур і поголосників, як друкованих, так і рукописних. Вона також зосереджується на процесі створення нотних бібліотек, які передавалися від одного організатора до іншого.

Метою нашої роботи є з'ясування – на матеріалах діяльності перших довготривалих компаній публічних платних концертів – певних причин розповсюдження нових канонів публічних виступів, де стало можливим багатократне виконання творів в концертних програмах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нам практично невідомі конкретні програми, які виконували музиканти на вулиці Клеркенвелл, в серії концертів, організованих у власному будинку Томасом Бріттоном. Його неймовірну музичну колекцію нот і інструментів було розпродано нащадками після його смерті. Частково ми можемо реконструювати ті програми за їхніми поверхневими описами в Історії музики Джона Хокінса: згадується виконання популярних п'єс на теми пісень «рондо Селінджера», «Джон, прийди мене поцілувати», «Старий Саймон Король», «Зелені рукава» та ін. Серед озвучених в рекламних об'явах серії концертів оголошуються Концерт невідомого автора для чотирьох trumpets marine (sic), композиції Джона Баністера, Генрі Перселла, Джона Блоу та деяких ін. маловідомих авторів того часу. Проте, програми цих концертів не обмежувалися композиціями названих авторів. Надійним підтвердженням цього є достеменно відомі

імена музикантів, які серед інших грали час від часу в цих концертах: це Й. Кр. Пепуш, Дж. Баністер, М. Дюбург і навіть Г. Ф. Гендель. Але ще важливішим свідченням змісту концертних програм є каталог нотної бібліотеки Т. Бріттона. Формат статті не дозволяє перелічити навіть основні партитури колекції, що містила нотні тексти від О. Гіббонса до Ж.-Ф. Дандрійо, А. Кореллі та Й. Пепуша. Нажаль, оголошення концертів не містили достатньо точної інформації стосовно концертних програм, тож ми не можемо зробити висновки щодо частоти випадків повторного виконання творів.

Натомість, програми паризьких Духовних концертів добре відомі завдяки оголошенням в Mercure de France та інших періодичних виданнях. В них ми знаходимо достатньо повторних виконань творів різних жанрів. Серед всіх таких репертуарних творів кількістю повторів вирізняються декілька десятків композицій хору з оркестром Буамортьє, Кампра, Лефе(б)вра, Мондонвіля та інших. Серед них можливо найвідоміші натепер Cantate Domino де Лаланда (66 виконань) та Stabat Mater Перголезі (92 виконання). В ІІ половині XVIII ст. в програмах Духовних концертів стала переважати інструментальна музика, зокрема в жанрах Концерту та Симфонії. І тут відбуваються багаторазові виконання таких опусів, як симфонії Госсека та Бреваля, Моцарта та Гайдна, не кажучи про менш масштабні композиції Люллі, Кореллі, Вівальді, Буамортьє, Дакена, Мондонвілля, Леклера, Рамо та ін. В чому причина відпрацювання нового канону побудови концертної програми, атракційної для широкої публіки? Необхідно вдивитися в деталі роботи концертної організації.

Мішель Брене пише: «Привілей, наданий Люллі Луї XIV у 1672 р. для функціонування Королівської академії музики, не залишав нікому права «виконувати будь-який цілий твір, заспіваний у музичному вигляді, чи то французькими віршами, чи іншими мовами», без письмового дозволу Люллі або його спадкоємців. Першою турботою Філідора[1], коли в 1725 р. він задумав про створення “Le Concert Spirituel”, було обов’язково отримати згоду пана де Франсена, зятя та наступника автора «Атіса», який мав той самий привілей. Безпосередній успіх нового підприємства показав, що Філідор мав рацію, вважаючи, що привабливість, яку чинили на паризьку публіку суто музичні прослуховування, тепер була достатньою; відкриття його концертної серії стало великою мистецькою подією, саме тому, що цей фундамент з’явився вчасно та відповідав зростаючому смаку аматорів до всього, що пов’язано з музикою» (Брене. с. 115–116).

Дійсно, широка аудиторія виявила неабияку цікавість до нового «проєкту», і квитки розпродавалися дуже добре. Треба нагадати, що це був перший в світовій практиці достатньо великий зал зі спеціально влаштованою сценою для музикантів. Слухачі, купляючи вхідний, розташовувалися на лавах, без розрізнення для посадки людей різних верств. Все дійство було зосереджене на самому процесі слухання музики. Інтрига була величезна. Але, як показує в своєму дослідженні Б. Вілкокс, у організаторів від початку були великі матеріальні труднощі. Концерти могли проходити лише в окремі дні, в залежності від релігійних свят, театральних вистав в Опера та ін. Музиканти, які погодились за певну плату брати участь в Духовних концертах, були зайняті в Опера, Капелі Версалю та ін. колективах. Часу на репетиції було небагато. І головне, – будь яке виконання музичного твору потребувало нотного матеріалу, який був труднодоступний. Кожен з організаторів – антрепренерів[2] серії Духовних концертів вирішував цю проблему по своєму.

Необхідність створення музичних бібліотек спонукала підприємців Concert Spirituel до інновацій. Їм доводилося шукати нові музичні твори протягом року, тому що у пасхальні два тижні, призначені для концертів, не вистачало часу для отримання та рукописного копіювання нотних матеріалів для вечірніх концертів. Але коли антрепренери включали партитури та поголосники (партії) до своїх нотних бібліотек, повторювати програми було легше, і репертуар поступово формувався. Оскільки Concert Spirituel був першою серією публічних концертів із постійним оркестром і регулярним розкладом, підприємці мали значні витрати на копіювання нот, – іноді сотні сторінок необхідно було замовити переписувачам нот лише

[1] Анн Данікен Філідор – засновник серії публічних платних концертів Le Concert Spirituel в Швейцарській залі палацу Тюїльрі.

[2] Після Філідора цією діяльністю займалися зокрема П’єр Сімар(т), Панкрац Руайє, Жозеф де Мондонвіль, П’єр Гавіньє, Жозеф Легро.

для виконання одного Мотету для хору з оркестром. Повторне використання матеріалів було безкоштовним, тому багатократні виконання стали запорукою матеріальної життєздатності підприємства.

Існує надійне джерело інформації щодо наявності партитур та поголосників музичних творів в розпорядженні антрепренерів Духовних концертів. Це описи їхніх музичних бібліотек. Зберіглося сім каталогів, датованих 1748, 1761, 1767, 1772, 1778 рр., а також каталоги близько 1791 та 1793–1797 рр. З них було опубліковано лише три (1772, 1778 та 1793–1797), решту дослідила в архівах Б. Вілкокс.

Як пише американська науковиця, «інвентарі 1761 та 1793–1797 років представляють два стани колекції Руайє. В останньому переписувачі надавали кожному твору ідентифікаційний номер, ставлячи його як на описі, так і на нотах, тож фактичні партитури та партії, які використовувалися в Concert Spirituel, забруднені жиром і розмічені виконавськими ремарками, сьогодні можна з абсолютною впевненістю ідентифікувати. У той час як програми концертів можуть сказати нам лише те, що «Мадмуазель Х співала італійську арію», перелік нотного фонду Concert Spirituel містить список італійських арій за композитором і назвою, так що можна ознайомитися з фактичними партитурами та партіями. Вони надають велику кількість інформації, включно з (1) чіткою ідентифікацію виконуваних творів; (2) розміром, розподілом на партії і іноді навіть фізичним розміщенням виконавців; (3) практикою в копіювальному ательє; (4) змінами, зроблені під час копіювання, на репетиції та протягом багатьох років виконання; (5) орнаментацією; і (6) іменами деяких солістів, співаків і виконавців ансамблю» (Вілкокс, с. 6). Всі факти організаційної «кухні» Le Concert Spirituel підводять нас до розуміння, що багатократні виконання творів в програмах серій концертів були подиктовані перш за все факторами наявних ресурсів, з яких найбільш важливим був «банк» нотних матеріалів, накоплених в бібліотеках організаторів.

Інша сторона процесу позначилася на стані нотовидавничої справи. Очевидне пожвавлення видань творів композиторів, які прославилися в публічних платних концертах. Так, після виконань в палаці Тюїльрі були надруковані композиції Дакена (1728), Порпори (1737), Корретта (1754), Бальба(с)тра (1770), симфоній кончертанте К. Стаміца, Солера, Віотті та ін. (1773–1797), скрипкових концертів Баррієра, Лоллі та ін. (1776–1793), дрібні п'єси Чімарози, Глюка, Мислівечека, Піччіні, Пуньяні та ін. (1777–1789), симфонії Каннабіха, Гайдна, Моцарта, Штеркеля (1779–1790), віолончельні концерти й сонати Дюпора та ін. (1779–1789), фортепіанні концерти Гайдна, Кожелуха та ін. (1784–1787).

Підприємці-організатори Concert Spirituel часто складали програми зі «старої музики», але писали про неї в рекламі без посилання на період її створення. Наприклад, програма від 24 грудня 1762 року містила чотири твори попередньої доби, серед яких були «Різдвяний» концерт Кореллі (1690) та «Весняний» концерт Вівальді (1723). Таким чином формувалися смаки публіки, виходили на передній план імена композиторів, яких не варто забувати, будувалися певні канони виконання, розвивалося сприйняття та порівняння різних музичних стилів і жанрів, вибудовувався класичний концертний *репертуар*.

Як зазначає в своїй роботі Жоан Еляр(т), «наприкінці Ancien Régime концертна діяльність зазнала значної революції, яка змінила її репертуар, статус музикантів та форми організації. Періодичні видання свідчать про ці потрясіння, зокрема про зростаючу рекламу концертів, які вони публікували. У Парижі та провінції ця нова форма організації, що відкрилася для публічної сфери, сприяла мобільності музикантів та музичних творів. Вона також сприяла структуруванню концертного ринку до його повного відкриття в 1791 році після прийняття Закону Шапельє (Isaac-Guy Le Chapelier, *ком. Н. С.*). Це призвело до посилення значного явища в сфері дозвілля та культури: циркуляції музикантів та музичних творів» (Елар(т)).

Висновки і перспективи подальших досліджень. У результаті роботи організацій публічних концертів в певних обставинах обмежених ресурсів (часу на репетиції, фінансів на оренду приміщення, оплату музикантів та замовлення друкованих чи переписаних нотних матеріалів, необхідних для постійного оновлення програм концертів) склалися підстави для повторного чи навіть багаторазового виконання тих чи інших творів, які почали

закріплюватися та вдосконалюватися в вигляді готового для якісного виконання музичного *репертуару*. Слухацькі враження, зосереджені виключно на прослуховуванні музики, без відволікання на театральне дійство, – сюжетні колізії, костюми, декорації тощо – включали також досвід порівняння різних виконань. Все більша частка інструментальної музики в програмах концертів, зокрема в Le Concert Spirituel, призвела до сплеску популярності віртуозного концертного стилю. На сцені народжувалася слава музикантів, які потім розвивали свій успіх в самих різних сферах, пов'язаних з музикою. Нотні видавці почали з більшим ентузіазмом публікувати їхні композиції; професіонали й аматори намагалися вчитися саме в них – за придбаними нотами, на приватних заняттях, за опублікованими Методами (Школами гри). Все більше з'являлося бажаючих опанувати відомі твори, які поступово складали *репертуар* виконавця.

Ми спостерігаємо появу незвичних для нашого музикознавства підходів до розгляду окремих сторінок історії музики. Вочевидь, назріла необхідність у вивченні історії нотних видань в аспекті їх значення для розвитку музичного виконавства як окремої галузі мистецтва, а також дослідженні історії авторського права з точки зору впливу на концертну та нотовидавничу практику.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бєлявіна Наталія. Концертні віртуози як директори-засновники французької асоціації громадських концертів "Concert Spiritual". *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2014. Вип. 1. С. 132–138.

2. Brenet, M. Les concerts en France sous l'Ancien Régime. New York : Da Capo Press, 1970. 407 p.

3. Élart, J. Musiciens et répertoires de concert en France à la fin de l'Ancien Régime [Doctoral dissertation, Université de Rouen]. Symétrie / Fondation Palazzetto Bru Zane, 2005. URL: https://theses.fr/2006ROUEL522 (дата звернення: 30.06.2025).

4. Harbor, C. The marketing of concerts in London 1672–1749. *Journal of Historical Research in Marketing*. 2020. Vol. 12 (4). P. 449–471. DOI: https://doi.org/10.1108/JHRM-08-2019-0027

5. Hawkins, J. A General History of the Science and Practice of Music (Vol. 5). London : T. Payne, 1776. 431 p.

6. Heartz, D. The Concert Spirituel in the Tuileries Palace. *Early Music*. 1993. № 21 (2). P. 240–248.

7. Heijde-Zomerdijk, M. A. van der. (n.d.). The development of public concerts during the late seventeenth and eighteenth centuries [E-book]. URL: https://www.dbnl.org/tekst/_med009199901_01/_med009199901_01_0007.php (дата звернення: 30.06.2025).

8. Pierre C. Histoire du Concert Spirituel (1725–1790). Paris : Heugel / Société française de Musicologie, 1975. 373 p.

9. Santana, I. Les femmes instrumentistes au Concert Spirituel (1725–1790): Le regard de la presse [Master's thesis, Université Paris-Sorbonne], 2014. E-book. URL: https://www.philippe-lescat-asso.fr/images/PDF/Universite_Paris_Sorbonne_UFR_Musique_et.pdf (дата звернення: 30.06.2025).

10.Sonneck, O. G. Early concert-life in America (1731–1800). Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1907. 338 p.

11.Weber, W. Concert (ii) / S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 2). London : Macmillan, 2001. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06240 URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006240 (дата звернення: 30.06.2025).

12.Wilcox, B. The music libraries of the Concert Spirituel: Canons, repertoires, and bricolage in eighteenth-century Paris : doctoral diss. Davis : University of California, 2013. URL: https://www.academia.edu/29862099/The_Music_Libraries_of_the_Concert_Spirituel_Canons_Repertoires_and_Bricolage_in_Eighteenth_Century_Paris (дата звернення: 30.06.2025).

REFERENCES:

1. Bieliavina, N. (2014). Kontsertni virtuozy yak dyrektory-zasnovnyky frantsuzkoi asotsiatsii hromadskykh kontsertiv "Concert Spiritual" [Concert virtuosos as directors-founders of the French association of public concerts "Concert Spiritual"]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1. 132–138 (in Ukrainian).

2. Brenet, M. (1970). *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*. Da Capo Press.

3. Élart, J. (2005). *Musiciens et répertoires de concert en France à la fin de l'Ancien Régime* [Doctoral dissertation, Université de Rouen]. Symétrie / Fondation Palazzetto Bru Zane. https://theses.fr/2006ROUEL522

4. Harbor, C. (2020). The marketing of concerts in London 1672–1749. *Journal of Historical Research in Marketing*, 12(4), 449–471. https://doi.org/10.1108/JHRM-08-2019-0027

5. Hawkins, J. (1776). *A General History of the Science and Practice of Music* (Vol. 5). T. Payne.

6. Heartz, D. (1993). The Concert Spirituel in the Tuileries Palace. *Early Music*, 21 (2), 240–248.

7. Heijde-Zomerdijk, M. A. van der. (n. d.). *The development of public concerts during the late seventeenth and eighteenth centuries* [E-book]. https://www.dbnl.org/tekst/_med009199901_01/_med009199901_01_0007.php

8. Pierre, C. (1975). *Histoire du Concert Spirituel (1725–1790)*. Heugel / Société française de Musicologie.

9. Santana, I. (2014). *Les femmes instrumentistes au Concert Spirituel (1725–1790): Le regard de la presse* [Master's thesis, Université Paris-Sorbonne]. https://www.philippe-lescat-asso.fr/images/PDF/Universite_Paris_Sorbonne_UFR_Musique_et.pdf

10. Sonneck, O. G. (1907). *Early concert-life in America (1731–1800)*. Breitkopf & Härtel.

11. Weber, W. (2001). Concert (ii). In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 2). https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06240

12. Wilcox, B. (2013). *The music libraries of the Concert Spirituel: Canons, repertoires, and bricolage in eighteenth-century Paris* [Doctoral dissertation, University of California, Davis]. https://www.academia.edu/29862099/The_Music_Libraries_of_the_Concert_Spirituel_Canons_Repertoires_and_Bricolage_in_Eighteenth_Century_Paris

УДК 78.05:159.923.2
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-33

Юрій СПРИНСЬКИЙ
аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Лесі Українки, 46, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82100

Вікторія ПОЛЮГА
кандидат філософських наук, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Лесі Українки, 46, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82100
***ORCID:** 0000-0001-8778-2380*

Бібліографічний опис статті: Спринський, Ю., Полюга, В. (2025). Теоретичні підходи до вивчення впливу музики на особистість. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 235–241, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-33

ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ВПЛИВУ МУЗИКИ НА ОСОБИСТІСТЬ

У статті представлено поглиблений аналіз основних теоретичних підходів до вивчення впливу музики на особистість. Розглянуто психодинамічний, когнітивний, поведінковий, гуманістичний, соціально-культурний та нейропсихологічний підходи, які дають змогу комплексно осмислити механізми впливу музичного мистецтва на людину. Узагальнено результати сучасних зарубіжних і вітчизняних досліджень, що висвітлюють взаємозв'язок між музикою та психоемоційним станом, формуванням ціннісних орієнтацій, особистісної ідентичності та соціалізаційних процесів. Психодинамічний підхід акцентує увагу на здатності музики відображати несвідомі переживання і внутрішні конфлікти, а когнітивний – на її ролі у модифікації процесів сприймання, мислення та осмислення емоцій. Поведінковий підхід трактує музику як стимул для формування поведінкових реакцій, тоді як гуманістичний підкреслює значення музики у процесі самопізнання, самовираження і досягнення внутрішньої гармонії. Соціально-культурний підхід висвітлює музику як засіб формування соціальних норм, ідентичностей та групової приналежності, що впливає на масову свідомість і міжособистісну взаємодію. Нейропсихологічний підхід демонструє, як музика активізує нервові та нейрохімічні процеси, сприяючи позитивним емоційним реакціям, покращенню когнітивного функціонування й емоційної стабільності. Визначено перспективні напрями подальших досліджень, зокрема вивчення ролі музики у подоланні стресових станів, формуванні резилієнтності, профілактиці девіантних форм поведінки, розвитку творчого потенціалу та гармонізації міжособистісних стосунків. ***Результати*** *аналізу можуть бути використані в практиці психологічного консультування, психотерапії, освітній та соціокультурній діяльності. Підкреслено необхідність інтеграції знань з музичної психології у систему психопрофілактичної та корекційної роботи.*

Ключові слова: *музика, особистість, психоемоційний стан, ціннісні орієнтації, соціалізація, психологічні підходи.*

Yurii SPRYNSKYI
Postgraduate student at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Imaginative Mysticism of the Faculty of Post-Conciliar Enlightenment and Mysticism, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 46 Lesi Ukrainky St, Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100

Viktoriia POLiUHA
Ph.D. in Philosophy, Associate Professor of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 46 Lesi Ukrainky St, Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100
***ORCID:** 0000-0001-8778-2380*

To cite this article: Sprynskyi, Yu., Poliuha, V. (2025). Teoretychni pidkhody do vyvchennia vplyvu muzyky na osobystist. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 235–241, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-33

THEORETICAL APPROACHES TO STUDYING THE INFLUENCE OF MUSIC ON PERSONALITY

The article presents an in-depth analysis of the main theoretical approaches to the study of the influence of music on personality. The psychodynamic, cognitive, behavioral, humanistic, socio-cultural and neuropsychological approaches are considered, which allow to comprehensively understand the mechanisms of influence of musical art on a person. The results of modern foreign and domestic studies highlighting the relationship between music and the psycho-emotional state, the formation of value orientations, personal identity, and socialization processes are summarized. The psychodynamic approach focuses on the ability of music to reflect unconscious experiences and internal conflicts, while the cognitive approach emphasizes its role in modifying the processes of perception, thinking, and comprehension of emotions. The behavioral approach interprets music as a stimulus for the formation of behavioral reactions, while the humanistic approach emphasizes the importance of music in the process of self-knowledge, self-expression and achievement of inner harmony. The socio-cultural approach highlights music as a means of shaping social norms, identities, and group membership, which influences mass consciousness and interpersonal interaction. The neuropsychological approach demonstrates how music activates nervous and neurochemical processes, promoting positive emotional reactions, improving cognitive functioning and emotional stability. Promising areas for further research are identified, in particular, the study of the role of music in overcoming stressful conditions, building resilience, preventing deviant behaviors, developing creative potential and harmonizing interpersonal relationships. The results of the analysis can be used in the practice of psychological counseling, psychotherapy, educational and socio-cultural activities. The need to integrate knowledge of music psychology into the system of psychoprophylactic and correctional work is emphasized.

Key words: *music, personality, psycho-emotional state, value orientations, socialization, psychological approaches.*

Актуальність. Музика з давніх часів є невід'ємною частиною людської культури та комунікації, виконуючи не лише естетичну, а й терапевтичну, виховну, комунікативну функції. Вивчення впливу музики на особистість актуалізується в умовах сучасного соціокультурного простору, де музичний контент став доступним і повсюдним. Актуальність теми визначається зростанням ролі музики у формуванні ціннісних орієнтацій, емоційного стану, стилю життя, особистісних уподобань та моделей поведінки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За результатами сучасного великого перехресного дослідження (Frontiers in Psychology, 2023) з поясненням взаємозв'язку між музичною освітою та рисами особистості встановлено позитивні кореляції між музичною практикою й відкритістю, екстраверсією, сумлінністю, а також зменшенням нейротизму (Liu, Y., Liu, X., & Zheng, M., 2023). Це підтверджує, що музика формує гнучкі когнітивні стратегії та підвищує соціальну адаптацію. Систематичний огляд (Research in Psychotherapy, 2024) узагальнив, що особистісні риси визначають психоемоційний ефект музики: люди з різними рисами реагують на музику по-різному, зокрема підвищенням добробуту та зменшенням негативних емоцій (Schirmer, A., 2022). Це важливо для когнітивного підходу: музика не просто активує увагу, а модулює її, формуючи стратегії емоційної регуляції.

Harvard та Stanford в нових оглядах показують, що спів у хорах і музична імпровізація активують дофамін, окситоцин і нейропластичні процеси, сприяючи когнітивній гнучкості й соціальним зв'язкам (Thoma, M. V., Ryf, S., Mohiyeddini, C., Ehlert, U., & Nater, U. M., 2012). Така активна участь у музиці є ефективнішим механізмом формування адаптивних когнітивних стратегій, ніж пасивне слухання.

Дослідження Greenberg et al. (Journal of Personality and Social Psychology, 2022) на 356 649 учасниках показало універсальний зв'язок людина – музика – риса особистості: наприклад, меломанія джазу і класики корелює з відкритістю, а популярної танцювальної музики – з екстраверсією (Kleć, M., Wieczorkowska, A., Szklanny, K., & Strus, W., 2023).

Арттерапевтичні системи типу BEAMERS (ArXiv, 2022) використовують EEG для підбору музики, що оптимізує емоційний стан користувача – демонструючи, що музика може модулювати когнітивні оцінки реальності в реальному часі.

Мета статті – здійснити теоретичний аналіз основних підходів до вивчення впливу музики на особистість та окреслити перспективи подальших досліджень у цій галузі.

Виклад основного матеріалу. Історія наукового аналізу впливу музики на особистість має багатовікову традицію. Ще в працях Платона і Арістотеля відзначалася здатність музики впливати на душевний стан і моральні якості людини. У подальшому ця тема отримала розвиток у межах психології мистецтва, музичної психології, медичної психології та соціальної психології.

Психодинамічний підхід розглядає музику як своєрідний канал вираження прихованих, несвідомих переживань, внутрішніх конфліктів і афективних станів, які людина не завжди може усвідомити й вербалізувати. Згідно з основними положеннями цього підходу, музика виконує функцію «провідника» до несвідомих шарів психіки, актуалізуючи глибинні емоції, пов'язані з особистим досвідом, архетипами, дитячими переживаннями та витісненими афектами.

З. Фройд вбачав у музиці засіб пробудження несвідомих бажань, афектів та тривог, наголошуючи, що музичні твори здатні викликати у слухача сильні емоційні реакції без їхнього усвідомленого аналізу. На думку Фройда, у музиці особливо інтенсивно проявляються такі несвідомі імпульси, як прагнення до задоволення, агресія, страх втрати та несвідомий еротизм (Фройд, З., 2021).

К. Юнг, розвиваючи ці ідеї, акцентував увагу на тому, що музика здатна актуалізувати колективне несвідоме – глибинний пласт психіки, в якому закладено універсальні образи, міфи, архетипи (Юнг, К., 2024). За Юнгом, музика здатна викликати в людини архетипічні образи – наприклад, образ Матері, Героя, Мандрівника, Смерті, Відродження – пробуджуючи не лише особистісні, а й загальнолюдські сенси й емоції. Саме тому музика може викликати глибокі екзистенційні переживання, пов'язані з темами буття, сенсу життя, любові, самотності.

В українській психологічній школі аналогічні ідеї розвивали В. Панок, Т. Титаренко та інші вчені, які наголошували на психотерапевтичному потенціалі музики як засобу опрацювання психологічної травми, тривоги, пригнічених афектів. Зокрема, В. Панок підкреслював, що прослуховування певних музичних творів може стимулювати в людини символічне відтворення травматичних ситуацій у безпечному психоемоційному просторі, сприяючи їх переосмисленню й інтеграції в особистісний досвід (Панок, В., 2019). Т. Титаренко розглядала музику як спосіб створення «екзистенційного середовища», де людина може зняти напругу, усвідомити внутрішні конфлікти, знайти нові сенси та життєві орієнтири (Титаренко, Т., 2019).

Також у межах психодинамічного підходу важливим є поняття катарсису – емоційного очищення, яке відбувається під час переживання інтенсивних афектів, викликаних музикою. Це дозволяє людині позбутися накопиченої напруги, відреагувати пригнічені почуття, що позитивно впливає на психоемоційний стан і міжособистісні взаємодії.

Таким чином, психодинамічний підхід пояснює вплив музики на особистість через її здатність працювати з глибинними психологічними структурами – несвідомим, архетипами, витісненими афектами – та виконувати терапевтичну функцію в процесі інтеграції складного психоемоційного досвіду.

Когнітивний підхід акцентує увагу на процесах сприймання, мислення, уваги, пам'яті та інтерпретації інформації, пов'язаної з музикою. Музика розглядається як когнітивний стимул, що здатен змінювати процеси сприйняття емоційних станів, впливати на інтерпретацію життєвих ситуацій і формувати когнітивні схеми особистості. Дослідження в межах цього напряму доводять, що прослуховування музики може змінювати когнітивні оцінки подій, посилювати або пом'якшувати сприйняття стресових ситуацій, впливати на формування уявлень про себе та інших (Juslin, P. N., Sloboda, J. A., 2010). Окремо підкреслюється роль музики у формуванні настанов, установок і емоційних сценаріїв.

Даний підхід розглядає музику як потужний інструмент, що впливає на процеси осмислення емоційних переживань, формування адаптивних когнітивних установок та інтерпретацію соціальної реальності. Музика активує різні ділянки мозку, зокрема лімбічну систему, що відповідає за емоції, та префронтальну кору, яка бере участь у когнітивних процесах, таких як планування, прийняття рішень та соціальне пізнання.

Музика сприяє глибшому осмисленню емоційних переживань, дозволяючи інтерпретувати та виражати складні емоційні стани. Наприклад, дослідження показали, що слухання музики може активувати ділянки мозку, пов'язані з емоційною обробкою, такими як мигдалеподібне тіло та гіпокамп, що сприяє кращому розумінню та регуляції емоцій (Koelsch, S., 2014).

Музика може впливати на формування адаптивних когнітивних установок, таких як оптимізм, гнучкість мислення та стійкість до стресу. Наприклад, дослідження показали, що прослуховування позитивної музики може покращити когнітивні функції, такі як увага та пам'ять, а також зменшити рівень тривожності та депресії.

Музика також відіграє важливу роль у формуванні соціальних уявлень та ідентичності. Вона може впливати на сприйняття соціальних норм, цінностей та стереотипів, а також сприяти розвитку емпатії та соціальної згуртованості. Наприклад, дослідження показали, що музика може впливати на соціальну поведінку, таку як співпраця та альтруїзм, а також на сприйняття соціальних груп та міжгрупові відносини .

Розуміння когнітивного впливу музики на особистість має практичне значення в різних сферах, таких як освіта, психотерапія та соціальна робота. Використання музики як інструменту для розвитку когнітивних та емоційних навичок може сприяти покращенню психічного здоров'я, соціальної адаптації та особистісного зростання.

В українських наукових працях (Копилова, О., Булах, І., 2017) наголошено, що музика здатна модифікувати когнітивні схеми, сприяти переосмисленню емоційного досвіду, змінювати стратегії інтерпретації власних переживань та їх наслідків для психоемоційного стану особистості.

Поведінковий підхід трактує музику як стимул, що викликає певні реакції організму, зокрема афективні й моторні. Вивчається роль музики як підкріплювача позитивного чи негативного досвіду, засобу регуляції поведінки, формування умовних рефлексів і стереотипів. Метою дослідження є виявлення, яким чином музичні стимули – різні мелодії, ритми, тембри – викликають у слухача специфічні психофізіологічні реакції й формують поведінкові патерни. Відповідно до цього підходу, музика розглядається, перш за все, як зовнішній стимул, що спричиняє певні афективні (емоційні) та моторні реакції.

У контексті музики класичне умовлення означає: якщо музичний стимул неодноразово асоціюється зі специфічною подією або емоційним станом (наприклад, заспокійливий джаз перед сном), слухач починає відтворювати цей стан під впливом самого стимулу (музики). Тобто мелодія отримує ефективність як умовний подразник, здатний викликати релаксацію чи піднесення настрою.

Представники цього напряму (Скіннер, Б., 1957; Вотсон, Дж., 1924) розглядали музику як чинник, здатний сприяти модифікації поведінки. Тут поведінка підкріплюється наслідками: наприклад, якщо дитина підспівує улюбленій пісні та отримує соціальне схвалення (оплески, усмішки), повторення цієї поведінки закріплюється. Музика стає підкріплюючим стимулом: формуються позитивні асоціації, і поведінкова реакція стабілізується.

Дослідження в галузі рухової поведінки показують, що ритм і темп музики стимулюють моторні реакції: помірні темпи – до спокійних рухів чи медитації, швидкі – до активної дії або урочистості. Наприклад, експерименти із біговим тренінгом показали, що музика з темпом 120–140 bpm значно підвищує витривалість через ефект синхронізації рухів і ритму (Панок, В., 2011). При цьому певні жанри можуть біля побічно «пригальмовувати» або прискорювати активність.

Музика є ефективним інструментом саморегуляції: прослуховування заспокійливих мелодій (наприклад, класичної чи медитативної музики) корелює з притупленням рівня кортизолу (гормону стресу), тоді як енергійна музика підвищує рівень дофаміну і стимулює активність. Це, в свою чергу, впливає на поведінку: стан може змінитися від відпочинку до збільшення мотивації.

Серед українських авторів А. Фільц та О. Огороднік аналізували роль музики в корекції поведінкових відхилень. Так, А. Фільц (Фільц, А., 2018) у дослідженнях дітей із гіперактивністю показав, що музика з одного боку може слугувати засобом «маяк-підкріплювачем»: підкріплюючи спокійні стани, сприяє загальному зниженню моторної активності. Учасники експерименту, слухаючи мелодійні композиції до та під час виконання занять, демонстрували зменшення порушень уваги й імпульсивності.

О. Огороднік (Огороднік, О., 2019) використовувала музичні стимули допоміжно до кінезіотерапії у роботі з дітьми з аутичними рисами. Вона довела, що ритмічні та мелодійні патерни дозволяють формувати у дитини спільні шаблони поведінки: співпраця, інтеракція, відповідь на стимул. Музика стимулювала соціальні реакції: погляд у бік викладача, рух у відповідь на усталений сигнал, формування діалогу рухами чи вокалом.

Гуманістичний підхід розглядає музику як важливий засіб самовираження, самопізнання і самореалізації особистості. У межах цього підходу музика трактується як чинник, що допомагає людині усвідомити власні почуття, цінності, прагнення, а також сприяє розвитку її творчих

здібностей, автентичності й особистісної цілісності. К. Роджерс підкреслював значення музики для створення умов, в яких людина може вільно виражати свої переживання, досягати внутрішньої гармонії та особистісного зростання (Осика, О., 2019). А. Маслоу розглядав музику як засіб актуалізації потреб у самореалізації, гармонізації психоемоційного стану, долання внутрішніх конфліктів (Панок, В., 2019).

В українському психологічному просторі цю ідею підтримували та розвивали Л. Орбан-Лембрик і С. Деркач (Орбан-Лембрик, Л., 2018; Деркач, С., 2019), акцентуючи увагу на ролі музики в особистісному розвитку, формуванні цілісної життєвої позиції та подоланні кризових станів. Згідно з гуманістичним підходом, музика може виконувати терапевтичну функцію, полегшуючи процес саморефлексії та сприяючи досягненню особистісної зрілості.

Соціально культурний підхід розглядає музику як потужний соціальний інструмент, який формує уявлення про себе, інші цінності, відносини та соціальний порядок. Він підкреслює, що музика не просто рефлексує культурні зміни – вона активно з ними співтворить. Музика відіграє ключову роль у процесі входження індивіда в соціум. Підлітки, обираючи музичні жанри, здобувають символічну «індентичність», яка формулює належність до певних груп. Наприклад, рок, реп чи електронна музика часто стають культурними маркерами, що сприяють соціальній інтеграції або, навпаки, відчуженню від домінантної культури.

Субкультури, зосереджені навколо певних жанрів (панк, хіп хоп, індастріал тощо), мають чіткі символічні й ритуальні практики – не лише в одязі, а й у музичних практиках. Їх дослідження важливо для розуміння когнітивної ідентичності в українському суспільстві.

Музичні події (наприклад, фестивалі типу «Рок Січ», «Файне місто») виконують консолідативну функцію: збирають різні соціальні групи, створюючи потужне відчуття «ми». Це й підтверджують дослідження Н. Чепелєвої, що аналізувала емоційні стани учасників масових музичних заходів (Чепелєва, Н., 2021) та досліджувала музичні практики міських молодіжних спільнот як засіб самопрезентації і групової комунікації.

О. Кузнєцова (Кузнєцова, О., 2017): вивчала вплив концертного середовища на формування толерантності. О. Караванова (2020) проаналізувала, як музика українських гуртів після 2014 року функціонує як ідеологічний інструмент формування національної ідентичності.

Нейропсихологічний підхід зосереджується на аналізі впливу музики на функціонування нервової системи, мозкових структур і нейрохімічних процесів. Доведено, що музика безпосередньо активізує лімбічну систему – комплекс структур головного мозку, відповідальних за емоційні реакції, мотивацію та пам'ять. Зокрема, прослуховування музики стимулює вивільнення нейромедіаторів, таких як дофамін, серотонін, ендорфіни, що викликає позитивні емоційні переживання, відчуття задоволення, підвищення настрою та зменшення відчуття тривоги. Під впливом музики активізуються також зони кори головного мозку, пов'язані з процесами пам'яті, уяви, уваги та контролю поведінки.

Дослідження за участю функціональної магнітно-резонансної томографії продемонстрували, що музика викликає активацію медіальної префронтальної кори, гіпокампа, мигдалеподібного тіла – центрів, які беруть участь у формуванні емоційного досвіду та регуляції стресових станів. Вітчизняні вчені (Моляко, В., 2018; Гаврилюк, І., 2019) довели позитивний вплив музики на нейропсихологічний стан дітей і підлітків, зокрема зменшення проявів тривожності, агресивності, покращення когнітивних функцій, підвищення адаптивності та стабілізації емоційного фону. Застосування музикотерапії в комплексній психологічній корекції довело свою ефективність у нормалізації психоемоційного стану та зниженні рівня психічної напруги в дітей із поведінковими та емоційними порушеннями.

Сучасні емпіричні дослідження підтверджують вплив музики на емоційний стан особистості. Зокрема, прослуховування різних жанрів музики здатне викликати як позитивні (радість, піднесення, натхнення), так і негативні (смуток, тривогу) емоції. Доведено, що музика може бути засобом зняття напруги, регуляції настрою, подолання тривожності. Ці аспекти досліджували українські психологи Н. Панько, Ю. Гнатюк (Панько, Н., 2020; Гнатюк, Ю., 2019).

Музика активно впливає на формування ціннісних орієнтацій і особистісної ідентичності. Особливо це простежується в підлітковому та юнацькому віці, коли музичні вподобання часто стають маркером належності до певної

субкультури, символом особистісного самовираження. Вітчизняні автори (Титаренко, Т., 2019) акцентували увагу на ролі музики в ідентифікації молоді та підлітків.

У соціально-психологічному контексті музика відіграє важливу роль у процесах соціалізації, сприяє консолідації груп, формуванню міжособистісних зв'язків. Спільне музичне дозвілля, участь у концертах, музичних фестивалях посилюють відчуття єдності, групової приналежності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, теоретичний аналіз доводить, що музика є багатофункціональним психосоціальним феноменом, який впливає на емоційний стан, ціннісні орієнтації, поведінкові моделі та соціальні установки особистості. Комплексне осмислення впливу музики можливе завдяки застосуванню психодинамічного, когнітивного, поведінкового, гуманістичного, соціально-культурного та нейропсихологічного підходів.

Перспективними є подальші дослідження впливу музики на формування особистісної ідентичності в умовах цифрової культури, аналіз терапевтичного потенціалу музики в контексті роботи з психоемоційними порушеннями, дослідження впливу окремих музичних жанрів на соціальні установки та ціннісні орієнтації молоді.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаврилюк І. М. Нейропсихологічні основи психічного розвитку дитини : навч. посіб. К. : Центр учбової літератури, 2019. 280 с.
2. Гнатюк Ю. О. Психокорекційний потенціал музики у роботі з тривожними станами. *Психологічний часопис*. 2019. Випуск (1). С. 89–95.
3. Деркач С. О. Особистісний розвиток у професійній діяльності : навч. посіб. К. : КНТ, 2019. 368 с.
4. Караванова О. М. Соціокультурні чинники формування особистості : навч. посіб. К. : Центр учбової літератури, 2020. 312 с.
5. Копилова О., Булах І. Когнітивні стратегії в інтерпретації емоційних переживань під впливом музики. *Психологія мистецтва*. 2017. Випуск 3 (15). С. 45–53.
6. Кузнєцова О. В. Соціальна психологія музичного середовища. К. : Інтерсервіс, 2017. 244 с.
7. Моляко В. О. Нейропсихологія : навч. посіб. К. : Каравела, 2018. 432 с.
8. Огороднік О. В. Корекційно-розвивальна робота з підлітками, схильними до девіантної поведінки : навч.-метод. посіб. К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2020. 210 с.
9. Орбан-Лембрик Л. Е. Психологія особистості : навч. посіб. К. : Академвидав, 2018. 384 с.
10. Осика О. Клієнт-центрована терапія К. Роджерса у психокорекційній роботі зі студентами. *Проблеми сучасної психології*. 2019. Випуск (28). DOI: https://doi.org/10.32626/2227-6246.2015-28.%p
11. Панок В. Г. Психологія розвитку особистості : навч. посіб. К. : Центр учбової літератури, 2019. 368 с.
12. Панько Н. Вплив музики на емоційний стан підлітків. *Психологія і суспільство*. 2020. Випуск (3). С. 134–141.
13. Титаренко Т. М. Життєвий світ особистості: в теорії і практиці психологічного консультування. К. : Ін-т психології ім. Г. С. Костюка НАПН України, 2019. 380 с.
14. Фільц А. Г. Музикотерапія: психотерапевтичний потенціал музики. Л. : ЛНМУ ім. Данила Галицького, 2017. 340 с.
15. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Нові висновки / перекл. П. Таращук. К. : Навчальна книга – Богдан, 2021. 555 с.
16. Чепелєва Н. В. Психологія культури : навч. посіб. К. : КНТ, 2021. 328 с.
17. Юнг К. Г. Архетип і символ / пер. В. Нємец. Київ : Центр учбової літератури, 2024. 340 с.
18. Juslin P. N., Sloboda J. A. (Eds.). Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications. Oxford University Press, 2010.
19. Koelsch S. Brain correlates of music-evoked emotions. Nature Reviews Neuroscience, 15 (3), 2014. P. 170–180. DOI: https://doi.org/10.1038/nrn3666
20. Liu Y., Liu X. and Zheng M. (2023) A correlation study of music training, adult attachment, and personality traits using a large-sample questionnaire. Front. Psychol. 14:1218848. DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1218848
21. Mariusz Kleć, Alicja Wieczorkowska, Krzysztof Szklanny & Włodzimierz Strus (2023) Beyond the Big Five personality traits for music recommendation systems. EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing volume 2023, Article number: 4 (2023) pioneerpublisher.com+15asmp-eurasipjournals.springeropen.com+15suspilne.media+15en.wikipedia.org
22. Schirmer, A. Music and social cognition: The role of emotional and cognitive mechanisms. *Frontiers in Psychology*, 10, 2019. Article 1248. DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01248
23. Skinner, B. F. (1957). Verbal Behavior. New York: Appleton-Century-Crofts.

24. Thoma M. V., Ryf S., Mohiyeddini C., Ehlert U., Nater U. M. Emotion regulation through listening to music in everyday situations. *Cognition and Emotion*. 2012. Vol. 26, No. 3. P. 550–560.

25. Watson, J. B. (1924). Behaviorism. New York : W. W. Norton & Company.

REFERENCES:

1. Havryliuk, I. M. (2019). *Neiropsykholohichni osnovy psykhichnoho rozvytku dytyny* [Neuropsychological foundations of a child's mental development]. Kyiv : Tsentr uchebovoi literatury [in Ukrainian].

2. Hnatiuk, Yu. O. (2019). Psykhokorektsiinyi potentsial muzyky u roboti z tryvozhnymy stanamy [Psychocorrectional potential of music in working with anxiety states]. *Psykholohichnyi chasopys*, (1), 89–95 [in Ukrainian].

3. Derkach, S. O. (2019). *Osobystisnyi rozvytok u profesiinii diialnosti* [Personal development in professional activity]. Kyiv : KNT [in Ukrainian].

4. Karavanova, O. M. (2020). *Sotsiokulturni chynnyky formuvannia osobystosti* [Sociocultural factors of personality formation]. Kyiv : Tsentr uchebovoi literatury [in Ukrainian].

5. Kopylova, O., & Bulakh, I. (2017). Kohnytyvni stratehii v interpretatsii emotsiinykh perezhyvan pid vplyvom muzyky [Cognitive strategies in interpreting emotional experiences under the influence of music]. *Psykholohiia mystetstva*, 3 (15), 45–53 [in Ukrainian].

6. Kuznietsova, O. V. (2017). *Sotsialna psykholohiia muzychnoho seredovyshcha* [Social psychology of the musical environment]. Kyiv : Intersrvis [in Ukrainian].

7. Moliako, V. O. (2018). *Neiropsykholohiia* [Neuropsychology]. Kyiv : Karavela [in Ukrainian].

8. Ohorodnik, O. V. (2020). *Korektsiino-rozvyvalna robota z pidlitkamy, skhylnymy do deviantoho povedinky* [Correctional and developmental work with adolescents prone to deviant behavior]. Kyiv : NPU im. M. P. Drahomanova [in Ukrainian].

9. Orban-Lemtryk, L. E. (2018). *Psykholohiia osobystosti* [Personality psychology]. Kyiv : Akademvydav [in Ukrainian].

10. Osyka, O. (2019). Kliient-tsentrovana terapiia K. Rodzhersa u psykokorektsiinii roboti zi studentamy [Client-centered therapy of C. Rogers in psychocorrectional work with students]. *Problemy suchasnoi psykholohii*, (28). https://doi.org/10.32626/2227-6246.2015-28.%p [in Ukrainian].

11. Panok, V. H. (2019). *Psykholohiia rozvytku osobystosti* [Psychology of personality development]. Kyiv : Tsentr uchebovoi literatury [in Ukrainian].

12. Panko, N. (2020). *Vplyv muzyky na emotsiinyi stan pidlitkiv* [The influence of music on adolescents' emotional state]. *Psykholohiia i suspilstvo*, (3), 134–141 [in Ukrainian].

13. Tytarenko, T. M. (2019). *Zhyttievyi svit osobystosti: v teorii i praktytsi psykholohichnoho konsul'tuvannia* [The life world of personality: in theory and practice of psychological counseling]. Kyiv : Instytut psykholohii im. H. S. Kostiuka NAPN Ukrainy [in Ukrainian].

14. Filts, A. H. (2017). *Muzykoterapiia: psykhoterapevtychnyi potentsial muzyky* [Music therapy: psychotherapeutic potential of music]. Lviv : LNMU im. Danyla Halytskoho [in Ukrainian].

15. Freud, Z. (2021). *Vstup do psykoanalizu. Novi vysnovky* [Introduction to psychoanalysis. New conclusions] (P. Tarashchuk, Trans.). Kyiv : Navchalna knyha Bohdan [in Ukrainian].

16. Chepeleva, N. V. (2021). *Psykholohiia kultury* [Psychology of culture]. Kyiv : KNT [in Ukrainian].

17. Yung, K. H. (2024). *Arkhetyp i symvol* [Archetype and symbol] (V. Nemet͡s, Trans.). Kyiv : Tsentr uchebovoi literatury [in Ukrainian].

18. Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Eds.). (2010). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford : Oxford University Press.

19. Koelsch, S. (2014). Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews Neuroscience*, 15 (3), 170–180. https://doi.org/10.1038/nrn3666

20. Liu, Y., Liu, X., & Zheng, M. (2023). A correlation study of music training, adult attachment, and personality traits using a large-sample questionnaire. *Frontiers in Psychology*, 14, 1218848. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1218848

21. Kleć, M., Wieczorkowska, A., Szklanny, K., & Strus, W. (2023). Beyond the Big Five personality traits for music recommendation systems. *EURASIP Journal on Audio*, Speech, and Music Processing, 2023 (4). https://eurasipjournals.springeropen.com/articles/10.1186/s13636-023-00266-0

22. Schirmer, A. (2019). Music and social cognition: The role of emotional and cognitive mechanisms. *Frontiers in Psychology*, 10, 1248. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01248

23. Skinner, B. F. (1957). Verbal behavior. New York : Appleton-Century-Crofts.

24. Thoma, M. V., Ryf, S., Mohiyeddini, C., Ehlert, U., & Nater, U. M. (2012). Emotion regulation through listening to music in everyday situations. *Cognition and Emotion*, 26 (3), 550–560.

25. Watson, J. B. (1924). *Behaviorism*. New York : W.W. Norton & Company.

УДК 792.028.3(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-34

Олена СТЕЦКОВИЧ
викладач кафедри музично-драматичного театру, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
ORCID: *0000-0002-9527-1211*

Владислав АЛТУХОВ
концертмейстер кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
ORCID: *0009-0009-4861-9092*

Артем ВЕРЕЩАКА
старший викладач кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
ORCID: *0009-0003-7205-6417*

Бібліографічний опис статті: Стецкович, О., Алтухов, В., Верещака, А. (2025). Особливості формування та розвитку акторської майстерності акторів музично-драматичного театру. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 242–248, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-34

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРІВ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

У статті визначено поняття «акторська майстерність», задля повного висвітлення даного терміну було розглянуто його структуру відповідно до праць різних науковців. Розкрито принцип акторської майстерності, який дозволяє актору вживатися в роль. Також у статті розглянуто та охарактеризовано засоби акторської виразності, які дозволяють забезпечувати високий рівень акторської майстерності.

Розуміння структури та компонентів акторської майстерності науковцями показало, що всі вбачають в даному процесі різні навички та вміння. Втім, беззаперечним є необхідність: володіння різними компонентами акторської виразності, адже за рахунок голосу (просодики, наголосу, мелодиці), інтонації, міміки, жестів, рухів тіла актор має можливість емоційно впливати на слухача; наявності високого рівня акторської техніки, інтуїції, когнітивних здібностей, досвіду, знань тощо.

Особливої уваги потребує розвиток музичних здібностей актора, оскільки саме в музично-драматичному театрі поєднання драматичного мистецтва з музикою є невід'ємною складовою професійної діяльності. Здатність відчувати ритм, інтонувати, співацьки працювати з текстом, а також емоційно взаємодіяти з музичним супроводом є необхідними передумовами формування універсального актора. Розвинене музичне мислення дозволяє актору не лише адаптуватися до вимог музичного матеріалу, а й підсилює виразність ролі, робить сценічний образ цілісним і переконливим.

Розвиток музичних здібностей сприяє вдосконаленню голосового апарату, артикуляційної чіткості, динамічного діапазону й інтонаційної гнучкості, що є ключовими чинниками акторської виразності. Музична підготовка розвиває звукову пам'ять, слухову чутливість і емоційну реакцію, що дозволяє актору тонко відчувати зміни музичного тла, оперативно реагувати на ритмічні або гармонічні акценти та зберігати органічність сценічного існування в умовах музичної драматургії. Таким чином, музичні здібності не тільки розширюють технічний арсенал актора, а й поглиблюють його здатність до художньої інтерпретації, що особливо важливо у створенні сценічного образу в жанрах оперети, мюзиклу та інших формах синтетичного театру.

Написання статті дозволило прийти до висновку, що формування та розвиток акторської майстерності має відбуватися систематично, безперервно через свідоме напрацювання актором засобів акторської виразності, отримання ним додаткових знань, удосконалення професійної інтуїції та розвитку музичних і сценічних навичок. Усе це сприяє становленню акторського інтелекту на високому рівні, що є запорукою глибокого і переконливого сценічного перевтілення.

Ключові слова: *акторська майстерність, засоби акторської виразності, техніка, голос, слухач, роль, вдосконалення, музично-драматичний театр.*

Olena STETSKOVYCH
Teacher of the Department of Music and Drama Theater, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61000
ORCID: *0000-0002-9527-1211*

Vladyslav ALTUKHOV
Concertmaster of the Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61000
ORCID: *0009-0009-4861-9092*

Artem VERESHCHAKA
Senior lecturer of the Pop and Folk Singing Department, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61000
ORCID: *0009-0003-7205-6417*

To cite this article: Stetskovych, O., Altukhov, V., Vereshchaka, A. (2025). Osoblyvosti formuvannia ta rozvytku aktorskoi maisternosti aktoriv muzychno-dramatychnoho teatru [Features of the formation and development of acting skills in music and dramatic theater actors]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 242–248, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-34

FEATURES OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF ACTING SKILLS IN MUSIC AND DRAMATIC THEATER ACTORS

The article defines the concept of "acting skills", to fully disclose this term, its structure was examined based on the works of various scholars. The principle of acting skills is revealed, which enables an actor to immerse themselves in a role. The article also examines and characterizes the means of expressive acting, which ensure a high level of acting performance.

In addition, writing the article made it possible to identify the components that are part of the verbal and non-verbal means of actor's expression, which allow the actor to form his professional competence. The article also outlines the main aspects of verbal expressive means in the context of acting skills, which allow the actor to emotionally influence the audience, possess emotional expressiveness, improve acting abilities, achieve aesthetic impact, and perform various pragmatic functions – all of which shape acting technique and methodology.

The necessity of an actor's work on their own cognitive abilities, emotions, and the psychological and emotional aspects of their personality is considered, as these factors should positively influence acting skills.

The development of an actor's musical abilities requires special attention, since it is in the music-drama theater that the combination of dramatic art with music is an integral part of professional activity. The ability to feel the rhythm, to intonate, to singly work with the text, as well as to emotionally interact with the musical accompaniment are necessary prerequisites for the formation of a universal actor. Developed musical thinking allows the actor not only to adapt to the requirements of the musical material, but also enhances the expressiveness of the role, makes the stage image coherent and convincing.

The development of musical abilities contributes to the improvement of the vocal apparatus, articulation clarity, dynamic range and intonation flexibility, which are key factors of acting expressiveness. Musical training develops sound memory, auditory sensitivity and emotional reaction, which allows the actor to subtly feel changes in the musical background, respond promptly to rhythmic or harmonic accents and preserve the organicity of stage existence in the conditions of musical drama. Thus, musical abilities not only expand the technical arsenal of the actor, but also deepen his ability to artistic interpretation, which is especially important in creating a stage image in the genres of operetta, musical and other forms of synthetic theater.

The article shows that acting skills significantly depend on the flexibility, openness, innovation of the actor, his/her ability to deeply understand and feel the creative processes and its components. The development of acting skills is impossible without constant self-improvement and improvement of one's skills, discovery of new aspects of one's own personality, development of new author's techniques, and improvement of the manner of getting into the character.

The concept of 'acting skills' is revealed through the development of actor's intelligence, namely the complex of intellectual and creative abilities of the actor.

The article shows that acting skills significantly depend on the flexibility, openness, innovation of the actor, his ability to deeply understand and feel the creative processes and its components. However, the necessity of mastering various components of expressive acting is undeniable, as it is through voice (prosody, stress, melody), intonation, facial expressions, gestures, and body movements that the actor is able to emotionally influence the audience; a high level of acting technique, intuition, cognitive abilities, experience, and knowledge is also essential.

The article has led to the conclusion that the formation and development of acting skills should be systematic and continuous through the actor's conscious development of acting expressiveness, gaining additional knowledge that will positively affect the result of acting. All this contributes to the formation of the actor's intelligence at a high level, which is the key to a deep and convincing stage reincarnation.

Key words: *acting skills, means of expressive acting, technique, voice, audience, role, improvement, music and dramatic theater.*

Актуальність теми дослідження. Постійні зміни у сучасному суспільстві потребують від актора розвитку власних професійних навичок, адже акторська майстерність відкриває шлях до успіху та дозволяє емоційно залучити слухачів, максимально привернути їх увагу, максимально реалізуватися в професійній діяльності тощо. Відповідно виникає необхідність постійного розвитку акторської майстерності, пошуку шляхів розкриття власних талантів, посилення засобів виразності та інших акторських навичок, що підтверджує актуальність теми дослідження.

Постановка проблеми. Розвиток акторської майстерності потребує значних зусиль від людини, адже цей процес включає поступову, тривалу роботу над голосом, мовою тіла, музичними можливостями, емоційною сферою та іншими аспектами акторської виразності. Проте даний процес має певні особливості, які мають бути враховані, як початківцями, так і досвідченими акторами, особливо в умовах постійних трансформацій, які зачіпають всі сфери життя, в тому числі, й театр, кіно, музику, тож швидкоплинні зміни потребують додаткового дослідження даного питання.

Останні дослідження та публікації. Огляд сучасного наукового доробку свідчить про значну кількість досліджень, присвячених формуванню та еволюції акторської майстерності. Водночас, ці праці характеризуються різноманітністю підходів, концептуальних засад та акцентів, що зумовлює багатовимірність вивчення цього феномена. Десятник Г. О., Лимар Л. Д. розглядали акторську майстерність через розвиток виконавської творчості, а саме використання зовнішніх технік (тіло, голос та інші) та внутрішніх технік (сценічна увага, сценічна свобода, сценічна віра, сценічна дія тощо) для формування високого рівня професійних навичок актора.

У той же час, Винар О. Б. визначає фундаментальним інструментом розвитку акторської майстерності засоби вербальної виразності. Барнич М. М. розглядав даний процес через необхідність вдосконалення міміки, дихання, голосу, акторського сприйняття, також вчений наголошує на важливості пропрацювання психологічних аспектів переживання ролі.

Локарєва Г. В. та Кривошеєва О. В. пропонують досліджувати даний процес через формування акторського інтелекту, який передбачає розвиток фізичних, емоційних, екзистенційних, соціальних, міжособистісних, духовних, інтуїтивних, візуально-просторових і когнітивних здібностей.

Мета статті полягає в розкритті особливостей формування та розвитку акторської майстерності у акторів музично-драматичного театру, визначенні необхідної роботи над різними засобами акторської виразності: голосом, тілом, музичними можливостями, вмінням доносити думки та емоції, задля формування заходів вдосконалення даного процесу, які б дозволили покращити мистецтво актора спілкуватися з слухачами (глядачами).

Виклад основного матеріалу дослідження. Професійні вимоги до акторів кіно, драматичного театру, музично-драматичного театру, сцени постійно зростають відповідно до глобальних змін в розвитку суспільства. Відповідно кожний актор намагається підвищити рівень своєї акторської майстерності задля зростання емоційного відгуку слухачів, посилення відчуття їх співпричетності, активної реакції.

Акторська майстерність – це мистецтво виконання, створення художніх образів – персонажів у театрі, кіно, на сцені, на телебаченні, на радіо, у масових виставах тощо. Акторське мистецтво має діалектичну природу та постійно розвивається. Акторська гра суттєво відрізняється від більшості інших видів мистецтва тим, що актор використовує природні дані: зовнішні – фізичні (фігура, рух, жест, міміка, голос) та внутрішні – психічні (емоції, темперамент, уява, спостережливість). Гра актора на сцені повинна втілювати задум автора та режисера у виставі, пісні, фільмі, розкривати ідейний зміст твору, доносити його до глядача (слухача) та водночас

збагачувати власною творчістю та життєвим досвідом актора.

Десятник Г. О., Лимар Л. Д. розглядають акторську майстерність через виконавську творчість, в якій вони вбачають мистецтво створення сценічних та екранних образів. Специфіка її розвитку полягає в тому, що актор має ототожнювати себе з певним персонажем у драматургічній дії. Важливим фактором специфіки виконавського мистецтва є те, що процес створення актором образу драматургічного персонажа відбувається на очах глядача в єдиний момент самореалізації на сцені чи екрані, і кожна наступна вистава чи зйомка завжди матиме особливі та неповторні характеристики, оскільки мистецтво актора базується на його власній фізичній природі, емоційних станах та психологічній активності, а вони не тільки надзвичайно мінливі, але й перебувають у постійному русі, у стані постійної зміни в часі та просторі (Десятник Г. О., Лимар Л. Д.; 2020).

Варто додати, що незважаючи на необхідність ототожнення актора себе із персонажем важливо, що кожна людина залишається самою собою, граючи якусь роль, вживаючись в думки героя, його рухи, максимально відчуваючи образ. Тож кожна особистість вносить щось індивідуальне в роль, притаманне лише їй. Ця індивідуальність складається із певних засобів акторської виразності, якими володіє людина.

Отже, важливого значення у формуванні високого рівня акторської майстерності набуває робота над засобами акторської виразності, які включають як вербальні, так і невербальні елементи.

Важливою складовою акторської майстерності в музично-драматичному театрі є органічне поєднання вербальних засобів виразності з музичним оформленням вистави. Слово в музичному театрі функціонує не ізольовано, а в тісному взаємозв'язку з музикою, що формує особливу естетику сценічного висловлювання. У цьому контексті інтонаційна палітра мовлення актора має віддзеркалювати музичну логіку драматургії, підпорядковуючись загальному темпоритмічному малюнку твору.

Вербальні засоби – тембр, ритм, пауза, акцент, логічний наголос – у музично-драматичному середовищі набувають додаткового смислового навантаження. Вони стають не лише засобом передачі змісту, а й елементом звукового рельєфу вистави, здатним гармонійно взаємодіяти з оркестровим супроводом, вокальними лініями чи шумовими ефектами. Такий синтез створює нову якість акторського мовлення – мелодизоване мовлення, що поєднує словесність і музику в єдину сценічну тканину.

Так за рахунок кропіткої роботи відбувається розвиток виразності голосу, підстроювання під специфічні умови тексту та загальної театральної і сценічної естетики, вдосконалюється звукове оформлення тексту, інтонація, наголос тощо.

Так Винар О. Б. наголошує на тому, що вербальні засоби виразності є фундаментальною частиною акторської майстерності та визначальним чинником професійного розвитку актора. Вчений виділяє наступні аспекти вербальних засобів виразності: емоційна лексика (лексико-семантичний рівень); концентрація певного звуку для створення ефекту напруги, енергетичного впливу, посилення відчуття тривоги (фонетичний); емоційно-оцінний характер вербального впливу (морфо-синтаксичний); використання певних звукоритмічних комбінацій (Винар О. Б.; 2022).

Особливу актуальність набуває також здатність актора зберігати інтонаційну виразність навіть у межах чітко структурованої музичної форми. Цей аспект потребує високого рівня підготовки, де мовленнєва дія не вступає в суперечність з ритмом і гармонією музичного супроводу, а навпаки – доповнює і збагачує її. Таким чином, сценічне мовлення в музично-драматичному театрі виступає як інструмент музичного мислення, що підпорядковується законам не лише драматургії, а й музичної композиції.

Окрім вербальних, також актор потребує розвитку невербальних засобів виразності, що включає міміку, пантоміміку, вираз очей, манери, вираз обличчя, рухи тіла, посмішку, жести, ходу, пози тощо, адже вони є багатомірним процесом, який в основному підсвідомо впливає на слухача.

Варто зауважити, що у формуванні акторської майстерності серед засобів акторської виразності першочергове значення надається оптико-кінесичній системі, що включає жести, міміку, пантоміміку, рухи тіла, саме вони направлені на посилення семантичного значення слів актора.

Барнич М. М. наголошує на тому, що специфічними компонентами акторської

майстерності є процес розвитку фізичної і голосової техніки актора. Спеціальна психофізична підготовка в сфері координації рухів, розвитку дихання та голосу допомагає акторам покращити свій фізичний стан та підтримувати власний виконавський апарат у робочому стані. Наприклад, вправи на релаксацію та концентрацію дозволяють їм зосередитися на виконанні творчих завдань під час репетицій та зняти зайву напругу (Барнич М. М.; 2020).

На слухача впливає кожна дрібниця, яку актор має контролювати, так в професійній діяльності він часто зводить до мінімуму певні рухи тіла, регулює міміку, вираз обличчя відповідно до образу головного героя. Користуючись власними вербальними та невербальними засобами виразності артист має можливість передавати суть інформації, зміст, значення тексту, емоційно впливати на слухачів, володіти емоційною експресією, здійснювати естетичний вплив та виконувати різні прагматичні функції, що в кінцевому шляху формує його акторську техніку та методику.

Гусакова Н. М., Штефюк В. Д. наголошують на тому, що саме акторська техніка є способом переходу актора з площини повсякденного життя в сценічний образ, який передбачає відповідний драматичний вимисел (Гусакова Н. М., Штефюк В. Д.; 2020).

Акторська техніка передбачає комплекс навичок, вмінь, завдатків, здібностей, які дозволяють артистам реалістично втілюватися в образ, органічно вписуватися в творчий процес тощо.

Наступним важливим елементом у формуванні акторської майстерності є інтуїція. Саме інтуїція, на перший погляд, є незначним, проте особливим фактором в акторській грі. Адже вона тісно пов'язана з підсвідомістю, яка дозволяє утримувати глибокі психологічні процеси, переживання, досвід, що впливає на можливість вживатися в роль, інтуїтивно домальовувати образ персонажа, його відчуття та інші аспекти. Інтуїтивний інтелект є домінуючим в імпровізації перед обличчям непередбачуваних ситуацій, що вимагає швидкої реакції, миттєвої сценічної дії, що в деяких випадках відбувається на рівні проникливості.

Також формування акторської майстерності неможливо уявити без роботи актора над власними когнітивними здібностями, почуттями, психологічною та емоційною стороною особистості. Уява надає артистам можливість створювати ментальні образи, які не існують в реальності, саме вона насичує особистість емоційними переживаннями та підсвідомо дозволяє відігравати роль максимально реалістично.

На необхідність розвитку уваги наголошує й Барнич М. М., адже на думку вченого одним із основних аспектів акторської майстерності є переживання в ролі, а саме створений (штучно викликаний уявою, а отже, прийомами) емоційно-інтелектуальний стан (процес) з приводу дій уявної особи (персонажа ролі) (Барнич М. М.; 2020).

Інші когнітивні здібності актора відіграють також не останнє значення у формування акторської майстерності відповідно потребують додаткових зусиль, а саме напрацювання короткочасної та довготривалої пам'яті, покращення вмінь сприймати та обробляти інформацію, роботи над мисленням тощо.

Ще одним важливим елементом у формуванні акторської майстерності є манера акторської гри. Татаренко М. Г. стверджує, що базисом творчості актора є манера акторської гри як основний інструментарій роботи над художнім образом ролі (Татаренко М. Г.; 2022).

В умовах формування акторської майстерності за рахунок своєї професійної компетентності артист самостійно обираючи манер акторської гри – типізацію, очуження, маскування, перевтілення, має можливість виразити свого персонажа, відтворивши цілісний, яскравий та неповторний образ головного героя.

Акторська майстерність також значно залежить від гнучкості, відкритості, інноваційності, можливості глибокого розуміння та відчуття творчих процесів, його складових. Актор має бути готовий до постійного самовдосконалення та покращення своїх навичок, відкриття нових сторін власної особистості, напрацювання нових авторських методик, вдосконалення манери вживання в образ. Без цього неможливо уявити професійний розвиток актора, його здатність захоплювати слухачів та досягати високої акторської майстерності.

Крім того, для певних акторів на особливе місце виходять вокальні навички, які також потребують додаткової роботи. Вокальні навички дозволяють вільно та впевнено почувати себе під час співу або інших вокальних виступів.

Інший підхід на формування акторської майстерності пропонують Локарєва Г. В. та Кривошеєва О. В. Так вчені ввели термін «акторський інтелект», під даним терміном вони розглядають «комплекс інтелектуально-творчих здібностей, завдяки яким відбувається усвідомлення й глибоке осмислення власних фізичних, емоційних, екзистенційних, соціальних, міжособистісних, духовних, інтуїтивних, візуально-просторових і когнітивних процесів, які допомагають актору реалізуватись у творчій професійній діяльності, досягти досконалого рівня акторської майстерності, транслювати художньо-естетичну інформацію вистави й переконливо втілювати автентичність художнього образу персонажа» (Локарєва Г. В., Кривошеєва О. В.; 2024).

Підтримуємо, що формування та розвиток акторської майстерності мають відбуватися на основі акторського інтелекту, який передбачає розвиток великої кількості здібностей, навичок, вмінь, з особливою увагою на розвиток засобів акторської виразності. Також вважаємо, що важливе місце в даному процесі посідає пошук своєї унікальності, самоідентичності, які дозволять значно вирізнятися від інших акторів.

Висновки. Таким чином, формування та розвиток акторської майстерності акторів музично-драматичного театру– це постійний процес, який передбачає систематичне, поступове, безперервне свідоме тренування власних засобів акторської виразності, вокальних навичок, отримання додаткових знань, які позитивно впливатимуть на результат акторської діяльності, формування акторського інтелекту на високому рівні, що має забезпечити максимально ефективне поєднання акторської ролі та вокального виконавства, здатність відтворювати різні характери й ситуації.

Формування та розвитку акторської майстерності дозволяють актору музично-драматичного театру бути почутим, виражати сенс твору, емоційно забарвлювати виступ, викликати художньо-естетичні переживання, пробуджувати уяву слухача, формувати в нього нові думки тощо. Різні науковці пропонують різну структуру вмінь, яка формує високий рівень акторської майстерності. Втім, беззаперечним є необхідність володіння різними компонентами акторської виразності, адже за рахунок голосу (просодики, наголосу, мелодиці), інтонації, міміки, жестів, рухів тіла актор має можливість емоційно впливати на слухача.

Перспективи подальших досліджень. Подальші дослідження у сфері розвитку акторської майстерності можуть зосереджуватися на більш детальному аналізі синтезу музичного і сценічного мистецтв, впливу новітніх технологій на професійну діяльність акторів музично-драматичного театру та відповідно необхідність оволодіння ними додатковими навичками. Дослідження впливу новітніх технологій на акторську діяльність може надати цінну інформацію для формування та розвитку акторської майстерності в умовах глобальної інформатизації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барнич М. М. Прикметні особливості сценічних акторських переживань. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2020. № 37. С. 202–206. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221809 (дата звернення: 15.04.2025).

2. Велика українська енциклопедія : вебсайт. URL: https://vue.gov.ua; DOI: https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221809 (дата звернення: 10.04.2025).

3. Винар О. Б. Експлікація поняття «вербальні засоби акторської виразності» в категоріальному мистецтвознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. № 41. С. 183–188. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4409/MZ_41_2022-183-188.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 18.04.2025).

4. Гусакова Н. М., Штефюк В. Д. Техніка актора як фундаментальний орієнтир пізнання та удосконалення природи професійної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 286–290. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220595 (дата звернення: 27.04.2025).

5. Десятник Г. О., Лимар Л. Д. Основи акторської майстерності в екранній творчості : тексти лекцій. Київ : Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. 2020. URL: https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/desyatnyk-g.o.-lymar-l.d.-2020-osnovy-aktorskoyi-majsternosti-v-ekrannij-tvorchosti.pdf (дата звернення: 3.05.2025).

6. Локарєва Г. В., Кривошеєва О. В. Теорія множинного інтелекту в контексті сучасної професійної підготовки майбутнього актора. *Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів* : *матеріали VI науково-методичного семінару*. Запоріжжя. Запорізький національний університет, 2024. С. 6–10. URL: https://scientific-rating.znu.edu.ua/index.php?r=publication%2Fview&id=36114 (дата звернення: 12.04.2025).

7. Татаренко М. Г. Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 213–218. URL: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257733 (дата звернення: 22.04.2025).

REFERENCES:

1. Barnych, M. M. (2020). Prykmetni osoblyvosti stsenichnykh aktorskykh perezhyvan' [Distinctive features of stage actor's experiences]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Art Studies Notes*, 37, 202–206. https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221809 [in Ukrainian].

2. Velyka ukrainska entsyklopediia: ofitsiinyi sait zhurnalu [Great Ukrainian Encyclopedia: Official journal website]. https://vue.gov.ua [in Ukrainian].

3. Vynar, O. B. (2022). Eksplikatsiia poniattia "verbalni zasoby aktorskoi vyraznosti" v katehorialnomu mystetstvoznavchomu dyskursi [Explication of the concept "verbal means of actor's expressiveness" in categorical art studies discourse]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Art Studies Notes*, 41, 183–188. https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4409/MZ_41_2022-183-188.pdf [in Ukrainian].

4. Husakova, N. M., & Shtefiuk, V. D. (2020). Tekhnika aktora yak fundamentalnyi oriientyr piznannia ta udoskonalennia pryrody profesiinoi diialnosti [Actor's technique as a fundamental reference point for understanding and improving the nature of professional activity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 2, 286–290. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220595 [in Ukrainian].

5. Desiatnyk, H. O., & Lymar, L. D. (2020). Osnovy aktorskoi maisternosti v ekrannii tvorchosti: teksty lektsii [Fundamentals of acting in screen art: lecture texts]. Instytut zhurnalistyky KNU imeni Tarasa Shevchenka – Institute of Journalism of Taras Shevchenko National University of Kyiv. https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/desyatnyk-g.o.-lymar-l.d.-2020-osnovy-aktorskoyi-majsternosti-v-ekrannij-tvorchosti.pdf [in Ukrainian].

6. Lokarieva, H. V., & Kryvosheeva, O. V. (2024). Teoriia mnozhynnoho intelektu v konteksti suchasnoi profesiinoi pidhotovky maibutnoho aktora [The theory of multiple intelligences in the context of modern professional training of future actors]. *Metodolohichni ta praktychni problemy profesiinoi pidhotovky aktoriv i dyzaineriv: materialy VI naukovo-metodychnoho seminaru – Methodological and practical problems of professional training of actors and designers: proceedings of the 6th scientific-methodical seminar*, Zaporizhzhia National University, 6–10. https://scientific-rating.znu.edu.ua/index.php?r=publication%2Fview&id=36114 [in Ukrainian].

7. Tatarenko, M. H. (2022). Khudozhno-tvorcha diievist' maner aktorskoi hry u protsesi vykonannia roli [Artistic and creative effectiveness of acting manners in the role performance process]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 1, 213–218. https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257733 [in Ukrainian].

УДК 780.614.13:821.161.2’05-1.09Українка
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-35

Мирослава СТОЧАНСЬКА
доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
ORCID: *0000-0002-7378-9802*

Наталія ЧЕРНЕЦЬКА
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
ORCID: *0000-0002-5478-0677*

Бібліографічний опис статті: Сточанська, М., Чернецька, Н. (2025). Поезія Лесі Українки у вокально-інструментальних ансамблевих композиціях бандуристів. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 249–256, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-35

ПОЕЗІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛЕВИХ КОМПОЗИЦІЯХ БАНДУРИСТІВ

Сучасний концертний репертуар солістів-бандуристів та провідних бандурних ансамблів важко уявити без композицій на вірші геніальної Лесі Українки. У статті представлено музичне втілення вишуканих узірців спадщини поетеси у творчості тріо бандуристок «Дивоструни» Волинського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк).

***Мета статті** – окреслити специфіку створення та інтерпретації вокально-інструментальних партитур бандурної ансамблевої творчості на поезію Лесі Українки на прикладі концертних композицій тріо бандуристок «Дивоструни».*

***Методологія дослідження.** Висвітлення особливостей створення й інтерпретації композицій потребує залучення методів теоретично-музикознавчого та інтерпретаційного аналізу, історичного й жанрово-стилістичного методів тощо.*

***Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше здійснено комплексний огляд вокально-інструментальних композицій Лесиної поезії у творчості тріо бандуристок «Дивоструни».*

***Висновки.** У статті здійснено огляд репертуарної палітри «Дивострун» на поезію Лесі Українки, проаналізовано особливості створення й інтерпретації вокально-інструментальних партитур, уперше продемонстровано різні форми та варіанти музичного втілення Лесиного слова волинським вокально-інструментальним бандурним ансамблем, а саме: видання нотних збірників разом з аудіодисками, створення відеотворів у різноманітних версіях подачі музичних композицій і локаціях (телестудії Луцька, Музей Лесі Українки при університеті, музей «Лесина світлиця»), розміщення вищезазначеного матеріалу в соціальних мережах. Отже, нині, у контексті сучасних подій, вважаємо необхідним усебічно популяризувати унікальну вітчизняну музично-поетичну спадщину (геніальну поезію Лесі Українки в поєднанні з національним інструментом – бандурою) в її багатогранному й переконливому вокально-інструментальному ансамблевому вираженні.*

***Ключові слова:** Леся Українка, поезія, бандура, ансамбль, вокально-інструментальна композиція, інтерпретація.*

Myroslava STOCHANSKA
Associate Professor at the Department of Musik Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0002-7378-9802*

Nataliia CHERNETSKA
Candidate of Art Studies, Senior Teacher at the Department of Musik Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0002-5478-0677*

To cite this article: Stochanska, M., Chernetska, N. (2025). Poeziia Lesi Ukrainky u vokalno-instrumentalnykh ansamblevykh kompozytsiiakh bandurystiv [Poetry of Lesya Ukrainka

in vocal-instrumental compositions of ensemble bandura players]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 249–256, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-35

POETRY OF LESYA UKRAINKA IN VOCAL-INSTRUMENTAL COMPOSITIONS OF ENSEMBLE BANDURA PLAYERS

The modern concert repertoire of solo bandura players and leading bandura ensembles is hard to imagine without compositions based on the poetry of the genius Lesya Ukrainka. The article presents the musical embodiment of exquisite examples of the poetess' legacy in the creative works of the bandura trio "Dyvostruny" from Lesya Ukrainka Volyn National University (Lutsk).

Purpose of the Article. *To outline the specifics of creating and interpreting of the vocal-instrumental scores in bandura ensemble compositions based on Lesya Ukrainka's poetry using concert compositions of the bandura trio "Dyvostruny" as a case study.*

Research Methodology. *Highlighting the distinct features of creation and interpretation of musical composition involves the use of methods of theoretical musicology, interpretive analysis as well as historical, contextual and genre-stylistic approaches.*

Scientific Novelty. *The research novelty lies in the first completed comprehensive overview of the vocal-instrumental compositions based on Lesya Ukrainka's poetry in the creative work by the bandura trio "Dyvostruny".*

Conclusions. *The article reviews the wide range of the repertoire palette of the trio "Dyvostruny" based on Lesya Ukrainka's poetry. The research analyzes the specifics of creation and interpretation of the vocal-instrumental scores. For the first time, it demonstrates the various forms and variations of the musical embodiment of Lesya Ukrainka's poetic words by the Volyn vocal-instrumental bandura ensemble. It includes publications of sheet music collections along with releasing audio CDs and videos of performances of the diverse musical presentation formats and settings (e.g. Lutsk TV studios, University museum of Lesya Ukrainka, "Lesyna Svitlytsia" museum) distributed physically and or digitally by social media. Thus, in the context of contemporary events, we consider it highly important and essential to promote actively and comprehensively the unique national musical and poetic heritage, in this case the genius poetry of Lesya Ukrainka combined with the national instrument, the bandura – in its multifaceted and compelling vocal-instrumental ensemble expression.*

Key words: *Lesya Ukrainka, poetry, bandura, ensemble, vocal-instrumental composition, interpretation.*

Актуальність проблеми. В українському музикознавстві плідно ведуться дослідження щодо репрезентації творчості Лесі Українки в музичному мистецтві – так званої «музичної Лесіани». Багатообразність, потужність і глибина поетичного слова мисткині захоплювали й спонукали українських композиторів різних генерацій до творення музичних зразків у різних жанрах. До текстів поетеси неодноразово зверталися композитори-класики, композитори-сучасники, композитори Волинського регіону.

Найяскравіше Лесине слово представлено в камерно-вокальній творчості в жанрі солоспіву під супровід фортепіано (Д. Січинський, М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Я. Лопатинський, Ю. Мейтус, А. Кос-Анатольський та інші).

Сучасний концертний і навчальний репертуар співаків-бандуристів та бандурних ансамблів сьогодні важко уявити без композицій на вірші Лесі Українки й відповідних перекладень та аранжувань. До музичних зразків на слова поетеси звертаються Л. Посікіра, О. Герасименко, О. Буга, М. Круть й інші, а також провідні ансамблі бандуристів – тріо бандуристок Українського радіо (Київ), тріо бандуристок «Мальви» (Одеса) та «Купава» (Харків), квартети бандуристок «Львів'янки» (Львів) і «Ґердан» (Івано-Франківськ) й інші. Тріо бандуристок «Дивоструни» Волинського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк) від самого початку свого функціонування постійно поповнює свій мистецький доробок творами на вірші поетеси.

Мета статті – окреслити специфіку створення та інтерпретації вокально-інструментальних партитур бандурної ансамблевої творчості на поезію Лесі Українки на прикладі концертних композицій тріо бандуристок «Дивоструни» ВНУ імені Лесі Українки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатогранна діяльність Лесі Українки неодноразово ставала предметом наукових розвідок. Творчість поетеси привертає увагу й дослідників-бандуристів. О. Бобечко вивчала роль Лесі Українки в дослідженні та збереженні унікального фольклорного пласту українського народу – кобзарських дум (Бобечко, 2014). В. Дутчак вивчала творчість Лесі Українки в контексті бандурного мистецтва української діаспори (Дутчак, 2019). Т. Слюсаренко цікавилася перебігом онлайн-акції бандурної спільноти

на честь ушанування ювілейної дати – 150-річчя від дня народження славетної поетеси. Метою такої акції стало оприлюднення відеозаписів музичних творів Лесиної поезії в супроводі бандури (Слюсаренко, 2012).

Виклад основного матеріалу дослідження. У родині Косачів особливо шанували народну творчість, музичний фольклор, кобзарів й українські народні думи, національний інструмент – кобзу-бандуру. Олена Пчілка в журналі «Рідний край» (1907) опублікувала статтю «Відродження кобзи». Прагнучи відродити кобзарське мистецтво, Пчілка із жалем описує його тодішній стан: «Ще можна не дати їй (*кобзі – Ч. Н.*) умерти, ще можна підхопити той малий пригасаючий огник у старосвітському каганчику, можна підживити його – і спалахне він знов ясним світлом. Хіба не могла б кобза перейти в молодчі руки та заграти гучніше, голосніше, так, як давно колись?» (Пчілка Олена, 2024, т. 10, с. 457). Переймаючись майбутньою долею національного інструмента, Олена Пчілка зазначала: «А кобза заслугує на те, щоб її взяли живіщі руки, більше тямущі, ніж руки убогого діда-сліпця. Інструмент се такий гарний, дзвінкий і розмаїтний, з тими своїми струнами та приструнками» (Пчілка Олена, 2024, т. 10, с. 457).

Серед пріоритетних напрямів фольклористичної діяльності Лесі Українки – дослідження та запис мелодій українських народних дум. Її подвижницька діяльність у галузі збереження унікального фольклорного пласту українського народу – кобзарських дум – відіграла велику роль в утвердженні українського народного епосу, сприяла збереженню жанру й епічної традиції (Українка Леся, 2021, т. 9, с. 267–290).

Саме із зацікавленістю Лесі Українки пісенним фольклором пов'язують її намір опанувати гру на бандурі, що на той час було доволі проблематично. М. Лисенко, який тоді ж перебував у пошуку викладача бандури для своєї музичної школи, зазначав, що «умілих бандуристів серед міської інтелігенції не було» (Кисельов, 1968, с. 33). На жаль, саме на цей період припадає еміграція письменника і єдиного на той час професіонала-бандуриста Г. Хоткевича за кордон (1906–1912 рр.). За участь у керівництві політичним страйком (1905) Г. Хоткевич зазнав переслідувань. Він був змушений покинути Харків та переїхати до Галичини, яка тоді належала до Австро-Угорської імперії.

Отож Леся Українка для навчання гри на бандурі була змушена звертатися по науку до народних бандуристів. У листі від 27 квітня 1906 р. до Ольги Кобилянської вона писала про свої наміри «літом у Полтавщині почати вчитися грати на бандурі (там є такий бандурист, що згодився вчити когось), то недарма комусь час зійде, а восени приїде і заграє комусь любому щось дуже цікавого, коли буде досить розумний, щоб навчитися» (Українка Леся, 2021, т. 11, с. 435). На жаль, фактів, які б підтвердили чи спростували Лесине навчання, немає. Проте для кобзарів і бандуристів, особливо для майбутнього розвитку бандурного мистецтва, Леся Українка стала знаковою постаттю, доклавши чимало зусиль для запису й збереження мелодій українських народних дум.

Волинь тісно пов'язана із «Високим Йменням» (за О. Рисаком) найталановитішої репрезентантки краю. Серед регіональних митців до поезії Лесі Українки зверталися В. Герасимчук, В. Тиможинський, М. Стефанишин, Т. Ціхоцька та інші. Провідні волинські колективи мають у своєму репертуарі композиції поетеси: Державний академічний Волинський народний хор, камерний хор «Оранта» Кафедрального Свято-Троїцького собору м. Луцька, тріо бандуристок Будинку культури м. Луцька (І. Ольшевська, Л. Войнаровська, М. Сточанська), хори й колективи бандуристів (капели, ансамблі) навчальних закладів Волині. Низка бандурних колективів Волинського університету, як от: студентська капела «Дивоструни» (1984–2016 рр.), а також ансамбль, квінтет, тріо, що діяли при ній (засновані М. Сточанською), – активно популяризували Лесину творчість упродовж свого функціонування.

Продовжили та розвинули роботу в цьому напрямі тріо бандуристок «Дивоструни» як окремий концертний колектив (із 1999 р.), а пізніше – творча лабораторія «Тріо бандуристок "Дивоструни" ВНУ імені Лесі Українки» (із 2017 р.). Твори Лесиної тематики займають вагоме місце в концертному репертуарі мисткинь. Їх основну частину об'єднала книга «Лесі Українці» (2011) з однойменним аудіодиском, опублікована до 140-ї річниці від дня народження поетеси. Усі бандурні перекладення й аранжування книги, що здійснені керівницею та учасницями «Дивострун», постійно зазнають певних коригувань і доповнень

залежно від технічно-виконавських можливостей учасниць тріо, їхнього співочого діапазону, особливостей тембрального забарвлення голосів (сім співачок-бандуристок у різні роки), а також для забезпечення ансамблевої милозвучності звучання вокального триголосся (вузьке чи широке розташування голосів тощо).

Пропонуємо детальніше зупинитися на специфіці створення вокально-інструментальних ансамблевих партитур і їх інтерпретації.

«Смутної провесни» (перша назва – «Умерлий поцілунок») – музика М. Лисенка, вірш-переклад Лесі Українки, аранжування М. Сточанської (Сточанська, 2011, с. 77–83). Романс створено для сопрано в супроводі фортепіано. Зі спогадів доньки композитора Галини Лисенко: «…я вперше проспівала романс тата "Смутної провесни" на слова Ади Негрі у перекладі Лесі. Леся не знала, що цю річ покладено на ноти, …була приємно вражена, бо романс таки дуже сподобався їй» (Степаненко, 1971, с. 6). Нашу увагу до цього солоспіву привернули висока переконливість відтворення композитором-класиком мелодичної та гармонічної музичної думки, а також відповідна фактура викладу музичного матеріалу, що уможливило його виконання на бандурі. Під час створення вокально-інструментальної бандурної ансамблевої партитури максимально збережено основні засоби музичної виразності. А текстові нововведення, що увійшли до нового музичного матеріалу, логічні й виправдані потребою їх застосування, можливі та зручні для виконання вокальним триголоссям у супроводі бандурного ансамблю. Задля підкреслення вишуканої бандурної колористики застосовано *arpeggiato*. Насиченість фактури в партитурній вертикалі досягнуто впровадженням чітких ансамблевих функцій. Під час інтерпретації твору важливим вважаємо дотримання логічності драматургічного розвитку з виразним завершенням фраз, із промовистими невимушеними агогічними відхиленнями, із тонким нюансуванням, із переважаючою динамікою *mp*, *p* і яскраво вираженою кульмінацією. Твір уключено до концертного репертуару тріо з часу заснування колективу. Перший аудіозапис цього твору здійснено в студії звукозапису П. Завади (Луцьк, 2005), архівний відеозапис романсу – на студії Волинської обласної державної телерадіокомпанії («Смутної провесни», 2009). Згодом змінений і доповнений нотний текст партитури опубліковано в збірнику ансамблевих партитур «Лесі Українці» та записано нову аудіоверсію романсу в студії звукозапису ВНУ імені Лесі Українки (Р. Сорока, 2011), що увійшла до однойменного CD-диска й додається до цієї книги.

«Золотії терни» – музика М. Жербіна, вірш Лесі Українки, аранжування М. Сточанської (Сточанська, 2011, с. 70–76). Музичний текст першоджерела створено для низького голосу та фортепіано в тональності *d-moll*. Партія фортепіано в першій частині твору імітує бандурний виклад (наскрізне *arpeggiato*). Під час здійснення аранжування змінено основну тональність на *e-moll*, щоб уникнути низької теситури співу жіночого вокального ансамблю. Перекладення твору має за мету надати багатоярусності й об'єму звучання ансамблю бандур (відтворення «оркестрового» звучання) за допомогою використання різноманітних прийомів інструментування. Це – гармонічні заповнення одноголосних епізодів для підсилення звучання верхніх чи нижніх регістрів, октавні перенесення музичного тексту в різні регістри, ускладнення супровідних партій мелодичними та метроритмічними зворотами-репліками тощо. «Золотії терни» у репертуарі «Дивострун» – один з улюблених і знакових. Його постійно виконувала студентська капела «Дивоструни» Луцького педінституту імені Лесі Українки, а також студентські тріо різних років та складів у різних версіях. Композиція також увійшла до постійного репертуару основного складу тріо «Дивоструни» від початку його діяльності. Успішність інтерпретації цієї композиції насамперед залежить від логічності поєднання трьох різнохарактерних частин єдиним розвитком від початку до кульмінаційного й завершального епізодів, а також від виразного відтворення широкої динамічної шкали (*ff–pp*) та одночасного проведення незалежних ліній у вокальних й інструментальних частинах ансамблевої партитури. Перший аудіозапис композиції здійснено в студії звукозапису П. Завади (Луцьк, 2005). Архівний відеозапис твору виконано на студії Волинської ТБ. Згодом змінений і доповнений нотний текст партитури опубліковано в збірнику ансамблевих партитур «Лесі Українці» й записано нову аудіоверсію романсу у студії звукозапису університету (Р. Сорока, 2011), що увійшла до

однойменного CD-диска та додається до вищезгаданої книги. Нещодавно створено відеотвір у Музеї Лесі Українки Волинського національного університету у співавторстві з О. Пілюком («Золоті терни», 2021).

«Гетьте, думи, ви хмари осінні» – мелодія народна, вірш Лесі Українки, обробка Н. Никитюк (Сточанська, 2011, с. 58–69). Під час створення партитури досягнуто експресивності характеру твору й переконливості драматургічної побудови завдяки незалежним мелодичним зворотам в окремих голосах ансамблю, динамічним контрастам під час голосоведення *legato*, регістровій різноманітності й самостійності інструментальних партій. Виконання твору вимагає високої технічної майстерності та потужної емоційної віддачі. Архівний відеозапис композиції здійснено на студії Волинського ТБ («Гетьте, думи, ви хмари осінні», 2009). Згодом нотний текст партитури опубліковано в збірнику «Лесі Українці» й записано нову аудіоверсію романсу в студії звукозапису університету (Р. Сорока, 2011), що увійшла до однойменного CD-диска.

«Лесі Українці» – музика І. Берестюка, вірш Л. Михальчук, аранжування М. Сточанської (Сточанська, 2011, с. 11–21). Твір уперше прозвучав у 2007 р. й від часу його створення став чи не найчастіше виконуваним «Дивострунами». Відомий волинський письменник Ігор Ольшевський (псевдонім – І. Берестюк) є автором ідеї створення пісні на вірш волинської поетеси Лілії Михальчук та автором мелодії. За його словами, «…пісня пішла в широкий світ, ставши своєрідною “візитівкою” колективу» (Ольшевський, 2011). Створюючи ансамблеву партитуру, ми намагалися насамперед підкреслити слово, провести вишукану мелодичну лінію, доповнити її багатобарвним бандурним супроводом, при цьому не переобтяжуючи музичної канви. Фактурний виклад композиції доволі насичений. Під час трактування твору звертаємо увагу на відтворення художньо-образного змісту, виразне й контрастне *p–f*, на баланс співзвуччя вокальних і бандурних партій. Архівний відеозапис твору здійснено на студії Волинського ТБ. Згодом нотний текст партитури опубліковано в збірнику ансамблевих партитур «Лесі Українці» й записано аудіоверсію романсу в студії звукозапису університету (Р. Сорока, 2011), що увійшла до однойменного CD-диска. До 150-ї річниці від дня народження Лесі Українки телекомпанією «Аверс» / Avers television company (Луцьк) здійснено запис відеотвору («Лесі Українці», 2021).

«Солов’їний спів» – музика А. Горчинського, вірш Лесі Українки, аранжування М. Сточанської (Сточанська, 2011, с. 84–92). В ансамблевому викладі твір уперше презентовано дипломантом міжнародних конкурсів тріо бандуристок Будинку культури (тепер Палац культури м. Луцька) в складі І. Ольшевської, Л. Войнаровської, М. Сточанської (1984–1996 рр.) на одному з перших їхніх виступів. Згодом композиція стала однією з популярних у репертуарі «Дивострун». Створена партитура вирізняється прозорістю фактурного викладу інструментальних партій та неперевантаженістю й виконавською зручністю бандурного ансамблю. Водночас твір звучить повно та об’ємно, а його інтерпретація вимагає легкості й невимушеності співогри.

«Горить моє серце» – музика М. Стефанишина, вірш Лесі Українки. (Стефанишин, 2008, с. 9–10). Твір написав відомий волинський композитор Мирослав Стефанишин у 1984 р. для тріо бандуристок Будинку культури м. Луцька. Партитуру *a capella* (за автором) мисткині доповнили бандурним супроводом і впродовж активного десятирічного концертування успішно її популяризували. Тріо «Дивоструни» як послідовниці виконавського стилю своїх волинських попередниць від початку діяльності включили цю композицію до репертуару. Партитуру залишили в авторській версії (*a capella*), однак внесли (із дозволу композитора) певні корективи відповідно до діапазону виконавиць і тембрової милозвучності звучання. Відтоді й до сьогодні твір став значимою репертуарною одиницею. Він складний, потребує високої техніки виконання, стрімкого розвитку музичної думки, потужної емоційної напруги, відчуття монолітності й цілісності музичної побудови, яскравої подачі кульмінаційних епізодів тощо. У співпраці з Р. Сорокою та І. Вороб’єм створено відеотвір у музеї «Лесина світлиця» м. Луцька («Горить моє серце», 2022).

«Напровесні» – музика О. Левицького, вірш Лесі Українки, аранжування А. Клімук (Сточанська, 2014, с. 6–12). Композиція вперше прозвучала до 140-ї річниці від дня народження

поетеси. Створена партитура вирізняється насиченістю фактурного викладу, колоритністю й багатством загального звучання. Для успішної інтерпретації цього твору визначальними вважаємо невимушеність виконання віртуозних епізодів і метроритмічну та темпову злагодженість вокально-інструментального триголосся. Твір уміщено до книги «Напровесні» й до однойменного аудіодиска, що додається до неї. Звукозапис твору здійснено в студії звукозапису "MUZARECORD" Волинського ТБ (А. Жирнов, 2014). Згодом у музеї «Лесина світлиця» м. Луцька знято відеотвір у співпраці з А. Жирновим та І. Вороб'єм («Напровесні», 2022).

«Лукашева сопілка» – музика А. Кос-Анатольського, вірш Й. Струцюка, аранжування М. Сточанської (Сточанська, 2011, с. 93–98). Поповнення репертуарної палітри колективу ще одним твором Лесиної тематики зумовили поетичний текст про красу поліського краю й дійових осіб казки-феєрії «Лісова пісня» відомого волинського поета та вишукана мелодія романсу. Ансамблеву партитуру створено для навчального репертуару студентських колективів бандуристів «Дивоструни».

«Соловейковий спів» – музика М. Левицького, вірш Лесі Українки, аранжування Н. Чернецької. У 1898 р. Леся подарувала свою першу поетичну збірку «На крилах пісень» лікареві Модесту Левицькому, який у 1893–1897 рр. працював повітовим лікарем у Ковелі. Він написав музику на «Колисанку», про що сповіщав у листі Олену Пчілку, а згодом переслав ноти Лесі Українці (Чашук, 2015, с. 57). Нотний текст «Соловейкового співу» вдалося віднайти у виданні «Роде наш красний…». Його опублікував дослідник М. Онуфрійчук у статті про М. Левицького (Онуфрійчук, 1996, с. 335). Досліднику їх переслала учениця Луцької гімназії Наталія Пилипчуківна (де Брилкіна) з Венесуели. Оригінал пісні створено для високого голосу в супроводі фортепіано. Фактура викладу новоствореної ансамблевої партитури доволі прозора. Цікавим є проведення самостійних реплік окремими партіями під час супроводження теми. Композиція поповнила Лесин репертуар «Дивострун» однією з останніх. Відеоверсію твору знято в студії ТБ «Аверс» / Avers television company до 150-ї річниці від дня народження Лесі Українки («Соловейковий спів», 2021).

Висновки. Провідні вітчизняні бандурні ансамблі постійно долучаються до популяризації музичних композицій на поезію Лесі Українки: тріо бандуристок Українського радіо (Київ), тріо бандуристок «Мальви» (Одеса) та «Купава» (Харків), квартети бандуристок «Львів'янки» (Львів) і «Ґердан» (Івано-Франківськ) та інші. Тріо бандуристок «Дивоструни» Волинського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк) як один із яскравих репрезентантів бандурного мистецтва Волині впродовж своєї 25-літньої діяльності активно й усебічно пропагують музичні композиції на вірші Лесі Українки. У репертуарі колективу, окрім солоспівів М. Лисенка, М. Левицького, О. Левицького, А. Кос-Анатольського, М. Жербіна, А. Горчинського, значну частину концертних номерів Лесиної тематики становлять композиції регіональних авторів, зокрема М. Стефанишина, Й. Струцюка, І. Ольшевського (Берестюка), Л. Михальчук.

У статті здійснено огляд репертуарної палітри «Дивострун» на поезію Лесі Українки, проаналізовано особливості створення й інтерпретації вокально-інструментальних партитур, уперше продемонстровано різні форми та варіанти музичного втілення Лесиного слова волинським вокально-інструментальним бандурним ансамблем, як от: публікація нотних збірників разом з аудіодисками, створення відеотворів у різноманітних версіях подачі музичних композицій й локаціях (телестудії Луцька, Музей Лесі Українки при університеті, музей «Лесина світлиця»), розміщення вищезазначеного матеріалу в мережі YouTube, на сторінці тріо в мережі Facebook, в інтитуційному репозитарії ВНУ імені Лесі Українки та на власному сайті «Дивострун» (https://divostruni4.webnode.com.ua).

Отже, нині, у час боротьби за свою державність й українські цінності, вважаємо за необхідне всебічно популяризувати вітчизняну унікальну музично-поетичну спадщину (геніальну поезію Лесі Українки в поєднанні з національним інструментом – бандурою) в її багатогранному й переконливому вокально-інструментальному ансамблевому вираженні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бобечко О. Місце і роль мистецької діяльності Лесі Українки в розвитку бандурного мистецтва в Україні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. праць: наук. записки Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 20 (2). Рівне : РДГУ, 2014. С. 243–247.
2. «Гетьте, думи, ви хмари осінні» (2009). Тріо бандуристок «Дивоструни». URL: https://www.youtube.com/watch?v=GhrcBGMSSk4 (дата звернення: 25.05.2025).
3. «Горить моє серце» (2022). Тріо бандуристок «Дивоструни». URL: https://www.youtube.com/watch?v=j-C7a7YDFEyA (дата звернення: 18.05.2025).
4. Дутчак В. Творчість Лесі Українки і бандурне мистецтво української діаспори. *Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки :* зб. наук. праць за матеріалами XI Міжнар. наук. конф. в Мюнхені / уклад. і заг. ред.: Д. Блохин, М. Моклиця. Мюнхен ; Тернопіль, 2019. Т. XI. С. 82–95.
5. «Золоті терни» (2021). Тріо бандуристок «Дивоструни». URL: https://www.youtube.com/watch?v=fFsDY9y-8fzA (дата звернення: 18.05.2025).
6. Кисельов Г. Л. Сім струн серця (музика в житті і творчості Лесі Українки) / ред. Т. В. Шеффер ; Академія наук Української РСР. Київ : Муз. Україна, 1968. 85 с.
7. «Лесі Українці» (25 лютого 2021 р.). Тріо бандуристок «Дивоструни». URL: https://youtu.be/dTURDf8Frwo (дата звернення: 18.05.2025).
8. «Напровесні» (2022). Тріо бандуристок «Дивоструни». URL: https://www.youtube.com/watch?v=HGtbYuqaC20 (дата звернення: 25.05.2025).
9. Ольшевський І. Передмова. *Сточанська М. Лесі Українці* : зб. ансамблевих партитур (перекладення, аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни». Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. С. 8–9.
10. Онуфрійчук М. Модест Левицький любив і творив музику. *«Роде наш красний...»: Волинь у долях краян і людських документах.* Т. 1. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1996. С. 334–337.
11. Пчілка Олена. Відродження кобзи. *Повне академічне зібрання творів:* у 12 т. Т. 10 : *Етнографічні та фольклористичні праці* / упорядники: Ю. Громик, Ю. Грицевич, Т. Данилюк-Терещук, Л. Семенюк, М. Олійник, А. Яворський. Луцьк ; Житомир : ТОВ «Бук-Друк», 2024. С. 457–459.
12. Слюсаренко Т. Поезія Лесі Українки і бандурна творчість в умовах сучасної інформаційної культури. *Духовна культура України перед викликами часу* : тези доп. учасників IV Всеукр. наук.-практ. конф. МОН України, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, каф. культурології. Харків : Право, 2021. С. 82–85.
13. «Смутної провесни» (2009). Тріо бандуристок «Дивоструни». URL: https://surl.lu/hxquoh (дата звернення: 11.05.2025).
14. «Соловейковий спів» (2021). Тріо бандуристок «Дивоструни». URL: https://youtu.be/T36piGkr4h4 (дата звернення: 28.05.2025).
15. Степаненко М. Лесина пісня : репертуар. зб. Київ : Мистецтво, 1971. 116 с.
16. Сточанська М. Лесі Українці : зб. ансамблевих партитур (перекладення, аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни». Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 132 с. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12378 (дата звернення: 10.05.2025).
17. Сточанська М. Напровесні : зб. ансамблевих партитур (аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни». Луцьк : Східноєвр. нац. ун-т імені Лесі Українки, 2014. 128 с. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12388 (дата звернення: 10.05.2025).
18. Стефанишин М. С. Вокальні тріо : пісенний зб. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. 120 с.
19. Українка Леся. Лист до О. Кобилянської. *Повне академічне зібрання творів* : у 14 т. Том 13 : *Листи (1902–1906)* / ред. Ю. Громик ; упоряд., комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк : Волин. нац. ун. ім. Лесі Українки, 2021. С. 434–436.
20. Українка Леся. Думи і пісні в записах Лесі Українки і Климента Квітки. *Повне академічне зібрання творів* : у 14 т. Т. 9 / *Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки /* ред. С. Романов ; упоряд., комент. Ю. Громик, Т. Данилюк-Терещук, Л. Семенюк, І. Щукіна. Луцьк : Волин. нац. ун. ім. Лесі Українки, 2021. С. 267–290.
21. Чашук М. Модест Левицький і родина Косачів. *Модест Левицький в історії України і Волині та проблеми формування інтелектуальної еліти* : матеріали Всеукр. наук. іст.-краєзнав. конф. / упорядник: А. Силюк. Луцьк, 2016. С. 57–60.

REFERENCES:

1. Bobechko, O. (2014). Mistse i rol mystetskoi diialnosti Lesi Ukrainky v rozvytku bandurnoho mystetstva v Ukraini [The place and role of Lesya Ukrainka's artistic activity in the development of bandura art in Ukraine]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku,* 20 (2), 243–247 [in Ukrainian].
2. "Hette, dumy, vy khmary osinni" (2009). Trio bandurystok "Dyvostruny". Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=GhrcBGMSSk4 [in Ukrainian].
3. "Horyt moie sertse" (2022). Trio bandurystok "Dyvostruny". Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=jC7a7YDFEyA [in Ukrainian].
4. Dutchak, V. (2019). Tvorchist Lesi Ukrainky i bandurne mystetstvo ukrainskoi diaspory [The work of Lesya Ukrainka and the bandura art of the Ukrainian diaspora]. *Lesia Ukrainka v diaspornomu literaturoznavstvi. Nimetsko-ukrainski zviazky*, XI, 82–95 [in Ukrainian].
5. "Zoloti terny" (2021). Trio bandurystok "Dyvostruny". Retrieved from https: //www.youtube.com/watch?v=fFsDY9y8fzA [in Ukrainian].
6. Kyselov, H. L. (1968). Sim strun sertsia (muzyka v zhytti i tvorchosti Lesi Ukrainky) [Seven Heart Strings (Music in the Life and Work of Lesya Ukrainka)]. Akademiia nauk Ukrainskoi RSR. Kyiv : Muz. Ukraina [in Ukrainian].
7. "Lesi Ukraintsi" (2021). Trio bandurystok "Dyvostruny". Retrieved from https://youtu.be/dTURDf8Frwo [in Ukrainian].
8. "Naprovesni" (2022). Trio bandurystok "Dyvostruny". Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=HGtbYuqaC20 [in Ukrainian].
9. Olshevskyi, I. (2011). Peredmova [Preface]. *Stochanska M. Lesi Ukraintsi:* zb. ansamblevykh partytur tvoriv iz repertuaru trio bandurystok "Dyvostruny". Lutsk : Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky, 8–9 [in Ukrainian].
10. Onufriichuk, M. (1996). Modest Levytskyi liubyv i tvoryv muzyku [Modest Levitsky loved and created music]. *"Rode nash krasnyi...": Volyn u doliakh kraian i liudskykh dokumentakh,* 1, 334–337 [in Ukrainian].
11. Pchilka, Olena (2024). Vidrodzhennia kobzy [The revival of the kobza]. *Povne akademichne zibrannia tvoriv:* u 12 t. *Etnohrafichni ta folklorystychni pratsi,* 10, 457–459 [in Ukrainian].
12. Sliusarenko, T. (2021). Poeziia Lesi Ukrainky i bandurna tvorchist v umovakh suchasnoi informatsiinoi kultury [Lesya Ukrainka's poetry and bandura creativity in the context of modern information culture]. *Dukhovna kultura Ukrainy pered vyklykamy chasu,* 82–85 [in Ukrainian].
13. "Smutnoi provesny" (2009). Trio bandurystok "Dyvostruny". Retrieved from https://surl.lu/hxquoh [in Ukrainian].
14. "Soloveikovyi spiv" (2021). Trio bandurystok "Dyvostruny". Retrieved from https://youtu.be/T36piGkr4h4 [in Ukrainian].
15. Stepanenko, M. (1971). Lesyna pisnia [Lesya's song]. Kyiv : Mystetstvo.
16. Stochanska, M. (2011). Lesi Ukraintsi [Lesi Ukrainians] : zb. ansamblevykh partytur (perekladennia, aranzhuvannia, obrobka) tvoriv iz repertuaru trio bandurystok "Dyvostruny". Lutsk : Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky. Retrieved from https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12378 [in Ukrainian].
17. Stochanska, M. (2014). Naprovesni [In the spring]: zb. ansamblevykh partytur (aranzhuvannia, obrobka) tvoriv iz repertuaru trio bandurystok "Dyvostruny". Lutsk : Skhidnoievrop. nats. un-t im. Lesi Ukrainky. Retrieved from https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12388 [in Ukrainian].
18. Stefanyshyn, M. (2008). Vokalni trio [Vocal trios] : pisennyi zbirnyk.
19. Ukrainka, Lesia (2021). Lyst do O. Kobylianskoi [Letter to O. Kobylyanska]. *Povne akademichne zibrannia tvoriv*: u 14 t. *Lysty* (1902–1906), 13, 434–436 [in Ukrainian].
20. Ukrainka, Lesia (2021). Dumy i pisni v zapysakh Lesi Ukrainky i Klymenta Kvitky [Thoughts and songs in the recordings of Lesia Ukrainka and Kliment Kvitka]. *Povne akademichne zibrannia tvoriv*: u 14 t. *Zapysy narodnoi tvorchosti. Pisni, zapysani z holosu Lesi Ukrainky,* 9, 267–290 [in Ukrainian].
21. Chashuk, M. (2016). Modest Levytskyi i rodyna Kosachiv [Modest Levitsky and the Kosach family]. *Modest Levytskyi v istorii Ukrainy i Volyni ta problemy formuvannia intelektualnoi elity,* 57–60 [in Ukrainian].

УДК 784.3:78.071.1(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-36

Римма СУЛИМ
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадного вокалу факультету педагогічної і мистецької освіти, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, вул. Остроградського, 2, м. Полтава, Україна, 36000
***ORCID:** 0000-0002-3409-424X*

Бібліографічний опис статті: Сулим, Р. (2025). Стильові і драматургічні особливості жанру романсу у творчості Жанни Колодуб. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 257–264, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-36

СТИЛЬОВІ І ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ РОМАНСУ У ТВОРЧОСТІ ЖАННИ КОЛОДУБ

Мета дослідження. *Визначити місце вокальних жанрів у творчості Ж. Колодуб, проаналізувати два її романси «Де біжить нешвидко» та «Остання весна», розкрити їх художньо-образний зміст, виявити зв'язок між поетичним текстом віршів і засобами їх відтворення у музиці, визначити стильові особливості цих романсів, здійснити порівняльний аналіз їх драматургічних концепцій.* ***Методологія.*** *Використано комплекс наукових методів: історико-культурологічний – для виявлення стильових особливостей романсів Ж. Колодуб, метод комплексного музично-теоретичного аналізу – для розкриття використаних засобів музичної виразності, міждисциплінарний – для виявлення зв'язків поезії та музики у зазначених творах, компаративний – для порівняльного аналізу різних драматургічних концепцій.* ***Наукова новизна.*** *Вперше в українському музикознавстві детально проаналізовано два романси Ж. Колодуб, розкрито їх художньо-образний зміст, визначено стильові й драматургічні особливості, виявлено зв'язок між поетичним текстом віршів і засобами їх втілення у музиці, здійснено порівняльний аналіз драматургічної концепції цих романсів.* ***Висновки.*** *Вокальні жанри посідають значне місце у творчості Ж. Колодуб. У двох проаналізованих романсах відтворюються образи любові, традиційні для цього жанру. В обох творах спостерігається оновлення засобів музичної виразності, що є характерною тенденцією в українській музиці другої половини XX століття. У романсі «Де біжить нешвидко» спостерігається синтез різних стилів: ознаки неоромантизму, неофольклоризму, імпресіонізму поєднуються з деякими сучасними композиторськими техніками (сонористика, мінімалізм, атональність). У романсі «Останні весна» помітні ознаки експресіонізму. На основі порівняльного аналізу цих вокальних творів виявлено, що вони мають різні драматургічні концепції, які повністю відповідають художньо-образному змісту поетичних текстів. Результати дослідження можуть бути використані в курсах з історії української музики, а також у процесі практичної підготовки професійних вокалістів у середніх та вищих навчальних закладах культури і мистецтв.*

Ключові слова: *вокальна творчість Жанни Колодуб, жанр романсу, стиль, драматургічна концепція.*

Rymma SULYM
Ph.D. in Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Pop Vocal of the Faculty of Pedagogical and Art Education, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, 2 Ostrohradskoho St, Poltava, Ukraine, 36000
***ORCID:** 0000-0002-3409-424X*

To cite this article: Sulym, R. (2005). Stylovi i dramaturhichni osoblyvosti zhanru romansu u tvorchosti Zhanny Kolodub [Stylistic and dramaturgical features of the romance genre in the works of Zhanna Kolodub]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 257–264, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-36

STYLISTIC AND DRAMATURGICAL FEATURES OF THE ROMANCE GENRE IN THE WORKS OF ZHANNA KOLODUB

The purpose of the study *is to determine the place of vocal genres in the work of Zh. Kolodub, to analyze her two romances "Where the river runs slowly" and "The Last Spring", to reveal their artistic and figurative content, to identify the connection between the poetic text of the poems and the means of their reproduction in music, to determine the stylistic features of these romances, to carry out a comparative analysis of their dramatic concepts.* ***Methodology.*** *A complex of scientific methods was used: historical and cultural studies – to identify the stylistic features of J. Kolodub's romances,*

the method of complex music-theoretical analysis – to reveal the means of musical expression used, interdisciplinary – to identify the links between poetry and music in these works, comparative – for a comparative analysis of various dramatic concepts. ***Scientific novelty.*** *For the first time in Ukrainian musicology, two romances by Zh. Kolodub are analyzed in detail, their artistic and figurative content is revealed, their stylistic and dramatic features are defined, the connection between the poetic text of the poems and the means of their embodiment in music is revealed, and a comparative analysis of the dramatic concept of these romances is carried out.* ***Conclusions.*** *Vocal genres occupy a significant place in the works of J. Kolodub. The two analyzed romances reproduce images of love traditional for this genre. In both works, there is a renewal of the means of musical expression, which is a characteristic trend in Ukrainian music of the second half of the twentieth century. In the romance "Where the river runs slowly" there is a synthesis of different styles: signs of neo-romanticism, neo-folklore, and impressionism are combined with some modern compositional techniques (sonority, minimalism, and atonality). The romance "The Last Spring" shows signs of expressionism. Based on a comparative analysis of these vocal works, it was found that they have different dramaturgical concepts that fully correspond to the artistic and figurative content of the poetic texts. The results of the study can be used in courses on the history of Ukrainian music, as well as in the process of practical training of professional vocalists in secondary and higher educational institutions of culture and arts.*

Key words: *vocal work of Zhanna Kolodub, romance genre, style, dramatic concept.*

Актуальність проблеми. На сучасному етапі боротьби за незалежність української держави вивчення вокальної творчості вітчизняних композиторів надзвичайно важливе. Адже у пісенних жанрах, які є невід'ємною частиною української культури, закодована національна ідентичність нашого народу. Серед багатьох різновидів вокальних творів особливе місце належить жанру романсу, який знайшов значне поширення у творчості українських композиторів XIX–XX століття. Однак у сучасному мистецтвознавстві цей доробок є не достатньо дослідженим. Саме тому багато цікавих творів цього жанру до нашого часу залишились поза увагою науковців.

До відомих сучасних українських митців, які зробили значний внесок у розвиток музичної культури України і музично-естетичне виховання наступних поколінь, належить київська композиторка, піаністка, педагогиня і музично-громадська діячка, народна артистка України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, членкиня Національної спілки композиторів України і Національної всеукраїнської музичної спілки, професорка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Жанна Юхимівна Колодуб (нар. 1930 р.).

У творчому доробку композиторки представлені майже всі жанри (за винятком симфонії та опери). Поряд із музично-театральними виставами (балетами і мюзиклами для дітей) та опусами, написаними для різного складу оркестрів (симфонічного, камерного, естрадного), значне місце належить камерно-інструментальним ансамблям (для духових, струнних, народних та електроінструментів, фортепіано, органа і навіть для дзвіночків), а також численним вокальним і хоровим композиціям.

Творчість Жанни Колодуб відзначена державними преміями імені Миколи Лисенка і Віктора Косенка, премією конкурсу імені Іванни та Мар'яна Коців, Золотою медаллю Національної академії мистецтв України, а також премією «Золота фортуна» Міжнародної академії рейтингу популярності та якості. У наш час музика Ж. Колодуб досить часто виконується і видається не тільки в Україні, але й за кордоном, її твори постійно звучать на міжнародних та всеукраїнських фестивалях і конкурсах, записуються у фондах Українського радіо, на грамплатівках і дисках. Оригінальні й різнобарвні композиції Ж. Колодуб входять у концертний і педагогічний репертуар українських виконавців різних рівнів – від учнів дитячих музичних шкіл і студентів мистецьких навчальних закладів до професійних виконавців високого ґатунку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на таку високу оцінку творчості Ж. Колодуб та значне поширення її музики у сучасній концертній і педагогічній практиці, тривалий час опуси різних жанрів композиторки висвітлювались переважно у періодичній пресі, науково-популярних виданнях або стисло розглядались у контексті розвитку різних жанрів. Це стосувалось і вокальних творів. Про деякі пісні та хори Ж. Колодуб для дітей лише згадували у своїх статтях А. Штогаренко (Штогаренко, 1971, с. 3), Б. Крижанівський (Крижанівський, 1975, с. 8), А. Бутук (Бутук, 1980), С. Алексєєва (Алексєєва, 1983, с. 89, 97, 101–103), О. Лігус (Лігус, 2005, с. 20), І. Сікорська (Сікорська, 2005),

Л. Шегда (Шегда, 2009, с. 162, 163, 165), а у статті А. Бутук згадуються також романси Ж. Колодуб на слова М. Рильського і К. Дрока та естрадні пісні (Бутук, 1980).

Значний внесок у вивчення життя і творчості Ж. Колодуб зробила видатна українська музикознавиця М. Черкашина-Губаренко. У своїй невеликій за обсягом, але змістовній монографії «Творчі дебюти Жанни Колодуб» (М. Черкашина-Губаренко, 1999) вона вперше здійснила загальний огляд життєвого шляху і творчого доробку композиторки, написаного у другій половині XX століття, а також розкрила жанрово-стильові й драматургічні особливості її найбільш визначних оркестрових і камерно-інструментальних опусів. Серед вокальних творів дослідниця згадала лише деякі опуси, адресовані дітям: два випуски «Обробок пісень народів світу» і збірку авторських пісень «Музична абетка», написаних на українські народні тексти (Черкашина-Губаренко, 1999, с. 20).

Подальше дослідження творчої спадщини мисткині продовжила Р. Сулим, яка у своїй ґрунтовній монографії «Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості» вперше детально проаналізувала майже сто її творів різних жанрів: два балети, дев'ять інструментальних концертів, сім оркестрових опусів, чотирнадцять камерно-інструментальних творів і шістдесят чотири фортепіанні композиції. Крім того, у цій роботі дослідниця вперше стисло охарактеризувала вокальні та хорові твори Ж. Колодуб, адресовані дітям (Сулім, 2017, с. 437–443), а також здійснила загальний огляд її вокальних опусів, призначених для професійних виконавців (Сулім, 2017, с. 312–314). Однак до цього часу жодний вокальний твір Ж. Колодуб детально не досліджувався.

Мета дослідження – визначити місце вокальних жанрів у творчості сучасної української композиторки Жанни Колодуб, ретельно проаналізувати два її романси «Де біжить нешвидко» та «Остання весна», розкрити їх художньо-образний зміст, виявити зв'язок між поетичним текстом віршів і засобами їх відтворення у музиці, визначити стильові особливості цих вокальних творів, а також порівняти їх драматургічну концепцію з точки зору різних засобів втілення образів любові у музиці відповідно до змісту і сюжету віршів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Упродовж усієї творчої діяльності Жанна Колодуб написала понад сто тридцяти вокально-хорових опусів, переважну більшість яких присвятила дітям. Для професійних виконавців композиторка створила понад сорок вокальних і хорових композицій. Серед них є твори різних жанрів – романси, обробки народних пісень, хорові опуси та естрадні пісні різної тематики.

Два романси Ж. Колодуб «Де біжить нешвидко» на слова Костянтина Дрока (для середнього голосу і фортепіано) та «Остання весна» на вірші Максима Рильського (для центрального баритону або басу-кантандо у супроводі фортепіано або струнного оркестру) належать до раннього періоду творчості композиторки. Перший із них був написаний у 1964 році, а другий – через п'ять років. У 1969 році ці твори були записані на грамплатівку фірми «Мелодія» у виконанні оперного співака, лауреата міжнародних конкурсів Анатолія Пономаренка (баритон) і Жанни Колодуб, яка виконувала партію фортепіано. Аудіозапис цього виконання зберігається в особистому архіві композиторки.

Як відомо, у другій половині XX століття в українській музиці відбувається оновлення виражальних засобів і драматургічних концепцій. За словами Б. Сюти, «після епохи жорсткого культурного диктату й ізоляціонізму <…> уже з кінця 1950-х років почалось дедалі активніше освоєння українськими композиторами досягнень музичної технології XX століття. В широкий музичний обіг увійшли твори найрізноманітніших стильових течій і спрямувань», і «на переломі 1960–1970-х років відставання було в основному подолано» (Сюта, 1991, с. 107). Як зазначає дослідник, у цей час центр пошуків українських композиторів змістився саме у камерно-вокальні жанри, які завдяки своїй гнучкості, мобільності і невеликим виконавським складам якнайкраще сприяли активізації та безпосередній апробації творчих експериментів у широкій слухацькій аудиторії (Сюта, 1991, с. 110). Саме тому «з'являється ряд творів, в яких композитори шукають засобів оновлення в рамках традиційних форм і жанрів» (Сюта, 1991, с. 110).

Ці самі тенденції спостерігаються і у зазначених романсах Ж. Колодуб. Обидва опуси присвячені темі кохання, що є традиційною

тематикою для цього жанру. Однак у кожному з них образи любові відтворюються по-різному. У романсі **«Де біжить нешвидко»** розповідається про вродливу «дівчину-лебідку», яка на березі ріки чекає свого коханого юнака і мріє про перше побачення з ним. Поступово поряд зі своїм відображенням у воді вона помічає віддзеркалення хмаринок, що нагадують їй два крила, які наче виросли біля її плеч. Так в алегоричній формі поет зображує, як почуття першої любові поступово розцвітає, надихає та надає крила.

Музична драматургія цього романсу, написаного у тричастинній формі з динамізованою репризою, повністю відповідає сюжетній лінії, яка простежується у тексті. У *першому розділі* твору ніжні й трепетні почуття дівчини відтворюються тихою та спокійною мелодією, викладеною в темпі *Andante* в тональності *Es-dur*. У цій світлій та лагідній темі, яка наче кружляє то вгору, то вниз переважно у межах терції, завдяки використанню ладів народної музики (лідійський, дорійський) відчувається інтонаційний зв'язок з українською народною пісенністю. Ця проста діатонічна мелодія розцвічується у фортепіанному супроводі красивими гармонічними послідовностями мажорних і мінорних тризвуків, нерозв'язаних (іноді альтерованих) септакордів та їх обернень, які у співставленні між собою постійно надають музиці нових різноманітних барв. Таке «розкріпачення» гармонії (Павлишин, 2005, с. 18) і підвищена увага до її колористичної функції притаманні стилю імпресіонізму. При цьому фортепіанна партія викладена у фактурі висхідних арпеджіо септолей і секстолей восьмих, завдяки яким відтворюється спокійний рух води та її барвисті переливи. Подібні «коливання-погойдування гармонічних фігурацій у високому та середньому регістрах», які дослідниця О. Кушнірук визначає як «фігурація-образ "гри води"» (Кушнірук, 1995, с. 9), досить часто використовуються у музиці композиторів-імпресіоністів. У цьому романсі композиторка дуже тонко відтворює усі зміни настрою дівчини. Так, в останньому реченні першого розділу («ніжно потонула у полоні мрій») на словах «потонула» композиторка використовує в мелодії низхідну інтонацію збільшеної секунди з четвертим підвищеним ступенем, що є ознакою гуцульського ладу (інші назви «український мінор», «український дорійський», «альтерований дорійський). Завдяки цьому прийому передається несподіваний спалах емоційного напруження і підкреслюється нереальність ситуації.

Ще більш таємнича і загадкова атмосфера створюється у *середньому* (атональному) *розділі* твору, у якому зображуються замріяність дівчини і віддзеркалення хмаринок у воді. При цьому розмір такту змінюється з двудольного на тридольний (2/2 на 3/2), використовується тиха динаміка (*pianissimo*), мелодія поступово стає більш хроматизованою та кардинально змінюється фактура фортепіанного супроводу. Замість широких висхідних арпеджованих гармонічних фігурацій тепер у партії лівої руки ледь дзюркотять у низькому регістрі трелеподібні секундові мотиви, викладені тріолями, які нагадують тихе булькотіння води. На цьому остинатному фоні у партії правої руки використовується послідовність секундових кластерів, які у рівномірному ритмі четвертних постійно повторюються через октаву, нагадуючи тихі кроки таємничих істот по воді. Завдяки таким прийомам сонористики створюється відчуття таємничості й медитативності. Адже час і рух ніби зупинилися, і залишилися лише тихі й загадкові звуки природи. У такій обмеженій кількості музичного матеріалу, повторюваності мотивів і повільному розвитку руху вбачаються елементи техніки мінімалізму, який виник у другій половині XX століття «у противагу масштабності і максималізму пізніх романтиків» (Павлишин, 2005, с. 12).

Вдивляючись у водну гладь ріки, дівчина наче заглиблюється у світ своїх приємних фантазій і поступово замість хмаринок, що відображуються у воді, помічає за своїми плечима два крила. На словах «дивиться вродлива: що це?.. Двоє крил…» композиторка знову використовує низхідну інтонацію збільшеної секунди, яка підкреслює загадковість і нереальність ситуації. При цьому динаміка поступово посилюється (*crescendo*), діапазон трелеподібних фігурацій у партії лівої руки розширюється від секундових мотивів до тремолюючих акордів, які просуваються поступово вгору з великої октави до малої. На цьому фоні замість секундових кластерів у партії правої руки звучить тепер послідовність гучних акордів та октав, які активно злітають угору на *crescendo*,

досягаючи високого регістру, що нагадує перехід із таємничої темряви глибокої ріки до радісного сонячного світла. Такими засобами композиторка передає палкі почуття любові, які нарешті вириваються назовні, осяваючи своїм світлом усе навкруги.

У динамічній *репризі*, яка починається *forte*, а завершується *fortissimo*, відтворюються бурхливі й радісні емоції та відчуття безмежного щастя, які вже неможливо стримати. При цьому у фортепіанному супроводі, як і на початку твору, знову звучать арпеджовані фігурації. Однак на відміну їх тихого і спокійного руху у першому розділі, у репризі їх безперервний рух відтворений тепер у прискореному ритмі квартолей шістнадцятих на значному посиленні звучання (*crescendo* від *forte* до *fortissimo*), що нагадує широкі розмахи крил або вільне дихання щасливої людини. На цьому фоні вокаліст гучно і натхненно виспівує такі слова: «Повела руками, йде в політ немов, що то може з нами наробить любов». На відміну від першого розділу, у репризі мелодія стає більш активною, піднесеною та радісною завдяки використанню висхідних інтонацій кварт і терцій. При цьому на останніх словах «наробить любов» композиторка знову використовує інтонацію збільшеної секунди (але тепер у висхідному напрямку), що надає відчуття найвищої емоційної напруженості та експресивності. Завершується романс гучним фортепіанним соло з насиченими тризвуками і септакордами, які у ритмі тріолей четвертних радісно і натхненно здіймаються вгору на фоні хвилеподібних арпеджованих фігурацій восьмих. У цій життєстверджуючій кульмінації оспівується вічна краса і незгасима сила кохання. Таке захоплене й піднесене сприйняття любові характерне для творчості композиторів-романтиків.

На відміну від романсу «Де біжить нешвидко», у якому передаються перші романтичні почуття юної дівчини до свого коханого юнака, у романсі **«Остання весна»**, написаному на вірші Максима Рильського, відтворюється любов зрілого чоловіка до коханої жінки. Відповідно до тексту вірша, це кохання сповнене суперечливих переживань від палкої пристрасті до сумнівів і розчарувань. Адже ліричний герой зрілого віку розуміє, що кохання – це одночасно щастя і муки, радість і відчай, сподівання і зневіра. Саме тому драматургія цього романсу має іншу будову.

Романс «Остання весна» написаний у розвинутій одночастинній формі з ознаками двочастинної будови (А–$А_1$) з післямовою. Розпочинається твір гучною драматичною кульмінацією (авторські ремарки *ff*, *con moto*, *espresssivo*), у якій відтворюються надзвичайно експресивні почуття і величезне емоційне напруження ліричного героя. Глибокий драматизм передається вже у двотактовому, тонально невизначеному вступі фортепіанної партії, що складається з насичених чотиризвучних дисонуючих акордів, які на фоні гучної витриманої октави у низькому басовому регістрі наче збігають лавиною у тривожному тріольному ритмі з другої октави у середній регістр, водночас охоплюючи широкий діапазон звучання. У гучному вступі відчувається безмежна радість кохання, глибока пристрасть і водночас драматична жертовність. Складається враження, що людина поринає у світ кохання, наче у прірву. Подібна «гіпертрофія емоцій і засобів виразу» (Павлишин, 2005, с. 24) характерна для стилю експресіонізму, що виник на початку XX століття як відповідь на складний психологічний стан людей напередодні Першої світової війни.

На фоні такого насиченого і схвильованого акордового супроводу вокаліст починає свою збуджену оповідь (*mf*). У пориві любовної пристрасті чоловік готовий «всю душу віддать за ці хмари мінливі, за те, що й тебе осіняє хмарина» і навіть готовий «всю душу землі тій віддати щасливій, бо топчуть її твої ніжки, єдина!» При цьому використовується активна тема речитативного характеру з широкими стрибками і пунктирним ритмом, що також характерно для музики композиторів-експресіоністів. Після останніх слів «єдина!» наприкінці першого періоду (А) звучить соло фортепіано, тема якого (подана на *forte* у малій октаві на фоні повторюваних квінт) своїм теплим і наспівним звучанням наче заспокоює ліричного героя.

У наступному епізоді (період $А_1$), який являє собою другу хвилю розвитку, у партії вокаліста повторюється початкова тема, але в ній замість палкої пристрасті відтворюються тепер болісні сумніви: «всю душу за усміх, хоч, може, й нещирий, всю душу за голос, хоч, може, й лукавий». При цьому емоційне напруження дещо спадає, оскільки акордовий супровід стає менш

насиченим (без опори на бас). Однак на словах «за щастя без міри, за муки без міри» використовуються активні висхідні інтонації терції та квінти, якими досягаються найвищі у творі звуки *фа-дієз*^{2} і *ре*^{2}. На останніх словах «за муки без міри» тема вокаліста залишається без фортепіанного супроводу, що нагадує монолог самотньої людини, яка страждає від нерозділеного кохання. Таким прийомом композиторка підкреслює важливість цих слів для розуміння основної ідеї поетичного тексту. Після цього у партії фортепіано на словах «за те, що ти, може, лиш витвір уяви» повторюються каноном ті самі низхідні секундові і квартові інтонації, якими завершується мелодія у вокаліста. Але ці мотиви плавно спускаються у низький фортепіанний регістр (у велику октаву), поступово затихаючи та уповільнюючись (авторські ремарки *diminuendo* і *ritenuto*), завдяки чому створюються відчуття невпевненості і розчарування.

В останніх п'яти тактах романсу, що нагадують післямову, повторюється перший мотив романсу, однак його настрій кардинально змінюється. Поданий на тон вище в уповільненому темпі (авторська ремарка *meno mosso*, *rubato*) у супроводі тихих (piano), спокійних і задумливих акордів, цей мотив зі словами «за те, що ти, може, лиш витвір уяви» сприймається тепер як риторичне запитання або як усвідомлення неможливості пізнання розумом почуттів кохання. Адже любов – це справжня загадка, і жодна людина у світі не може розгадати її таїну.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Вокальним жанрам належить значне місце у творчості Ж. Колодуб. У романсах «Де біжить нешвидко» та «Остання весна» відтворюються образи любові, характерні для тематики цього жанру. В обох опусах спостерігається оновлення виражальних засобів музики, що є характерною тенденцією у творчості українських композиторів другої половини XX століття. Однак для розкриття художньо-образного місту віршів К. Дрока і М. Рильського Ж. Колодуб використовує різні засоби музичної виразності.

У романсі «Де біжить нешвидко» ознаки неофольклоризму, імпресіонізму і неоромантизму поєднуються з деякими сучасними композиторськими техніками (атональність, мінімалізм, сонористика). Водночас композиторка не пориває з романтичним трактуванням жанру романсу, особливостями його образно-художнього змісту і форми. На відміну від цього, у романсі «Остання весна» помітні характерні ознаки стилю експресіонізму: відмова від класичної мажоро-мінорної системи, тональна невизначеність, мелодико-гармонійна нестійкість, широке використання дисонуючих акордів нетерцієвої структури, декламаційний характер мелодії з широкими стрибками. Усі ці засоби виразності композиторка використовує для втілення значного драматичного напруження і конфліктності художнього образу.

Відповідно до сюжету і головної ідеї віршів К. Дрока і М. Рильського, драматургія цих двох романсів Ж. Колодуб побудована по-різному. У драматургії твору «Де біжить нешвидко», у якому втілюються почуття першої любові дівчини до коханого юнака, простежується розвиток почуттів від ніжності, трепетності й замріяності до радісного захоплення, збудження і творчого натхнення. Відповідно до цього, перший розділ починається спокійно і лагідно (*mf*), далі після медитативного настрою середнього розділу емоційне напруження поступово зростає, динаміка посилюється від *pianissimo* до *fortissimo*, а завершується твір гучною та радісною кульмінацією (у динамічній репризі), у якій утверджується вічна краса і безмежна сила кохання, що характерно для творів композиторів-романтиків.

На відміну від цього, у будові романсу «Остання весна» відтворюється інша драматургічна концепція. Почуття любові зрілого чоловіка до коханої жінки розвиваються від палкої пристрасті й радісного збудження (у першому періоді) через болісні сумніви і страждання від нерозділеного кохання (у другому періоді) до усвідомлення неможливості пізнання розумом цих складних людських почуттів (у післямові). На відміну від романсу «Де біжить нешвидко», у якому впродовж усього твору емоційне напруження зростає, у драматургії романсу «Остання весна» спостерігається протилежний процес: образ любові розвивається від надзвичайно драматичного емоційного напруження на початку твору до його поступового зниження наприкінці, що характерно для творів експресіонізму. Уже в перших тактах драматична кульмінація створюється завдяки охопленню

у фортепіанному супроводі широкого діапазону крайніх регістрів, гучного (*ff*) й насиченого звучання чотирьох і навіть восьмизвучних акордів, поданих у швидкому темпі (*con moto*) й тривожному тріольному ритмі. На відміну від цього, у другому періоді фортепіанна фактура обмежується більш тихою (*mf*) одноголосною мелодією. Завершується твір прозорим і тихим (*p*) звучанням чотиризвучних акордів у верхньому регістрі фортепіано, поданих у повільному темпі (*meno mosso*, *adagio*), завдяки чому передаються почуття зневіри і розчарування, що характерно для стилю експресіонізму.

У статті детально розглянуто лише два романси Ж. Колодуб, однак у творчості композиторки є ще багато цікавих вокальних творів, які заслуговують на подальші ґрунтовні дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Алексєєва С. Наша Жанна Колодуб. *Розповіді про музику*. Київ : Музична Україна, 1983. Вип. 5. С. 89–103.
2. Бутук А. Творчість, дарована дітям. *Музика*. 1980. № 3. С. 26.
3. Колодуб Ж. Де біжить нешвидко. Вірші К. Дрока. Романс [Ноти]. Рукопис. 7 с.
4. Колодуб Ж. Остання весна. Вірші М. Рильського. Романс [Ноти]. Клавір. Рукопис. 3 с.
5. Крижанівський Б. Для мультків. *Музика*. 1975. № 5. С. 7–8.
6. Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1995. 19 с.
7. Лігус О. У світі музики і казки. *Музика*. 2005. № 5. С. 20–21.
8. Павлишин С. Музика двадцятого століття : навчальний посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.
9. Сікорська І. Діамантове подружжя композиторів. *Урядовий кур'єр*. 2005. 1 липня. С. 8.
10. Сулім Р. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості : монографія. Суми : ПВП «Видавничий будинок «Елада», 2017. 620 с.
11. Сюта Б. Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970–1980-х років (на матеріалі камерно-вокальної творчості). *Українське музикознавство* : респ. міжвідомч. наук.-метод. зб. Київ, 1991. С. 103–113.
12. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб : монографія. Київ, 1999. 24 с.
13. Шегда Л. Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини XX століття. *Українське мистецтвознавство* : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 161–169.
14. Штогаренко А. Мистецтво музики – дітям та юнацтву. *Музика*. 1971. № 3. С. 3–5.

REFERENCES:

1. Aleksieieva, S. (1983). Nasha Zhanna Kolodub [Our Zhanna Kolodub]. *Rozpovidi pro muzyku – Stories about music*, 5. 89–103. Kyiv [in Ukrainian].
2. Butuk, A. (1980). Tvorchist, darovana ditiam [Creativity given to children]. *Muzyka – Music*, 3. 26 [in Ukrainian].
3. Kolodub, Zh. (1964). De bizhyt neshvydko [Where the river runs slowly]. Notes. 7 p. [in Ukrainian].
4. Kolodub, Zh. (1969). Ostannia vesna [The last spring]. Notes. 3 p. [in Ukrainian].
5. Kryzhanivskyi, B. (1975). Dlia multkino [For animated films]. *Muzyka – Music*, 5. 7–8 [in Ukrainian].
6. Kushniruk, O. (1995). Rysy impresionizmu v ukrainskii muzytsi (dzherela, proiavy, tendentsii rozvytku) [Features of Impressionism in Ukrainian music (sources, manifestations, development trends)]. *D. thesis in Art History*. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian].
7. Lihus, O. (2005). U sviti muzyky i kazky [In the world of music and fairy tales]. *Muzyka – Music*, 5. 20–21 [in Ukrainian].
8. Pavlyshyn, S. (2005). Muzyka dvadtsiatoho stolittia [Music of the twentieth century] : Training manual. Lviv. 232 p. [in Ukrainian].
9. Sikorska, I. (2005). Diamantove podruzhzhia kompozytoriv [The diamond family of composers]. *Uriadovyi kurier – Government courier*, July 1. 8 [in Ukrainian].
10. Sulim, R. (2017). Kompozytor Zhanna Kolodub: storinky zhyttia i tvorchosti [Composer Zhanna Kolodub: pages of her life and work] : monograph. Sumy. 620 p. [in Ukrainian].
11. Siuta, B. (1991). Deiaki chynnyky onovlennia muzychnoi dramaturhii tvoriv ukrainskykh kompozytoriv 1970–1980-kh rokiv (na materiali kamerno-vokalnoi tvorchosti) [Some factors of renewal of musical dramaturgy by Ukrainian composers of the 1970s and 1980s (on the material of chamber vocal creativity)]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian musicology*. Kyiv. 103–113 [in Ukrainian].

12. Cherkashyna-Hubarenko, M. (1999). Tvorchi debiuty Zhanny Kolodub [Creative debuts of Zhanna Kolodub] : monograph. Kyiv. 24 p. [in Ukrainian].

13. Shehda, L. (2009). Vplyv zhanrovykh tradytsii ta novykh stylistychnykh tendentsii na ukrainsku kompozytorsku tvorchist u haluzi muzyky dlia ditei druhoi polovyny dvadtsiatoho stolittia [Influence of genre traditions and new stylistic trends on Ukrainian composers' creativity in the field of music for children in the second half of the twentieth century]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii – Ukrainian art history: materials, research, reviews*, 9. Kyiv. 161–169 [in Ukrainian].

14. Shtoharenko, A. (1971). Mystetstvo muzyky – ditiam ta yunatstvu [The art of music for children and youth]. *Muzyka – Music*, 3. 3–5.[in Ukrainian].

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Nigar ABASOVA
MODAL-TONIC ORGANIZATION IN THE VARIATIONS COMPOSED
BY AZERBAIJANI COMPOSERS……3

Усеїн БЕКІРОВ
ДЕФІНІЦІЯ ПОНЯТТЯ «ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА» В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ……11

Олексій БОЯР
ЖАНР МОТЕТУ У ХОРОВІЙ СПАДЩИНІ РІХАРДА ШТРАУСА:
КОМПОЗИТОРСЬКІ НОВАЦІЇ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ
(НА ПРИКЛАДІ “DEUTSCHE MOTETTE” OP. 62)……17

Марта БУРА
«24 КАПРИСИ» П’ЄРА РОДЕ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ……24

Ван ЧЕН
КИТАЙСЬКЕ ТРОМБОНОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН……32

Яніна ВИШЕГОРОДСЬКА
МОНООПЕРА: ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ
І ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ……37

Гао ДАЦЯНЬ
ФОРТЕПІАННІ БАЛАДИ ЧЖАО СЯОШЕНА ЯК МУЗИЧНІ АРТЕФАКТИ
ЕПОХИ КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ В КИТАЇ……42

Едуард ГОЛОВАШИЧ
СПЕЦИФІКА МІЖДИСЦИПЛІНАРНОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ-ДУХОВИКІВ……49

Діана ГУЛЬЦОВА
ЖАНР ПРЕЛЮДІЇ У ФРАНЦУЗЬКІЙ МУЗИЦІ XVII–XX СТОЛІТЬ……54

Іван ДОНЧЕНКО
НОВІТНІ ВИМІРИ ЗВУКОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГІТАРИ У ТВОРЧОСТІ ТОРУ ТАКЕМІЦУ……62

Володимир ДОЦЕНКО, Вікторія ТКАЧЕНКО, Світлана ЩЕЛКАНОВА
ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ОЛЕКСАНДРА КУЛИКА……68

Ольга ДУБОВСЬКА, Анастасія АДАМ’ЯН
ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК
У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА……76

Михайло ДУДАЙ
ІНТЕГРАЦІЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОФЕСІЙНУ ПІДГОТОВКУ
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА……83

Лариса ЗУЄНКО
ЕМОЦІЙНА ТА ІНТОНАЦІЙНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЧІО-ЧІО-САН
В ОПЕРІ ДЖ. ПУЧЧІНІ «МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ»……93

Олена ІВАНЕНКО, Мирослав ГРИНИШИН
РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ……100

Юлія КАРЧОВА
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ
У ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО АНСАМБЛЮ
УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ «ДНІПРО» ТА ОЛЕНИ КУЛИК……106

Тетяна КНИШОВА
«ПІСНІ ПРО ПОМЕРЛИХ ДІТЕЙ» Г. МАЛЕРА В РІЧИЩІ ДУХОВНО-ЕТИЧНИХ
ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ МЕТАМОРФОЗ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ
В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ……113

Станіслав КОВАЛЕВСЬКИЙ
МЕТАМОРФОЗИ МІФУ ПРО ОРФЕЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ОПЕРЕТІ
(НА ПРИКЛАДІ «ОРФЕЯ У ПЕКЛІ» Ж. ОФФЕНБАХА)……121

Іван КОСИНЕЦЬ, Віталій ОХМАНЮК, Станіслав ГУМІНЮК
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКИХ СТРАТЕГІЙ У КАМЕРНИХ ТА КОНЦЕРТНИХ ЖАНРАХ
АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ: ВІД HISTOIRE DU TANGO ДО DOUBLE CONCERTO……129

Антон ЛАДНИЙ
АСПЕКТИ ЗВУКОРЕЖИСУРИ СИСТЕМНОГО МОНІТОРИНГУ
В КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНО-ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ……139

Лідія МАКАРЕНКО
СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ СЛІВ-СИМВОЛІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ……146

Олексій МАЛИШЕВ
РОЛЬ САУНД-ДИЗАЙНУ В ЕСТРАДНОМУ КЛАВІШНОМУ ВИКОНАВСТВІ……152

Ольга МАРТИНОВСЬКА
ДИТЯЧА ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ В УКРАЇНІ: ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ……159

Інна МОКРОГУЗ, Віталій БОНДАРЕНКО
МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОЇ СПІЛКИ НА БУКОВИНІ
ЯК ОСНОВНОГО ОСЕРЕДКУ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ КРАЮ……166

Віталій ОХМАНЮК, Наталія ТОМЧУК
ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ
В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ……172

Божена ПАНАХОВА
ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ ЯК РУШІЙ РОЗВИТКУ
КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ……181

Ірина ПОЛЬСЬКА, Чжуцзюнь КУН
ТВОРЧА ПОСТАТЬ ААРОНА АВШАЛОМОВА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК
КИТАЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XX СТ.……189

Сергій ПРОКОПОВ, Олена ЯСТРУБ
КОНКУРСИ ДИРИГЕНТІВ В УКРАЇНІ ПІД ЧАС ВІЙНИ
ЯК ПРОЯВ КОНСОЛІДАЦІЇ ХОРОВОЇ СПІЛЬНОТИ……199

Тетяна ПРОКОПОВИЧ
ПОЕЗІЯ «УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ» В МУЗИЧНОМУ ПРОЧИТАННІ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА……207

Ірина РОМАНЮК, Софія ДІМІТРІЄВА
ГАЛИЦЬКИЙ НАПІВ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ О. КОШИЦЯ
(НА ПРИКЛАДІ «ДОСТОЙНО ЄСТЬ» ІЗ ЧЕТВЕРТОЇ ЛІТУРГІЇ)……213

Тетяна САМАЯ
ПАРАДОКС «РИТМУ» ДАЛЬКРОЗА: ФІЛОСОФІЯ БЕЗ МУЗИЧНОЇ РИТМІКИ……220

Наталія СІКОРСЬКА
ЗАСНУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ МУЗИЧНОГО РЕПЕРТУАРУ:
НОТНІ БІБЛІОТЕКИ ПЕРШИХ ПЛАТНИХ ПУБЛІЧНИХ КОНЦЕРТІВ……228

Юрій СПРИНСЬКИЙ, Вікторія ПОЛЮГА
ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ВПЛИВУ МУЗИКИ НА ОСОБИСТІСТЬ……235

Олена СТЕЦКОВИЧ, Владислав АЛТУХОВ, Артем ВЕРЕЩАКА
ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
АКТОРІВ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ……242

Мирослава СТОЧАНСЬКА, Наталія ЧЕРНЕЦЬКА
ПОЕЗІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ
АНСАМБЛЕВИХ КОМПОЗИЦІЯХ БАНДУРИСТІВ……249

Римма СУЛИМ
СТИЛЬОВІ І ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ РОМАНСУ
У ТВОРЧОСТІ ЖАННИ КОЛОДУБ……257

CONTENTS

MUSICAL ART

Nigar ABASOVA
MODAL-TONIC ORGANIZATION IN THE VARIATIONS COMPOSED
BY AZERBAIJANI COMPOSERS……3

Usein BEKIROV
DEFINITION OF THE CONCEPT OF "THEATRE MUSIC" IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE……11

Oleksii BOIAR
THE MOTET GENRE IN THE CHORAL HERITAGE OF RICHARD STRAUSS:
COMPOSITIONAL INNOVATIONS AND ARTISTIC FEATURES
(ON THE EXAMPLE OF THE "DEUTSCHE MOTETTE" OP. 62)……17

Marta BURA
PIERRE RODE'S "24 CAPRICES" THROUGH THE PRISM OF HIS VIOLIN CONCERTOS……24

Wang CHENG
CHINESE TROMBONE ART AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON……32

Yanina VYSHEHORODSKA
MONO-OPERA: GENRE SPECIFICITY AND FUNCTIONING IN THE CONTEXT
OF CONTEMPORARY PERFORMANCE AND PEDAGOGICAL PRACTICE……37

Gao DAQIAN
ZHAO XIAOSHENG'S PIANO BALLADES AS MUSICAL ARTEFACTS
OF THE CULTURAL REVOLUTION IN CHINA……42

Eduard HOLOVASHYCH
SPECIFICS OF INTERDISCIPLINARY TRAINING OF BRASS PERFORMERS……49

Diana GULTSOVA
THE PRELUDE GENRE IN FRENCH MUSIC OF THE 17TH–20TH CENTURIES……54

Ivan DONCHENKO
THE NEWEST DIMENSIONS OF GUITAR SOUND INTERPRETATION
IN THE WORKS OF TORU TAKEMITSU……62

Volodymyr DOTSENKO, Viktoriia TKACHENKO, Svitlana SHCHELKANOVA
SPECIFIC FEATURES OF THE COMPOSER-PERFORMER STYLE OF OLEKSANDR KULIK……68

Olga DUBOVSKA, Anastasiia ADAMIAN
FORMATION OF VOCAL AND TECHNICAL SKILLS
IN THE PROCESS OF TRAINING A MUSIC TEACHER……76

Mykhailo DUDAI
INTEGRATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES INTO THE PROFESSIONAL TRAINING
OF FUTURE MUSIC TEACHERS……83

Larysa ZUYENKO
THE EMOTIONAL AND INTONATIONAL TRANSFORMATION OF THE IMAGE
OF CIO-CIO-SAN IN GIACOMO PUCCINI'S "MADAMA BUTTERFLY"……93

Olena IVANENKO, Myroslav HRYNYSHYN
DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES OF FUTURE BACHELORS
OF MUSICAL ART IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING……100

Yuliia KARCHOVA
INTERPRETATION OF THE FOLK-SONG TRADITION
IN THE WORKS OF THE KYIV ACADEMIC ENSEMBLE
OF UKRAINIAN MUSIC "DNIPRO" AND OLENA KULYK……106

Tetyana KNYSHOVA
"SONGS ABOUT DEAD CHILDREN" BY G. MAHLER IN THE CONTEXT
OF SPIRITUAL-ETHICAL AND GENRE-STYLISTIC METAMORPHOSES
OF THE VOCAL CYCLE IN EUROPEAN MUSIC OF THE EARLY 20TH CENTURY.....113

Stanislav KOVALEVSKY
METAMORPHOSES OF THE MYTH OF ORPHEUS IN FRENCH OPERETTA
(USED ON THE EXAMPLE OF "ORPHEUS IN THE UNDERWORLD" BY J. OFFENBACH).....121

Ivan KOSYNETS, Vitalii OKHMANIUK, Stanislav HUMINYUK
PECULIARITIES OF PERFORMANCE STRATEGIES
IN ASTOR PIAZZOLLA'S CHAMBER AND CONCERT GENRES:
FROM HISTOIRE DU TANGO TO DOUBLE CONCERTO.....129

Anton LADNYI
ASPECTS OF SOUND ENGINEERING OF SYSTEM MONITORING
IN CONCERT ACTIVITIES IN UKRAINIAN FOLK CHOIRS.....139

Lidiia MAKARENKO
SEMIOTIC ANALYSIS OF SYMBOL-WORDS IN THE UKRAINIAN SONG TRADITION.....146

Oleksii MALYSHEV
THE ROLE OF SOUND DESIGN IN POP KEYBOARD PERFORMANCE.....152

Olha MARTYNOVSKA
FORMATION OF CHILDREN'S VOCAL AND CHORAL CREATIVITY IN UKRAINE:
ISSUES OF FORMATION.....159

Inna MOKROGUZ, Vitalii BONDARENKO
THE ARTISTIC ACTIVITY OF THE MUSICAL UNION IN BUKOVINA
AS THE MAIN CENTER FOR THE FORMATION
OF PROFESSIONAL MUSICAL EDUCATION IN THE REGION.....166

Vitalii OKHMANIUK, Natalia TOMCHUK
THE BREAD-WINNERS OF EDUCATION HAVE FEATURES
OF DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE
IN THE INSTRUMENTAL CARRYING OUT.....172

Bozhena PANAKHOVA
THE GENRE OF TRANSCRIPTION AS A DRIVER
OF COMPOSER-PERFORMER SKILL DEVELOPMENT.....181

Iryna POLSKA, ZhuJun KONG
THE CREATIVE FIGURE OF AARON AVSHALOMOV AND ITS INFLUENCE
ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE MUSICAL ART OF THE 20TH CENTURY.....189

Serhii PROKOPOV, Olena YASTRUB
THE CONDUCTORS' COMPETITIONS IN UKRAINE DURING THE WAR
AS A MANIFESTATION OF THE CONSOLIDATION OF THE CHORAL COMMUNITY.....199

Tetiana PROKOPOVYCH
THE POETRY OF THE 'UKRAINIAN SCHOOL' IN A MUSICAL READING
BY OSKAR KOLBERG.....207

Iryna ROMANIUK, Sofiia DIMITRIIEVA
THE GALICIAN NAPIV (CHANT) IN THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF O. KOSHYTS
(ON THE EXAMPLE OF "DOSTOYNO EST'" FROM THE FOURTH LITURGY).....213

Tetiana SAMAYA
THE PARADOX OF DALCROZE'S "RHYTHM":
PHILOSOPHY WITHOUT MUSICAL RHYTHMICS.....220

Nataliia SIKORSKA
FOUNDING OF THE CONCEPT OF MUSICAL REPERTORY: SHEET MUSIC LIBRARIES
OF THE FIRST PAID PUBLIC CONCERTS.....228

Yurii SPRYNSKYI, Viktoriia POLiUHA
THEORETICAL APPROACHES TO STUDYING
THE INFLUENCE OF MUSIC ON PERSONALITY..... 235

Olena STETSKOVYCH, Vladyslav ALTUKHOV, Artem VERESHCHAKA
FEATURES OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT
OF ACTING SKILLS IN MUSIC AND DRAMATIC THEATER ACTORS..... 242

Myroslava STOCHANSKA, Nataliia CHERNETSKA
POETRY OF LESYA UKRAINKA IN VOCAL-INSTRUMENTAL COMPOSITIONS
OF ENSEMBLE BANDURA PLAYERS..... 249

Rymma SULYM
STYLISTIC AND DRAMATURGICAL FEATURES OF THE ROMANCE GENRE
IN THE WORKS OF ZHANNA KOLODUB..... 257

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 3, том 1

Коректура • Ірина Миколаївна Чудеснова

Комп’ютерна верстка • Андрій Миколайович Фоменко

Підписано до друку: 29.08.2025.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 31,39. Замов. № 0825/678. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб’єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.