

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

МАТЕРІАЛИ  
V МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ  
*«МУЗИКА В ДІАЛОЗІ З СУЧАСНІСТЮ:  
ОСВІТНІ, МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ,  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ»*

MATERIALS OF THE  
V INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE  
*«MUSIC IN DIALOGUE WITH THE MODERNITY:  
STUDIOS OF EDUCATIONAL, ART HISTORY,  
CULTUROLOGICAL»*

10-11 квітня / April

Київ / Kyiv – 2025

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

МАТЕРІАЛИ  
V МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ  
**«МУЗИКА В ДІАЛОЗІ З СУЧАСНІСТЮ:  
ОСВІТНІ, МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ,  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ»**



MATERIALS OF THE  
V INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE  
**«MUSIC IN DIALOGUE WITH THE MODERNITY:  
STUDIOS OF EDUCATIONAL, ART HISTORY,  
CULTUROLOGICAL»**

**10-11 квітня / April**

**Київ / Kyiv – 2025**

УДК 78:[7+37]"20"(082)  
М341

Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії / Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 10–11 квіт. 2025 р. / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва. Київ : КНУКіМ, 2025. 243с.

**М341** Конференція проводиться відповідно до плану науково-практичних заходів Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України та плану проведення науково-практичних конференцій та інших наукових заходів на 2025 рік у Київському національному університеті культури і мистецтв <https://surl.li/popnqa>

**ISBN 978-966-602-401-8**

У збірнику представлено тези доповідей докторів та кандидатів наук, здобувачів наукових ступенів, фахівців-практиків за профілем, викладачів, аспірантів, магістрантів, студентів, що є результатом сучасних теоретичних досліджень та практичних пошуків у мистецьких, педагогічних, культурологічних аспектах музичного мистецтва, що можуть бути цікавими для дослідників, теоретиків і практиків у галузі культури мистецтва.

*Робочі мови конференції: українська, англійська.*

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету культури і мистецтв  
Протокол №16 від 14 травня 2025 р.

Web site: <https://fmm.knukim.edu.ua/facultet/nauka/konferentsii.html>

**ISBN 978-966-602-401-8**

Відповідальність за достовірність представлених матеріалів, точність викладених фактів та цитувань несуть автори.

# ЗМІСТ

## СЕКЦІЯ: ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ SECTION: THEORY AND HISTORY OF MUSICAL CULTURE

<b>Баніт Карина Олександрівна</b>	Вплив пісенного конкурсу «Євробачення» на світову музичну культуру	9
<b>Богданова Катерина Дмитрівна</b>	Порушення авторських прав як фактор музичної революції: парадокс оперети	11
<b>Huseynli Lala Daud</b>	About the imaginative ballets system of Azerbaijani composers	14
<b>Белорус Тетяна Віталіївна Зеленцов Юрій Якович</b>	Василь Барвінський: пошук історичної спадщини	19
<b>Victoria Melnic</b>	Reinterpreting Vivaldiana: a comparative analysis of the works of G. Malipiero, B. Dubosarschi, and E. Terenyi	21
<b>Valeria Ciubotaru</b>		
<b>Ряжко Олексій Миколайович</b>	Оперна творчість Еріха Корнгольда: місце в музичній культурі ХХ століття	24
<b>Сінельников Володимир Іванович</b>	Музичний фольклор національних спільнот Житомирщини як об'єкт культурологічних досліджень	27
<b>Сінельникова Валентина Володимирівна</b>	Фольклорні експерименти на сучасній українській театральній сцені (музично-критичний аналіз)	30
<b>Терпан Анастасія Едуардівна</b>	Православна літургія як музичний жанр: становлення та розвиток	34
<b>Федів Юлія Тарасівна</b>	Життєвий та творчий шлях Михайла Вербицького як взірць служіння українській духовності та національній ідеї	37
<b>Філіппенко Катерина Андріївна</b>	Володимир Зубицький як композитор, виконавець і педагог: три виміри творчості	40
<b>Тристан Єлизавета Олександрівна</b>		

## СЕКЦІЯ: ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА SECTION: THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART

<b>Бондаренко Андрій Ігорович</b>	Модальна гармонія в камерній творчості Бориса Лятошинського	43
<b>Ботвіна Анна Олегівна</b>	Основні етапи еволюції меси від католицького богослужіння до жанру композиторської творчості	46

<b>Горбач Арсен Олександрович</b>	Символіка та образність українських авторських пісень періоду російсько-української війни	48
<b>Жабчик Олександр Олегович</b>	Стильові особливості музики Дениса Січинського	50
<b>Скопцова Олена Михайлівна</b>		
<b>Kengerli Nargiz Latif</b>	The renowned Azerbaijani pianist Samira Ashumova's interpretation of "Tsar's statue" by Gara Garayev	52
<b>Кожем'яка Ліна Миколаївна</b>	Національна ідентичність у творчості Раїси Кириченко: від народної до естрадної пісні	55
<b>Комарніцький Ярослав Володимирович</b>	Опера «Плащ» Джакомо Пуччіні: змістовно-образний концепт	57
<b>Крамар Маргарита Олександрівна</b>	Трансформація жанру кантати в українському народнопісенному мистецтві	60
<b>Максимюк Христина Сергіївна</b>	Роль народної музики в творчості композиторки Ірини Кириліної	62
<b>Мусієнко Владислав Сергійович</b>	«Отче наш» Миколи Леонтовича: особливості музичної мови	64
<b>Ткаченко Ярина Вікторівна</b>	Образи природи у хоровому циклі «Пори року» М. Скорика	68
<b>Фаріон Наталія Олександрівна</b>	Жанр меси у західноєвропейській романтичній музиці	70

**СЕКЦІЯ: МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА ТА ПСИХОЛОГІЯ**  
**SECTION: MUSIC PEDAGOGY AND PSYCHOLOGY**

<b>Гаценко Галина Степанівна</b>	Використання онлайн-курсів та мобільних застосунків у навчанні вокалу: переваги та недоліки	73
<b>Калюжна Тамара Миколаївна</b>		
<b>Грушин Данііл Олександрович</b>	Методика навчання гри на контрабасі для дітей молодшої вікової групи в Україні: підходи та виклики	76
<b>Шевченко Вікторія Володимирівна</b>	Роль навчання та професійного розвитку у формуванні соціальної ефективності диригента хору	80
<b>Перцова Наталія Олександрівна</b>		

**СЕКЦІЯ: ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО**  
**SECTION: CHORAL ART**

<b>Гаврилюк Тетяна Володимирівна</b>	Особливості репертуарної палітри Державного академічного Волинського народного хору у сучасному хоровому мистецтві	84
<b>Євтух Вікторія Іванівна</b>	Хорознавчий аналіз та виконавські особливості хорових творів Жана-Філіппа Рамо: стильові аспекти, інтерпретаційні підходи та виконавська специфіка	86
<b>Остапенко Лариса Вікторівна</b>		
<b>Калініченко Олена Миколаївна</b>	Духовні хорові концерти Д. Бортнянського	89
<b>Калюжний Максим Миколайович</b>	«Диптих на слова Г. Сковороди» Віталія Кирейка: художньо-образний аспект	91
<b>Кречко Наталія Михайлівна</b>	Жанрово-стильові різновиди концертної практики у академічному вокально-хоровому мистецтві: принципи формування сольних програм	94
<b>Серьогін Сергій Ігорович</b>	Особливості аранжування авторських пісень для народного хору (на прикладі творів О. Білаша та І. Шамо)	97
<b>Шатова Ірина Олександрівна</b>	Хорова Шевченкіана в контексті національної музичної традиції	100
<b>Янковська Олена Вікторівна</b>	Значення творчості Анатолія Пашкевича у розвитку українського хорового мистецтва	102

**СЕКЦІЯ: ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО**  
**SECTION: VOCAL ART**

<b>Глушич Дар'я Андріївна</b>	Інтерпретація пісні Володимира Івасюка «У долі своя весна» в контексті ліричного образу та виконавської стилістики	105
<b>Голуб Юлія Валеріївна</b>	Порівняльна характеристика тріо хору імені Григорія Верьовки та тріо «Золоті ключі»: внесок у збереження та популяризацію української народної пісні	107
<b>Натюртишева Поліна Василівна</b>		
<b>Калюк Марія Олексіївна</b>	До питання структури, характерних інтонаційно-ритмічних та ладових особливостей арії Аньези «Ah! Non pensar che pieno!» з опери «Beatrice di tenda» Вінченцо Белліні	109
<b>Ковальчук Вероніка Вікторівна</b>	Сучасна інтерпретація української естрадної пісні: на прикладі «Кохана» Ігоря Поклада	114
<b>Ковмір Наталія Вікторівна</b>	Роль співака у формуванні музичного образу та його вплив на емоційне сприйняття слухача	116

<b>Мироненко Андрій Іванович</b>	Вокальна лірика Анатолія Кос-Анатольського: традиційні і сучасні виконавські підходи	118
<b>Пирогов Євген Олександрович</b>	Популяризація академічного співу у молодіжному середовищі	121
<b>Піскунова Юлія Ігорівна</b>	Босса нова: витоки та особливості сучасної інтерпретації	123
<b>Подолян Олександр Васильович</b>	Жанрово-стильові особливості вокальної творчості Миколи Лисенка (на прикладі романсу «Чого так поблідли троянди ясні»): виконавські завдання	125
<b>Семенюк Руслана Віталіївна</b>	Еволюція репертуару мецо-сопрано від Бароко до Романтизму	128
<b>Усачова Ірина Іванівна</b>	Синтез манери соул та фольк-музики у творчості співачки Гайтани	132
<b>Юрчук Вадим Валерійович</b>		

**СЕКЦІЯ: ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО**  
**SECTION: INSTRUMENTAL ART**

<b>Брояко Надія Богданівна</b>	Академізація народно-інструментального виконавства в Україні: особливості функціонування	135
<b>Дорофєєва Вероніка Юріївна</b>		
<b>Вострікова Анастасія Сергіївна</b>	Особливості виготовлення та гри на дудці- викрутці з Рівненського Полісся: заходи по збереженню елемента нематеріальної культурної спадщини України	138
<b>Бережнюк Максим Павлович</b>		
<b>Гордієнко Альона Володимирівна</b>	Синтез звуків: бандура у колаборації з іншими інструментами	141
<b>Громосяк Віталій Ігорович</b>	Особливості виконавських шкіл Харківсько- Зіньківської традиції початку ХХ століття	145
<b>Курочка Надія Русланівна</b>	Аранжування народнопісенної лірики через призму бандурного виконавства	147
<b>Лавренчук Аліна Анатоліївна</b>	Флейтова спадщина В.-А. Моцарта	149
<b>Овчаренко Галина Іванівна</b>	Лірична пісня у сучасному бандурному виконавстві: жанрові види	152

<b>Роук Наталія Василівна</b>	Фольклорна традиція в бандурній творчості Костянтина Мяскова: традиції та новаторство	155
<b>Чернега Вікторія Владиславівна</b>		
<b>Сабрі Світлана Станіславівна</b>	Сучасні тенденції у виконавській інтерпретації фортепіанної музики	158
<b>Терещенко Іван Вікторович</b>	Реконструкція основних типів бандур та її вплив на виконавські можливості	160

**СЕКЦІЯ: ТРАДИЦІЙНА НАРОДНА МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ**  
**SECTION: TRADITIONAL FOLK MUSICAL CREATIVITY**

<b>Бабчакова Катаріна</b>	Фольклорний рух у Словаччині в інституційному контексті	164
<b>Василенко Катерина Олександрівна</b>	Ліричні пісні села Путрівка Васильківського району Київської області (за матеріалами авторських експедицій 2024 року)	168
<b>Венглюк Наталія Вікторівна</b>	Фільм «Весняні танки та ігри Прип'ятського Полісся»: погляд крізь призму спогадів учасників	170
<b>Шарапат Анастасія Вячеславівна</b>		
<b>Григорчук Назар Петрович</b>	Експедиційна розвідка до села Сердюки Олевського району Житомирської області	174
<b>Дебопре Юліана Олександрівна</b>	З досвіду участі у фольклорній експедиції в місті Славута (Хмельниччина)	177
<b>Дяченко Вікторія Володимирівна</b>	Фольклористична експедиція селом Голінка на Чернігівщині	180
<b>Корж Іванна Михайлівна</b>	Щедрівки села Грудки на Західному Поліссі: від експедиційних пошуків до ревіталізації в середовищі	184
<b>Цивінська Софія Олександрівна</b>		
<b>Кушак Тетяна Сергіївна</b>	Різдвяні традиції села Ромейки Вараського району Рівненської області	189
<b>Цапун Раїса Володимирівна</b>		
<b>Мельник Діана Олександрівна</b>	Купальські пісні з будовою вірша 5+4 в традиції села Нараївка на Гайсинщині	192
<b>Скаженик Маргарита Вікторівна</b>		

<b>Сердюк Анастасія Юріївна</b>	Стрілецька пісня «Ой стоїть береза», записана на Івано-Франківщині у селі Глибоке Богородчанського району	196
<b>Сідельникова Катерина Михайлівна</b>	Пісні на вірші Т. Г. Шевченка в традиції села Водяне на Запоріжжі	199
<b>Сінельніков Іван Григорович</b>	Музичний фольклор у сучасній масовій культурі в музикознавчому дискурсі 2020-х років	205
<b>Ткач Анна Андріївна</b>	Сучасні тенденції розвитку та ретрансляції вокального фольклору	208
<b>Шаріпова Елеонора Романівна</b>	Традиційні інструменти України в контексті сучасних музичних течій: візія Максима Бережнюка	211

**СЕКЦІЯ: МУЗИКА У СУЧАСНОМУ СВІТІ**  
**SECTION: MUSIC IN THE MODERN WORLD**

<b>Браїла Богдан Іванович</b>	Патріотична тематика у творчості Олексія Шпортька: на прикладі пісні «Все буде Україна»	214
<b>Вернигора Віолетта Володимирівна</b>	Сучасні сенси жіночої лірики на українській естраді	216
<b>Гусакова Діана Олексіївна</b>	Роль саундтреку у популяризації української музики: виконавський аспект	218
<b>Пістунова Тетяна Василівна</b>		
<b>Деркач Анастасія Сергіївна</b>	Пісня «Херсон» Azizaa як відображення суспільного спротиву	222
<b>Довга Ангеліна Олександрівна</b>	Народнопісенна традиція в сучасному арт-просторі	224
<b>Ковтуненко Микита Сергійович</b>	«One Man Band» проєкт у контексті реалізації інтерпретаторської ідеї	227
<b>Марков Дмитро Олексійович</b>	Вплив цифрових платформ на популяризацію українського джазу: можливості і ризики	230
<b>Приходько Аліса Андріївна</b>	Стильові особливості творчості гурту «Postmodern Jukebox»	233
<b>Федченко Катерина Павлівна</b>	Авторська концертна програма як форма самовираження сучасного артиста-вокаліста	235
<b>Щупак Віталій Ігорович</b>	Специфіка сучасної інтерпретації творів Володимира Івасюка	237

## СЕКЦІЯ

# ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

### **БАНІТ КАРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [karineee0025@gmail.com](mailto:karineee0025@gmail.com)

Науковий керівник – доктор мистецтвознавства,  
професор **Фурдичко Андрій Орестович**  
м. Київ, Україна

### **ВПЛИВ ПІСЕННОГО КОНКУРСУ «ЄВРОБАЧЕННЯ» НА СВІТОВУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ**

#### **Анотація**

**Актуальність.** Пісенний конкурс Євробачення від моменту заснування в 1956 році став потужним музичним явищем. Попри критику за видовищність та політизованість, Євробачення слугує важливою платформою для показу й розповсюдження різних музичних стилів крізь кордони. Його вплив на розвиток музичної культури є чималим, що й зумовлює актуальність даної тематики.

**Мета** – проаналізувати роль Євробачення у формуванні світової музичної культури.

**Висновки.** Пісенний конкурс «Євробачення» – це не просто потужне та популярне шоу, але й простір для музичних відкриттів. Його значення для розвитку світової музичної культури проявляється у просуванні нових стилів, становленні уніфікованої поп-естетики та поширенні етнічних культур. Незважаючи на переважання поп-музики, саме жанрова свобода стала ключовим складником його довготривалого успіху та популярності. Будучи водночас показником і творцем музичної сучасності, Євробачення відображає неперервний взаємообмін між традиційним і новаторським у міжнародному мистецькому просторі.

**Ключові слова:** Євробачення, музична культура, шоу, поп-музика, пісня, конкурс.

#### **Дискусії**

Пісенний конкурс Євробачення є телевізійним шоу, що має великий вплив на музичну культуру. Його формат створює унікальний простір, який з перших років існування став лабораторією для розвитку музичного мистецтва.

Одним із найважливіших внесків Євробачення у світову культуру є його сприяння взаємодії музичних стилів. Учасники конкурсу часто поєднують традиційні мотиви з сучасними ритмоформулами - наприклад, український гурт «Kalush Orchestra» (2022) об'єднує хіп-хоп з грою на народних інструментах, або норвезький гурт Keiino (2019) синтезує саамський джойк з танцювальною поп-музикою. Це спонукає артистів та глядачів переглянути межі стилів. Формат Євробачення також заохочує до інновацій, адже успіх часто приносять неочікувані рішення виконавців.

Для відносно невеликих європейських країн конкурс надає сцену для висловлення власної музичної етнічної своєрідності. Такі країни, як Україна, Молдова, Вірменія та Грузія, використовували Євробачення, аби представити міжнародній аудиторії регіональні мотиви, ритми та інструменти. «Популярний музичний конкурс є

символічною контактною зоною між європейськими культурами: ареною європейської ідентифікації, на якій підтверджується як національна солідарність, так і участь у європейській ідентичності, а також місцем, де розгортається культурна боротьба за смисли, кордони та межі Європи» (Fricker & Gluhovic, 2013, p. 3).

Євробачення має вплив на європейську та світову поп-музику. Такі переможці, як ABBA (1974), Loreen (2012, 2023) та Måneskin (2021) дуже виразно вплинули на зміни вподобань аудиторії. Формат шоу, що віддає перевагу візуальному компоненту, вплинув на написання подібних пісень. Окрім того, конкурс відображає і передбачає технологічні та естетичні зміни виступів. «Тотальна візуалізація культури сьогодення впливає на посилення ролі чинників, пов'язаних з іміджем виконавця, візуальним оформленням його виступу, композиційними рішеннями. Глядачем висувуються досить високі критерії до виконавців і чи не основною вимогою є вміння відшукати щось нове, креативне, унікальне, що б виділило номер з загального контексту та при цьому не викликало відразу у публіки та журі» (Тормахова, 2015, с. 72).

З моменту свого заснування конкурс був своєрідним епіцентром розвитку поп-музики. Хоча конкурс офіційно заохочує стильове, музичне та мовне різноманіття, певні характеристики історично переважали в конкурсі. Поп-музика залишається найбільш представленим і успішним жанром на Євробаченні. Її доступність, мелодії, що запам'ятовуються, відповідають характеру конкурсу та орієнтації на широке коло глядачів.

В останні десятиліття значно зросла популярність денс-попу, електропопу та пауер-балад, які часто супроводжуються драматичними сценами та яскравими хореографічними номерами. Водночас на конкурсі часто звучать етно-поп-пісні, де поп-музика поєднується із грою на традиційних інструментах, пружними синкопованими ритмами чи народною манерою співу. Яскравими прикладами є пісня-переможець 2004 року «Дикі танці» Руслани, що поєднала карпатські мотиви з техно-ритмами, та сербська «Молитва» 2007 року, в якій було збережено традиційні балканські гармонії та мелодійні елементи в поп-баладній структурі.

Менш поширеними є композиції у стилях рок, джаз і classical crossover. Вони досягають успіху, коли їхня подача є самобутньою або актуальною в тематичному (соціальному, політичному) відношенні. Фінський гурт Lordi («Hard Rock Hallelujah», 2006) та італійський Måneskin («Zitti e buoni», 2021) продемонстрували своїми перемогами, що не лише поп-пісні в пріоритеті у публіки, формуючи попит і на рок-композиції. «Незалежно від того, чи сприяє пісенний конкурс Євробачення розвитку музики як такої, він є чудовим та унікальним прикладом щорічного обміну товарами та думками між країнами» (Jordan, 2014, с. 27).

Важливо зазначити, що упродовж останніх років спостерігається все більша відкритість до жанрових експериментів. Конкурс «Євробачення» став каталізатором міжкультурного співробітництва між композиторами, продюсерами та виконавцями. Часте залучення авторів пісень зі Швеції та Великої Британії та запозичення успішних музичних формул ілюструють форму музичної взаємодії, яка впливає на культуру.

### **Висновки**

Пісенний конкурс «Євробачення» – це не просто потужне та популярне шоу, але й простір для музичних відкриттів. Його значення для розвитку світової музичної культури проявляється у просуванні нових стилів, становленні уніфікованої поп-естетики та поширенні етнічних культур. Незважаючи на переважання поп-музики, саме жанрова свобода стала ключовим складником його довготривалого успіху та популярності. Будучи водночас показником і творцем музичної сучасності, Євробачення відображає неперервний взаємообмін між традиційним і новаторським у міжнародному мистецькому просторі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Тормахова, А.М. (2015). Глядацький вибір у сучасній аудіовізуальній культурі (на прикладі конкурсу «Євробачення»). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія*, 1(119), 69-72.
- Fricker, K., & Gluhovic, M. eds. (2013). *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest. Studies in International Performance*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan Ltd.
- Jordan, P. (2014). *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia. Tartu University Press*. 151 p.

## БОГДАНОВА КАТЕРИНА ДМИТРІВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [astrademosdertin@gmail.com](mailto:astrademosdertin@gmail.com)

Науковий керівник – заслужена артистка України, доцентка, професорка з/н **Кречко Наталія Михайлівна**  
м. Київ, Україна

## ПОРУШЕННЯ АВТОРСЬКИХ ПРАВ ЯК ФАКТОР МУЗИЧНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ: ПАРАДОКС ОПЕРЕТИ

## Анотація

**Актуальність.** *Оперета як музично-театральний жанр пройшла складний шлях від легковажних французьких водевілів до витончених віденських творів. Історія виникнення оперети як жанру розкриває не лише музичні, а й соціальні та правові аспекти XIX століття. Особливу увагу приділено ключовим факторам, що вплинули на розвиток жанру: проблемам авторського права, дефіциту якісних лібрето та соціокультурним умовам, які сприяли його адаптації в Австрії. Дослідження цих аспектів є важливим для розуміння еволюції музичного театру XIX століття та причин, через які оперета набула свого класичного вигляду.*

**Мета** – комплексний аналіз історичного розвитку оперети як жанру – від її формування у Франції до творчої переробки в Австрії, з акцентом на проблеми порушення авторських прав.

**Висновки.** *Дослідження показало, що оперета сформувалася під впливом соціальних змін, культурних потреб і слабого захисту авторських прав у XIX столітті. Виникнувши у Франції завдяки Ерве та Оффенбаху, вона швидко розповсюдилася Європою. У Відні місцеві театри, ігноруючи авторські права, адаптували французькі твори, створюючи унікальний австрійський стиль. Однак брак якісних лібрето, навіть у Штрауса, обмежував розвиток жанру. Таким чином, оперета стала результатом вільного творчого обміну, адаптації та пошуку балансу між мистецтвом і професійними стандартами.*

**Ключові слова:** *оперета, авторське право, музична революція, Флорімон Ерве, Жак Оффенбах, Йоганн Штраус-син, лібрето, адаптація, віденська оперета.*

## Дискусії

Оперета як музично-театральний жанр виникла у середині XIX століття в Парижі як явище, що поєднувало музику, танець і драматичну дію. Її формування пов'язане з двома ключовими фігурами - Флорімоном Ерве (справжнє ім'я - Флорімон Ронже) та Жаком Оффенбахом.

Хоча Флорімона Ерве традиційно не відносять до засновників оперети як

сформованого жанру, його новаторська діяльність у 1840-1850-х роках створила сприятливий ґрунт для подальшого розвитку цього музично-театрального напрямку. Творчість Ерве займає проміжне положення між традиційною комічною оперою та власне оперетою, представляючи собою важливий перехідний етап у становленні жанру. Саме він започаткував унікальну традицію музичного театру, що поєднувала буфонаду, абсурд і соціальну сатиру. У 1854 році Ерве заснував власний музично-естрадний театр «Folie Nouvelle» (фр. «Нові безумства»), де він створив радикальний сценічний стиль із співочими трупами, персонажами без голів, що носили їх під пахвою, та музикантами, які рятувалися від людожерів на контрабасі. Ці абсурдні образи не були простою дивиною, а свідомим художнім прийомом для руйнування театральних традицій і пошуку нової музично-драматичної форми. П'єси Ерве не відповідали повною мірою критеріям оперети як самостійного жанру, проте в них уже простежувалися характерні риси, які згодом стали визначальними для оперети.

Жак Оффенбах, німець за походженням та француз за духом, став ключовою фігурою у формуванні оперети як самостійного музично-театрального жанру. Його творчий шлях розпочався після успішної співпраці з Флорімоном Ерве, чії експериментальні постановки надихнули Оффенбаха на створення власного театру «Буфф-Паризьєн» у 1855 році. Він створив оперету як мистецтво соціальної сатири, перетворивши музичний жанр у потужний інструмент критики суспільства. Його творчий шлях почався в умовах жорсткої цензури імперії, де кожен твір мусив балансувати між гостротою і дозволеною розвагою. Геніальність Оффенбаха полягала у використанні античних сюжетів – «Орфей у пеклі» через пародію на міф висміяв сучасну йому французьку еліту, а «Прекрасна Олена» під маскою троянської історії показала розбещеність влади.

Ще на самому початку свого існування оперета стикнулася з парадоксом – її стрімке поширення стало можливим саме через масові порушення авторських прав. Яскравим прикладом цього став Відень, куди жанр потрапив у 1856 році досить неординарним шляхом. Паризькі актори Лавассер і Тейсер, гастролуючи по Австрії почали виконувати уривки з оффенбахівських творів без будь-яких на те прав, представивши публіці зокрема буфонаду «Двоє сліпих». Проте справжнім культурним «викрадачем» виявився актор Карл Тройман. Вражений новаторським стилем, він таємно вирушив до Парижа, де придбав клавір свіжої оперети Оффенбаха «Весілля при ліхтарях». Не маючи юридичних прав на постановку, Тройман все ж організував її у Відні – у німецькому перекладі, з місцевими акторами. Цей випадок став відправною точкою для цілої хвилі постановок, які зробили оперету неймовірно популярною в Австрії.

Цікаво, що саме відсутність авторського захисту дозволила віденським театрам вільно адаптувати французькі оригінали – скорочувати сатиру, додавати місцеві музичні елементи, створюючи таким чином унікальний австрійський варіант жанру. Сам Оффенбах, спочатку обурений такими діями, згодом вимушено визнав їхню користь – його офіційні віденські гастролі з трупою стали можливими саме завдяки тій популярності, яку жанр набув через "піратські" постановки.

Ця історія наочно демонструє, як порушення інтелектуальної власності іноді може сприяти розвитку мистецтва. Саме через відсутність жорсткого авторського захисту в середині XIX століття оперета змогла швидко поширитися Європою. Якби не ці «викрадення», світ міг би ніколи не побачити багатьох шедеврів музичного театру. Саме в цьому контексті з'являється фігура Йоганна Штрауса, якому судилося вивести оперету на новий рівень, але водночас на власному досвіді відчувати всі проблеми жанру. Дивовижно, але сам Штраус спочатку скептично ставився до оперети. Його перші спроби у жанрі («Індіго та 40 розбійників») зазнали критики через слабкі лібрето, що стало хронічною проблемою для композитора.

Криза лібрето виявилася справжнім прокляттям віденської оперети. Навіть геніальна музика Штрауса часто тонула у посередніх текстах. Навіть «Летюча миша» –

вічна візитівка жанру – народилася з чергового порушення авторських прав. Історія цього «викрадення» варта окремого розгляду.

Лібретто було таємно адаптовано з французької п'єси «Le Réveillon» Мельяка та Галеві (лібретисти Оффенбаха) і пройшло довгий шлях перекладу на німецьку і редакції. Цей сумнівний з точки зору авторського права процес дав несподіваний результат. Отримавши нарешті якісну основу, Штраус створив за шість тижнів партитуру, що назавжди змінила історію музики. Але за цим тріумфом ховалася незручна правда: лібрето було настільки близьке до оригіналу, що під час паризьких гастролей трупа мусила змінити назву та ключові деталі сюжету, щоб автори не впізнали власний твір.

Проте навіть після тріумфу «Летючої миші» Штраус продовжував страждати від браку якісних лібретистів. На прем'єрах нових оперет публіка аплодувала музиці, але вже через кілька тижнів вистави зникали з афіш – нудні сюжети не витримували випробування часом. Його шедеври народжувалися не завдяки, а всупереч лібрето. Ця дивовижна нерівність між музикою і текстом пояснює, чому з десятків оперет Штрауса лише кілька увійшли до золотого фонду, а інші забуті назавжди. Це стало найбільшою трагедією короля вальсу, чий геній так і не отримав гідного літературного обрамлення.

### **Висновки**

Дослідження виявило, що становлення оперети як жанру значною мірою залежало від соціальних змін, культурних запитів і правових норм свого часу. Виникнувши у Франції завдяки новаторським пошукам Флорімона Ерве та Жака Оффенбаха, оперета швидко вийшла за межі Парижа. Цьому сприяла особлива ситуація з авторським правом – відсутність жорсткого захисту дозволила жанру вільно поширюватись Європою. У Відні оперета знайшла нове життя. Місцеві театри, незважаючи на відсутність офіційних прав, адаптували французькі твори, додаючи австрійський колорит. Ці «неофіційні» постановки фактично стали мостом між французькою та віденською оперетою.

Важливим аспектом розвитку оперети стала проблема з пошуком гідних лібрето. Навіть геніальні композитори, як Йоганн Штраус-син, стикалися з дефіцитом якісних текстових основ для своїх творів. Це призводило до того, що багато оперет, незважаючи на чудову музику, швидко зникали з репертуару.

Таким чином, історія оперети – це історія творчого обміну, адаптації та пошуку балансу між мистецькою свободою та професійними стандартами. Саме ці процеси сформували жанр таким, яким ми його знаємо сьогодні.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Traubner, R. (2003). *Operetta: A Theatrical History*. New York: Routledge, 461 p.
- Лисенко, І.М. (2010). *Світ оперети: від Оффенбаха до Кальмана*. Київ: Ліра, 288 с.
- Jacobshagen A. (2018). *Operetta in the Age of Offenbach*. Cambridge: Cambridge University Press, 320 p.
- Hübner, S. (1994). Hervé: Paradoxical Music: 1825–1892 // *Notes*. Vol. 50, No. 3. P. 972–978.
- Grovlez, G. Jacques Offenbach: A Centennial Sketch [Електронний ресурс]. URL: <https://ia903204.us.archive.org/20/items/jstor-738195/738195.pdf> (дата звернення: 20.03.2025)
- Оперета у Європі [Електронний ресурс] // *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-75558> (дата звернення: 25.03.2025)
- Coullisses: revue de théâtre [Електронний ресурс]. URL: <https://journals.openedition.org/coullisses/323> (дата звернення: 25.03.2025)

**HUSEYNLI LALA DAUD***PhD in Art History,**Associate Professor at the Department of Musical Arts**Baku Academy of Choreography**e-mail: [l.d.hadjieva@gmail.com](mailto:l.d.hadjieva@gmail.com)**Baku, Azerbaijan***ABOUT THE IMAGINATIVE BALLETS SYSTEM OF AZERBAIJANI COMPOSERS*****Annotation***

*This article provides a retrospective analysis of the figurative system of ballets by Azerbaijani composers. It emphasizes, on the one hand, the continuity and traditions of Azerbaijani ballet and on the other hand, the diversity and multifaceted nature.*

*The article shows the features of the figurative system of ballets created on the basis of Nizami Ganjavi's poems, ballets with heroic themes, ballets staged at the beginning of the XXI century. The influence of the broader cultural context in the development of ballets by Azerbaijani composers seems unconditional.*

**Key words:** *ballet, music, performance, theatre, image, system.*

***Discussions***

The significance of this article lies in the fact that the artistic representations of Azerbaijani culture emerged under the influence of the spiritual and intellectual aspirations of their historical period. The free pursuit of images appropriate to the national culture led to the creation of works that embodied aesthetic value. A historical re-examination of Azerbaijani ballet reveals the richness and diversity of its themes, genres, and artistic forms. This is the embodiment of the legend associated with the symbols of Baku - the Maiden Tower in the ballet of Afrasiyab Badalbeyli's "Maiden Tower", the romantic novella by Gara Garayev "Seven Beauties", the lyrical fairy tale "The Legend of Love" by Arif Melikov, the heroic drama by Akshin Alizade "Babek", and ballet miniatures reflecting both modernity and history, and reminiscences of classical music, etc.

Furthermore, the figurative system of Azerbaijani ballets had a profound impact on the stylistic development of the Azerbaijani school of composition.

The **purpose** of this article is to evaluate numerous aspects of the figurative system of Azerbaijani composers' ballets. Special attention is given to the convergence of theatrical and instrumental imagery. I would like to highlight ballets staged to the music of symphonic works. A number of staged ballets by Azerbaijani composers were based on the composers' own symphonic compositions. "The Two" by Arif Melikov, (based on the score of the symphonic poem "Metamorphoses"), Gara Garayev's the one-act ballet "Leyli and Majnun" based on the symphonic poem "Leyli and Majnun" and the ballet "Don Quixote" based on the music of the symphonic poem "Don Quixote", and Khayyam Mirzazadeh's one-act ballet "White and Black", based on the cycle of 12 preludes, and others are considered as the samples for these kinds of works.

Artistic and scholarly context of the early 21st-century enable a new interpretation in Azerbaijani composers' imagery system ballets, allow to categorise and expose new dimensions of their significant content. This refers to the study of particular ballet art aspects of that are revealed within the context of modern science.

Scholar V. Konen's statement is still very relevant today: "*...in the concentrated experience of the past, one can find much that allows us to view the most pressing issues of creativity and aesthetic thought in a new light. Subsequently, issues that appeared to have long since vanished will resurface and take on new dimensions within the framework of contemporary psychology. This is their main appeal and scientific value.*" (Konen, 1975, p. 16).

Each work of art functions as a trend within the historical context of its perception. This

indicates how multifaceted its interpretations are. Such interpretations are based on the figurative system of the style, the work, and the genre. In this sense, when studying the figurative system of ballets by Azerbaijani composers, it is necessary to formulate certain universal categories for the perception of a given work. These could take the form of trans-epochal structures, universal human thematic constants, and similar conceptual frameworks.

The evolution and historical development of the figurative system in the ballets of Azerbaijani composers were reflected in the diversity and, at the same time, the historical conditionality of the musical dramaturgy types. It is important to highlight the relevance, logic and alignment of the musical dramaturgy with the figurative system of the ballets. Accordingly, the dramaturgical structure of the earliest Azerbaijani ballets, such as *“Maiden Tower”* by Afrasiyab Badalbeyli and *“Gulshen”* by Soltan Hajibeyov, was shaped according to the suite principle.

As Azerbaijani ballet develops, the musical dramaturgy of the early ballets begins to eliminate some of its static elements. The symphonic method served as the core of the ballets by Gara Garayev, Fikrat Amirov, and Arif Melikov. It is also important to highlight the diversity of musical dramaturgical diversities in the modern ballets of Azerbaijani composers.

The ballets composed by Azerbaijani composers reflect the humanistic nature of artistic imagery derived from Azerbaijani culture, which is integrated into Azerbaijani ballet art. Humanism is an essential component of the artistic imagery covered in this article. In the pieces of Azerbaijani composers, it reflects not only form and worldview but also moral refinement, a rethinking of human existence, and adherence to ethical principles. The artistic images of Azerbaijani culture reflected in the ballets of Azerbaijani composers are in harmony with each other through their shared system of values. In this aspect, the comprehension of Azerbaijani art and its progression through artistic representations reveals new perspectives and emphasizes its significant contribution to the spiritual and cultural heritage of humanity.

The most essential and valuable attribute is the vector of the national musical language. The use of typified elements – such as modal-intonational patterns, metrorhythmic structures, and compositional frameworks – is a defining feature of Azerbaijani ballets. These elements make it possible to view the figurative system of Azerbaijani composers' ballets as a unified whole. Despite the diversity of forms and thematic content, all of these works are tied together by a common stylistic foundation rooted in the national school of composition. Stated differently, the figurative systems of ballets composed by Azerbaijani composers are united by nationally significant artistic directions that reflect common cultural values, even though the structural forms, narrative content, and choreographic results varies.

I will give the following examples.

Based on the Nizami Ganjavi's poetic lyrics, an unforgettable gallery of vivid images was created in the Azerbaijani composers' ballets.

The ballets of Azerbaijani composers based on the poetry of Nizami Ganjavi stand out for their profound engagement with humanistic themes, which shape the core of their artistic imagery.

Ballets like Fikret Amirov's *“Nizami”*, Arif Melikov's *“The Legend of Love”*, and Gara Garayev's *“The Seven Beauties”* all reflect an imagery system that was influenced by artistic culture of the second half of the 20th Century. At the same time, it should be emphasized that the poetic images of Nizami Ganjavi as reflected in Azerbaijani ballets, play a significant role in understanding the moral culture of humanity.

The Azerbaijani ballets by classical composers Gara Garayev, Fikrat Amirov, and Arif Melikov have served as artistic samples of this genre.

The ideological transformations of Nizami Ganjavi's era created opportunities for education, enlightenment, and artistic freedom. At the heart of societal development stood the generative force of creativity and innovation. *“Gradually, passive perception gave way to active transformation of reality – the construction of the surrounding world founded upon a new culture of thought.”* (Mamedov, 2019, p. 366).

Nizami Ganjavi's poetical imagery came to represent the consistency and continuous development of spiritual and cultural refinement. High moral standards, bravery, a desire for personal growth, and a passion of creative development were characteristics which distinguished them.

The famous scientist M. Tarakanov emphasized that in *“Exploring the human character in depth and holistically is the main goal of stage musicals. This includes expressing the smallest psychological impulses that define and motivate human behaviour through music and capturing the essence of individuality in all of its interactions with reality.”* (Tarakanov, 1976, p. 8).

Since each piece reflects a unique conceptual vision shaped by an interconnected structure of metaphors, the archetypal imagery established in ballets inspired by Nizami Ganjavi's poetry specified the character of the artistic language in many later Azerbaijani ballets. Nizami Ganjavi's poetry served as the inspiration for the Azerbaijani composers' ballets, which feature images that represent the higher spiritual culture of humanity. Both national identity and universal human values are embodied by them.

Ballets like Gara Garayev's *“Seven Beauties”*, Fikrat Amirov's *“One Thousand and One Nights”*, and Arif Melikov's *“Legend of Love”* all include symbols that adheres to a deep moral vision that supports the principles of justice, unity, and the universal human belief in the triumph of goodness. Ballets that are dedicated to historical figures also represent a similar perspective, expressing timeless moral and cultural ideals. In this sense, Azerbaijani composers' creative output was greatly influenced by the artistic imagery of their culture, which is embodied in the art of ballet. The ballet *“Nizami”* by Fikrat Amirov is a powerful illustration of this. The timeless relevance of Nizami's humanistic concepts, which formed the basis of the ballet's concept, is unquestionably what makes him and his literary and philosophical legacy so significant.

There is an essential component of the historical evolution of Azerbaijani ballets that deserves attention. The process of creating new ballets included the following elements. I will provide examples of ballets based on the national themes, which preserve the central idea found in the works of several Azerbaijani composers. Both Niyazi's ballet *“Chitra”*, which is based on Rabindranath Tagore's poem *“Chitrangada”*, and Gara Garayev's ballet *“The Path of Thunder”*, which tackles the complex subject of slavery, express the ideals of humanism and justice, despite their different national contexts. Arif Melikov's *“Poem of Two Hearts”*, which is based on the 18th-century Uzbek poet Mirza Abdulqadir Bedil's works *“Komde and Modan”*, Gara Garayev and Faraj Garayev's ballet *“Goya”*, Arif Bakikhanov's ballet *“Eastern Song”*, which is based on Sergey Yesenin's work *“Eastern Motifs”*, and Firangiz Alizade's ballet *“The Empty Cradle”*, which is inspired by the works of Turkish poet Nijat Jumali, are a few more examples.

In this context, we will discuss how Arab fairy tales are embodied. The *“One Thousand and One Nights”* stories recognisable Eastern imagery marked a new turning point in the development of Azerbaijani ballet and a new stage in the evolution of the musical and theatrical works of Azerbaijani composers. In the ballet *“A Thousand and One Nights”*, Fikrat Amirov continued the central humanistic trajectory in shaping the figurative system and dramaturgical structure of Azerbaijani ballet. *“Alongside the most remarkable pieces of contemporary art, Fikrat Amirov's ballet fairy tale embodies a sense of humanism and life-affirmation that are derived from both classical music and folklore traditions.”* (Kerimova, 2023, p. 333).

It is worth noting the parallelism in the musical dramaturgy of Fikret Amirov's *“A Thousand and One Nights”* and Gara Garayev's *“Seven Beauties”*. As a result, the image of Schaherazad appears in a complicated binary space that is based in both the fantastical world of fairy tales and the real world of tragic events.

In the ballet *“One Thousand and One Nights”*, as well as in *“Seven Beauties”*, *“The Legend of Love”*, and many other ballets by Azerbaijani composers, the focus is placed on the female image. And this is natural, because in many ballets by Azerbaijani composers, the lyrical female image is the ideal of the Beautiful, the personification of wisdom and intelligence.

The Oriental interpretation of the *“One Thousand and One Nights”* tales in the music of

Russian composers is well known. It should be said that researchers of Fikret Amirov's work tend to interpret the ballet "A Thousand and One Nights" as an example of an oriental work. Let us recall the symphonic suite of N. Rimsky-Korsakov "Scheherazade", M. Ravel's appeals to the plots of "A Thousand and One Nights". Fairy tales have repeatedly motivated the oriental theme in the art of Europe.

According to researchers, the music of Russian Orientalism is linked to Fikret Amirov's style through the category of romanticism. At the same time, comparing the two approaches to the tales of "A Thousand and One Nights", we emphasize that the image of Schaherazad for F. Amirov is a symbol of female wisdom, beauty and nobility, glorified in many ballets by Azerbaijani composers. The image of Schaherazad in the system of Russian orientalism is not nationally specific, but is a general image of the East. We also add that in style, the colorfulness of the orchestral palette and coloring, the ballet "A Thousand and One Nights" continued such discoveries of the composer as "Arabian Concert", music for the drama "Sheikh Sanan", symphonic mughams "Shur", "Kurd-Ovshary", "Gulistan Bayat-Shiraz".

Using a system of leitmotifs, which create a significant subtext within the dramaturgy of the ballets and support structural unity by logically connecting the musical narrative, is a common element of ballets written by Azerbaijani composers in the second half of the XX century. A clearly structured and well-thought-out dramaturgy is another characteristic that unites the imagery of Azerbaijani ballets into a cohesive system.

It is important to highlight a key fact: in Gara Garayev's ballets "Seven Beauties" and "The Path of Thunder", as well as Arif Melikov's "Legend of Love", the composers rely on the symphonic method of development. The dynamic and emotionally intense expression in these works is framed within a clearly defined structural unity, built upon a system of leitmotifs.

A number of the main ideas and common issues that define the ballets' central characters give life to the imagery system. Each symbol serves as a sort of code that can be used to unlock the characters' emotional worlds and deeper levels of meaning.

The impact of mugham on the stylistic evolution of numerous Azerbaijani ballets is another noteworthy similarity. The compositional language of Azerbaijani composers has been influenced by the principles of mugham form-building, which have been claimed by scholars as having a significant influence on their ballet music. Numerous Azerbaijani musicians have composed extensively about this artistic influence. Let us recall one of the first ballet miniatures – "Mugham" by Nazim Aliverdibeyov. "As demonstrated by the practice of Azerbaijani ballet in the 1960s–1980s, the culture of *mugham* influenced both the musical structure and the dramaturgy of Azerbaijani ballet" (Kashkai, 1987, p. 6).

Ballets built upon *mugham*-based structural development have had a notable impact on the form of contemporary Azerbaijani ballet. For instance, several ballets were created based on symphonic *mughams*—such as the two-part ballet "Rast" by Niyazi, the one-act ballet "Shur" by Fikrat Amirov, and "Mugham" by Nazim Aliverdibeyov.

It is important to highlight the significance of studying the imagery system in the ballets of Azerbaijani composers, as it provides an opportunity to delve deeper into the historical origins of the ballets' content. A comparative analysis of the prototypes and images in these ballets is essential. "The perception of any art, even that which emerged in distant epochs, is inseparable from the contemporary mindset..." (Konen, p. 15). It is worth noting that, for the first time, in the ballet "The Maiden Tower" A. Badalbayli addressed historical events.

It is natural that ballets were created dedicated to the great thinkers and poets of Azerbaijan—such as Nizami and Nasimi. The ballet "Love and Death" by Polad Bulbuloglu was inspired by the epic "Dada Gorgud".

The individualisation of famous artistic images in Azerbaijani composers' ballets is an important aspect. In this aspect, it is necessary to remember that examining the imagery system in these ballets is a challenging task that offers particular research requirements.

The history of Azerbaijani ballet is not only an evolution marked by outstanding works of Azerbaijani composers – "Seven Beauties", "Thunder Path" by Gara Garayev, "The Legend of

Love” by Arif Melikov, “A Thousand and One Nights” by Fikrat Amirov and other works. Azerbaijani composers have created more and more new, modern ballets throughout the existence of ballet. Moreover, we emphasize that the purpose of creating modern ballets was not the desire for pure experimentation, but the search for interesting ideas equivalent to their content.

Let me give an example of the ballet “Babek” by Agshin Alizade. In the ballet “Babek” the main character is endowed with a bright individuality. The image of the leader of the masses is created by the composer in a multidimensional dramatic space. The musical dramaturgy of the ballet “Babek” is built on clearly expressed contrasts, and the image of Babek is revealed on the gradual increase in dynamics towards the culmination.

The ballet “Babek” by A. Alizade also reflected the worldview tendencies talked about in the works of Azerbaijani composers. According to L.V. Karagicheva, “... *The interplay between the tragic and the sublime, which finally leads to an optimistic expression, conveys the main theme of Gara Garayev's work, which is heroic struggle and moral heroism. His compositional style is distinguished by these characteristics, which are characterised by recurring musical elements.*” (p. 42). And in this sense, the trinity of heroism, lyricism, and tragedy functions in the ballet “Babek”. Of course, the reflection of historical images in the ballets of Azerbaijani composers reveals new psychological aspects of these personalities.

The musical context of the late XX - early XXI centuries suggested new plots and new techniques of figurative characterization to composers. At the same time, the semantic subtexts known from the history of Azerbaijani ballet are strengthened and deepened. Thus, one-act ballets, the so-called ballet miniatures, differed from each other in concept, content, and style. For example, “Caspian Ballad” by Tofiq Bakikhanov, “Shadows of Gobustan” and “Kaleidoscope” by Faraj Garaeva. The unifying factor was that in ballet miniatures, distinguished by monologue formation, and also due to the laconicism of the form, the construction of the ballets is individualized. One-act ballets of Azerbaijani composers are distinguished by a special emotional and psychological richness. Thus, the one-act ballet of Fikrat Amirov “The Tale of Nasimi” reflected the philosophical and poetic concept of the poet. According to researchers, “...*from the contrasting combination of tension, tragedy, violence and protest on the one hand, and subtle, spiritual lyricism on the other, gave rise to the concept of one of Fikret Amirov's most distinctive, concise, yet profoundly impactful works – the ballet “The Legend of Nasimi”* (Kerimova, 2023, p. 318).

The birth of a new figurative system within the framework of the ballet art of Azerbaijani composers opened up opportunities for reflecting new ideas and artistic concepts. At the same time, the most important priority of the ballets of Azerbaijani composers is the embodiment of humanistic ideals in them. Modern ballets of Azerbaijani composers are distinguished by a variety of plots. Thus, in 2002, Agshin Alizadeh composed the ballet “*Journey to the Caucasus*”, followed by “*Waltz of Hope*” in 2008. In 2005, Polad Bulbuloghlu's ballet “*Love and Death*”, inspired by the epic monument “*Dada Gorgud*”, was brought to the stage. Firangiz Alizadeh's ballet “*The Empty Cradle*” premiered at the Mersin Opera and Ballet Theatre. In 2012, Elnara Dadashova's ballet “*Sayaly*” was staged for the first time. That same year also saw the creation of “*The Magic Apple*”, a children's ballet by Oktay Zulfugarov.

In the contemporary ballets of Azerbaijani composers of the early 21st century, both the traditions of Azerbaijani ballet are preserved and new approaches are being developed. As is well known, in modern music dynamics, timbre, texture acquire the properties of systematization of musical text, which is demonstrated by the score of the ballet “*Sayali*”. In the ballet “*Sayali*”, leit-timbres play an important role in enhancing the expressiveness of the characters.

### **Conclusions**

We will highlight that the role of the national musical language is essential in the process of continuing the embodiment of humanist ideals. The general cultural context and the unique

features of the style of the Azerbaijani composer's school play a decisive role in the creation of musical works. At the same time, the individuality of the composers, their distinctive style, and the specific concept and realization of each ballet by Azerbaijani composers found a unique expression.

#### REFERENCES

- Konen, V. (1975). Etudes on Foreign Music. *Muzyka*. 480.
- Mamedov, F. (2019). Cultural Studies: Responses to the Challenges of the 21st Century. Kazan, Center for Innovative Technologies. 480 p.
- Tarakanov, M. (1976). Musical Theater of Alban Berg. Soviet composer. 558.
- Kerimova, T. (2023). The Master's Stroke on the Score of Life. *Fikret Amirov*. Baku, Sharg-Garb. 488.
- Kashkai, H. (1987). Azerbaijani ballet theatre (issues of musical dramaturgy): a study. Soviet Composer. 128.
- Karagicheva, L., & Bretanitskaya, A. The furious Gascon Kara Karaeva. *Musical contemporary*. Soviet composer, V. 4, p. 39-71.

#### БЕЛОРУС ТЕТЯНА ВІТАЛІЇВНА

викладач-методист, викладач відділу фортепіано,  
директор КЗМО «Харківська школа мистецтв для підлітків та дорослих»  
Харківської міської ради  
e-mail: [tatianabelor@gmail.com](mailto:tatianabelor@gmail.com)

#### ЗЕЛЕНЦОВ ЮРІЙ ЯКОВИЧ

викладач-методист Ц(п)К «Естрадне та джазове мистецтво»  
КЗ «Харківський фаховий вищий коледж мистецтв» Харківської обласної ради  
e-mail: [wowzel053@gmail.com](mailto:wowzel053@gmail.com)  
м. Харків, Україна

#### ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: ПОШУК ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ

##### Анотація

**Актуальність.** Актуальним аспектом вивчення творчості українських композиторів в умовах радянського ідеологічного тиску є аналіз основних досліджень та публікацій, маловідомих джерел в інтернеті про долю Василя Барвінського в умовах ідеологічного тиску 1939-1948 років.

**Мета** полягає у відновленні історичної пам'яті про Василя Барвінського, його творчість та вплив на українську культуру, а також аналіз трагічних подій його життя, зокрема, періоду репресій радянського режиму.

**Висновки.** Історія В. Барвінського – це розповідь про те, як любов і мистецтво можуть підтримувати людський дух навіть у найскладніших обставинах. Його життя нагадує нам про важливість збереження культури, свободи творчості та людської гідності, що є основою будь-якого суспільства. Ця спадщина є символом стійкості, яка об'єднує покоління й надихає на боротьбу за Правду та Свободу духу.

**Ключові слова:** В. Барвінський, кримінальна справа, родина Барвінських, радянський період, німецька окупація.

##### Дискусії

**«Я нікому нічого злого (свідомо) не зробив, не роблю і не зроблю, але моєї особистої честі я не дозволю нікому принизити чи порушити, яка б це не була ідеологія чи система...»**

**В. Барвінський**

(Фрагмент листа В. Барвінського до С. Людкевича 1956 р., переписаний М. Білінською. Знаходиться в архіві бібліотеки ЛНМА ім. М. Лисенка.)

У процесі роботи над оновленням педагогічного репертуару та пошуком малознайомих імен неабияку цікавість викликала стаття Ірини Моргун «Композитор без нот: історія Василя Барвінського з Тернополя» про трагічну історію його життя (Моргун, 2023).

З неї і почалося це дослідження майже забутої та дещо суперечливої сторінки української культурної спадщини. Завдяки можливостям Інтернету вдалось отримати досить багато інформації про життя та творчість Василя Барвінського. На жаль, більшість статей оминала, замовчувала або по-різному трактувала події 1939-1948 років у житті піаніста, композитора та громадського діяча. Але, на щастя, з'ясувалося, що є документальні свідчення та роботи сучасних українських дослідників, які б підтверджували невинність його та дружини в тих трагічних подіях боротьби за незалежність України. Більше того, у знайдених статтях та свідченнях досить повно відбилися усі тонкі душевні переживання, сподівання та прагнення композитора.

Барвінський запам'ятався не лише як визначний митець, але й як шляхетна, життєрадісна та дбайлива людина. Він був уважним до своїх студентів, щедро ділився знаннями й із великим інтересом брав участь у житті громади. Його образ випромінював простоту і гідність, що гармонійно поєднувалися з притаманним йому почуттям гумору (Витвицький, 1965).

Життя Барвінського не було позбавлене трагедій. Його творчість і репутація постраждали від репресій радянського режиму, який знищив більшість його рукописів. Незважаючи на це, після повернення з таборів, він знайшов сили продовжити свою роботу і залишити культурну спадщину, яка й досі надихає.

Його життя – це історія про те, як через музику можна передати глибину національної ідентичності, пережити випробування часу і залишити спадок, що впливає на майбутні покоління. Василь Барвінський – це не лише частина історії української музики, а й вічний символ стійкості і сили духу.

Апогеєм публічного знеславлення композитора став памфлет «Під чужими прапорами» у співавторстві В. Беляєва та М. Рудницького, де розділ під промовистою назвою «Династія шпигунів» був присвячений родині Барвінських. На його сторінках з особливою в'їдливістю описуються всі чутки та здогади, пов'язані з Барвінськими. Саме цим виданням В. Барвінський найбільше переймався в ув'язненні, марно апелюючи до справедливості. У кримінальній справі є і сумнозвісний підпис В. Барвінського, який підтвердив дозвіл на спалення своїх матеріалів, датований 1 липнем 1948 р. (Загнітко, 2019).

Серед епізодів політичного тиску на Барвінського є згадка про книгу «Під чужими знаменами», написану В.П. Беляєвим та опубліковану з примусовим залученням до авторів Михайла Рудницького. Барвінський був підданий у ній жорсткій ідеологічній критиці. Проте, навіть після цих нападів, він проявив виняткову людяність, розуміючи, що Рудницький діяв під примусом. (виноска) (Рубльов, Черченко, 1991).

Василь Барвінський, як директор Львівської консерваторії, зіткнувся з викликом відновлення навчального закладу після війни та вимогами радянської влади. Успішно впоравшись із першим завданням, він не зміг прийняти тиск партійної ідеології, що вимагала переслідування "формалістів" і "космополітів". Його незалежна позиція, вірність мистецтву та відданість українській культурі викликали ворожість радянської влади.

У 1948 році Барвінського заарештували, звинувативши у націоналізмі, його рукописи було знищено, а самого митця відправлено до мордовських таборів. Ці репресії були націлені на залякування музичної інтелігенції та русифікацію консерваторії. Незважаючи на переслідування, Барвінський залишався символом стійкості та творчої свободи (Ланюк, 2013).

Серед маловідомих документів та архівних матеріалів - Протокол № 8 Засідання Правління Львівської Обласної Спілки композиторів України від 19 червня 1958 р., коли Барвінського було поновлено в членстві Спілки композиторів України, де провідні діячі одноголосно підтримали це рішення, визнаючи його значний внесок у мистецтво (Філоненко, 2018).

### **Висновки**

Історія В. Барвінського – це розповідь про те, як любов і мистецтво можуть підтримувати людський дух навіть у найскладніших обставинах. Його життя нагадує нам про важливість збереження культури, свободи творчості та людської гідності, що є основою будь-якого суспільства. Ця спадщина є символом стійкості, яка об'єднує покоління й надихає на боротьбу за Правду та Свободу духу.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Моргун, І. (2023). Композитор без нот: історія Василя Барвінського з Тернополя. [Електронний ресурс] URL: <https://suspilne.media/ternopil/607225-kompozitor-bez-not-istoria-vasila-barvinskogo-z-ternopola/> (дата звернення 12.03.2025)
- Витвицький, В. (1965). «Василь Барвінський у моїх спогадах» С. 5-35. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2763/file.pdf> (дата звернення 12.03.2025)
- Загнітко, К. (2019). Мертва петля. Кримінальна справа композитора Василя Барвінського URL: <https://zbruc.eu/node/87123> (дата звернення 12.03.2025)
- Рубльов, О., & Черченко, Ю. (1991). Сталінщина й доля західноукраїнської інтелігенції (20-ті – 40-ві роки ХХ ст.), С. 6. URL: <http://history.org.ua/JournALL/journal/1991/7/2.pdf> (дата звернення 12.03.2025)
- Ланюк, Є. (2013). Доля митця у тоталітарному режимі. URL: <https://zbruc.eu/node/6983> (дата звернення 12.03.2025)
- Філоненко, Л. (2018). Сторінками забутої справи Василя Барвінського. *Українська музика : науковий часопис*. 4 (30), 75-83 [Електронний ресурс] URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2020/03/2018-4-n30-09.pdf> (дата звернення 12.03.2025)

---

#### **VICTORIA MELNIC**

*Doctor of Philosophy in Arts (PhD), university professor,  
rector Academy of Music, Theater and Fine Arts  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1869-8278>  
e-mail: [victoria.melnic@amtap.md](mailto:victoria.melnic@amtap.md)*

#### **VALERIA CIUBOTARU**

*Master of Arts,  
Musical Lyceum C. Porumbescu  
Kishinev, Moldova*

### **REINTERPRETING VIVALDIANA: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE WORKS OF G. MALIPIERO, B. DUBOSARSCHI, AND E. TEREYI**

#### **Annotation**

*The article "Reinterpreting Vivaldiana: A Comparative Analysis of the Works of G. Malipiero, B. Dubosarschi, and E. Terenyi" investigates the reinterpretation of Baroque stylistic elements in 20th- and 21st-century music, focusing on the influence of Antonio Vivaldi on three composers from different cultural backgrounds. The study explores how Gian Francesco Malipiero, Boris Dubosarschi, and Ede Terenyi have adapted Vivaldian idioms, highlighting their stylistic*

*transformations. The analysis emphasizes how each composer reinterprets Vivaldi's elements through harmonic modernism, folkloric synthesis, and intertextuality. The article contributes to the understanding of the evolving relationship between tradition and modernity in music, demonstrating how the Baroque continues to inspire innovation.*

**Keywords:** *Vivaldi, Malipiero, Dubosarschi, Terenyi, Baroque reinterpretation, modern music, harmonic language, folkloric synthesis, intertextuality.*

### **Discussions**

The reinterpretation of Baroque stylistic elements in 20th- and 21st-century music is a complex artistic and stylistic phenomenon. Antonio Vivaldi, one of the central figures of Italian Baroque, has exerted a profound influence on modern composers—not only through the structure and expressiveness of his works but also through the formal principles and musical rhetoric characteristic of his era. This article explores how three composers from different periods and cultural contexts—Gian Francesco Malipiero, Boris Dubosarschi, and Ede Terenyi—have reinterpreted Vivaldian idioms, both structurally and stylistically.

Through this analysis, we aim to highlight not only the elements of continuity and transformation of Baroque language in modern composition but also each composer's contribution to a personalized vision of tradition. In this sense, the article offers an original perspective on the relationship between past and present in music, examining the compositional techniques used to integrate Baroque elements into a contemporary discourse.

#### ***Vivaldi's Influence on Modern Composers***

Antonio Vivaldi was not only a prolific Baroque composer but also an innovator of the concertante form. He is recognized not only for his compositional virtuosity but also for the well-defined structure of his musical forms and his innovative use of rhythm and timbre. Myriam Zerbi, in her work on Vivaldi, highlights certain characteristic traits that make his music so popular: „Vivaldi owes his fame in Europe to the simplicity and precision of his themes, which all composers writing concertos in his time would imitate” (Zerbi, 2020, p.235). Vivaldi's impact on later music is reflected in numerous adaptations and pastiches. While the 19th century rediscovered Vivaldi through the lens of Romantic aesthetics, the 20th century adopted a more analytical and reconstructive approach. Over the past century, the fundamental characteristics of Vivaldian style have been reinterpreted in different contexts—either through the direct revival of Baroque models or through the assimilation of specific compositional principles, where Vivaldian elements undergo a process of stylistic and formal recontextualization.

Malipiero, for example, drew inspiration from Vivaldi's formal clarity but adapted it to a modern harmonic language, free from traditional tonal functionality. Dubosarschi, on the other hand, incorporated Vivaldian elements into Moldovan musical idioms, creating a unique stylistic synthesis. Terenyi used Vivaldian techniques as a starting point for a complex intertextual discourse, where references to the past become an integral part of a dialogue with postmodern aesthetics.

#### ***Gian Francesco Malipiero and the Vivaldian Reinterpretation***

Gian Francesco Malipiero (1882–1973) was an Italian composer, musicologist, professor, and editor, known for his deep engagement with the works of C. Monteverdi and A. Vivaldi. His compositions reflect a clear influence from these composers. Maria-Cristina Riffero underscores this connection, observing: „Throughout his life, it becomes evident that, starting from his desire to bring to light the great works of A. Vivaldi, Malipiero would create his own compositions based on themes and subjects borrowed from Vivaldi. His musical studies also revolved around Vivaldi's world” (Riffero, 2017, p. 12).

Malipiero was a pioneering figure in the 20th century who helped rediscover and reinterpret Vivaldi's music. In works like his Concerti cycle and *Vivaldiana*, he blends Baroque structural elements with modern harmonic innovations. His orchestrational style is particularly

distinctive, as he explores new timbral possibilities, moving beyond mere imitation of the Baroque sound while preserving Vivaldi's rhythmic energy.

In a period when Vivaldi's music was still relatively neglected, Malipiero's works stood out for their cyclical structures and emphasis on motivic development, reminiscent of Baroque techniques. However, his harmonic language was notably free, expanding sonorities well beyond traditional tonality.

### ***Boris Dubosarschi – Between Homage and Deconstruction***

Boris Dubosarschi (1947-2017) represents a prominent figure who made a significant contribution to the development of musical art in the Republic of Moldova. Musicologist Tatiana Berezovicova highlights two distinct works by the composer: *Vivaldiana* and *Partita*, both of which are cycles for pan flute and orchestra and bear the imprint of Baroque music. *Vivaldiana* is, in fact, a concerto for pan flute, harpsichord, and orchestra, which not only emphasizes certain distinctive features of the Baroque period but also serves as a tribute to the renowned Italian composer A. Vivaldi. In this context, the researcher states: „*Vivaldiana* reproduces the model of the Baroque concerto, representing a stylization of the works of Antonio Vivaldi” (Berezovicova, 2022, p. 3).

Dubosarschi's works synthesize contrapuntal rigor with the expressive freedom of modern music, offering a fresh perspective on Vivaldian influence. The composer cites Vivaldian themes but develops them into an atonal and polyphonic discourse, thus reflecting a dialogue between the past and the present. His contribution stands out through an approach that transcends mere pastiche, transforming preexisting material into a genuine contemporary expression.

Dubosarschi takes a unique approach by incorporating not only Vivaldian elements into his music but also the idioms of Moldovan folklore. This process of synthesis is not simply imitative; it reflects a creative vision of the Baroque, where the distinctive rhythms of traditional dances and rich ornamentation merge with Vivaldi's principles of repetition and modulating sequences. In this way, the composer forges a distinctive language in which past and present coexist organically.

### ***Ede Terenyi and the Intertextuality of the Baroque***

Romanian composer Ede Terenyi (1937–2020) offers a distinctive approach to the Vivaldian idiom, employing techniques of collage and intertextuality. *Vivaldiana* was composed in 1983 and is the first of Terenyi's 12 neo-Baroque concertos, achieving immense success. The composer himself explains why he titled the first of his neo-Baroque concertos in this way: „Because Vivaldi is the composer who, within the Baroque, opens hundreds and thousands of paths; he doesn't write exactly like Bach—perhaps rarely, by chance—but in everything he does, you get the feeling that all the shutters are open in palaces, that fresh air, nature, enters a world already dusty and aged. To take from Vivaldi that fresh air, this was my desire!” (cited after Săurășan, 2007, p. 42).

In *Vivaldiana*, the composer fragments and reassembles Baroque themes, creating a musical discourse that alternates between the recognizability of the Vivaldian style and modernist insertions. This technique not only pays homage to the source but also reinvents it, highlighting the expressive potential of Vivaldian material in novel stylistic contexts.

Unlike the other two composers, Terenyi approaches the Baroque not just as a source of technical inspiration but also as a space for intertextual reference. His works contain explicit quotations from Vivaldi, integrated into a modern context that explores stylistic collage and temporal fragmentation. This approach emphasizes not only the continuity of the Baroque in modern music but also how the past can be resemanticized through a postmodern discourse.

### ***Conclusions***

Through this analysis, the article makes an original contribution to the study of the relationship between the Baroque and modernity, highlighting how the composers examined have transformed Vivaldian idioms to align with their own aesthetic visions. While Malipiero reinterpreted the Baroque through the lens of harmonic modernism, Dubosarschi fused it with

folkloric elements, and Terenyi reshaped it into intertextual material. Each of these composers demonstrates the vitality and versatility of Vivaldi's legacy in the 20th century.

Thus, the article underscores not only the historical significance of the Baroque but also its capacity for reinvention in diverse cultural and stylistic contexts. This broad perspective on Vivaldian reinterpretation contributes to a deeper understanding of the mechanisms through which tradition becomes a catalyst for innovation in music.

The *Vivaldiana* creations written by G. Malipiero, B. Dubosarschi, and E. Terenyi represent unpublished works that reflect both similarities and differences, demonstrating the common purpose of these pieces while highlighting the uniqueness of each one.

For each composer, *Vivaldiana* illustrates the result of the influence of Baroque music in general, and of A. Vivaldi in particular. For G. Malipiero, the creation of A. Vivaldi played a major role in his development and professional career. Thus, *Vivaldiana* represents an organic synthesis of influence, drawn from the knowledge accumulated through studying and working on A. Vivaldi's works. In the case of B. Dubosarschi, *Vivaldiana* marks the outcome of his experiments with stylizing Baroque music. In E. Terenyi's work, *Vivaldiana* represents an organic synthesis of Baroque style elements and compositional features characteristic of the contemporary period.

Thus, based on the analysis, we can confidently assert that the three works titled *Vivaldiana* represent a synthesis of individual compositional traits and stylistic peculiarities derived from Baroque music and directly influenced by A. Vivaldi's oeuvre. They embody the culmination of the ideas and aspirations of composers G. Malipiero, B. Dubosarschi, and E. Terenyi, each reflecting a distinct engagement with this significant period of musical history.

#### REFERENCES

- Berezovicova, T. (2022). „Partita pentru nai și orchestră” de Boris Dubosarschi: între baroc și contemporaneitate. In: *Arta*, nr. 2(AAV), pp. 59-66. ISSN 2345-1181. DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.08>
- Coca, G. (2010). *Ede Terényi – History and Analysis*. Cluj University Press, Cluj-Napoca.
- Riffero, M. C. (2017). *La passione vivaldiana di Gianfrancesco Malipiero*. [https://www.academia.edu/37010689/La\\_passione\\_vivaldiana\\_di\\_Malipiero](https://www.academia.edu/37010689/La_passione_vivaldiana_di_Malipiero)
- Suărășan, M. (2007). *Întâlnire cu Ede Terenyi*. Cluj-Napoca: Editura Media Musica.
- Talbot, M. (2000). *Vivaldi (Master Musicians Series)*. Oxford University Press.
- Zerbi, M. (2020). *A flow of music. Antonio Vivaldi at the origins of a rediscovery* Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

#### РЯЖКО ОЛЕКСІЙ МИКОЛАЙОВИЧ

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)», Київський національний університет культури і мистецтва  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7575-856X>  
e-mail: [oleksiiriazhko@gmail.com](mailto:oleksiiriazhko@gmail.com)

Науковий керівник – заслужена артистка України, доцентка,  
професорка з/н **Кречко Наталія Михайлівна**  
м. Київ, Україна

#### ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ЕРІХА КОРНГОЛЬДА: МІСЦЕ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

##### Анотація

**Актуальність.** Оперна спадщина Еріха Корнгольда залишається однією з найменш досліджених, попри її значний вплив на розвиток музичного мистецтва ХХ століття. Його опери, зокрема «Мертве місто», поєднують традиції пізнього романтизму з

модерністськими тенденціями, що робить їх важливими для розуміння еволюції оперного жанру. У контексті повернення інтересу до композиторів, які зазнали несправедливого забуття через політичні обставини, вивчення творчості Корнгольда набуває особливої значущості.

**Мета** – визначити місце оперної творчості Еріха Корнгольда в музичній культурі ХХ століття, проаналізувати його стилістичні особливості та вплив на подальший розвиток оперного мистецтва.

**Висновки.** Оперна творчість Еріха Корнгольда є важливою складовою європейської музичної спадщини, що поєднує пізньоромантичні тенденції з новими музичними пошуками першої половини ХХ століття. Незважаючи на період забуття, його опери відроджуються в сучасному виконавському просторі, підтверджуючи їхню художню цінність і актуальність. Внесок Корнгольда у розвиток оперного жанру, зокрема його оркестрові знахідки, глибока драматургія та мелодична виразність, роблять його однією з ключових фігур у музичному мистецтві ХХ століття.

**Ключові слова:** Еріх Корнгольд, опера, пізній романтизм, модернізм, оперна драматургія.

### Дискусії

Еріх Вольфганг Корнгольд (1897–1957) – австрійський композитор, оперні твори якого суттєво вплинули на музичну культуру ХХ століття. Музика композитора втілює синтез експресивності пізнього романтизму, розвиненої гармонічної мови та драматичної інтенсивності. Незважаючи на зростання популяризації атональності та інших авангардних течій, Корнгольд залишився вірним багатому, ліричному стилю, який резонував з аудиторією та мав тривалий вплив на музику опери та кіно.

Мистецька спадщина Корнгольда багатогранна. Його опери, особливо «Мертве місто», отримали широке визнання на початку ХХ століття, завдяки своїй складній оркестровці та емоційній глибині, що контрастували з атональними та експресіоністськими тенденціями того часу. У той час як його подальша кар'єра привела до того, що він повернувся до Голлівуду, вплив його оперного стилю зберігся в контексті як на кінематографічній музиці, так і оперної композиції.

Твори Корнгольда виникли під час трансформаційного періоду в західній музиці. На початку ХХ століття романтизм пішов на спад і з'явилися нові музичні мови, зокрема імпресіонізм, експресіонізм і атональність. Однак Корнгольд вирішив підтримувати та розвивати традицію пізнього романтизму, демонструючи спорідненість із такими композиторами, як Ріхард Штраус та Густав Малер. Його прихильність до тональної лірики, навіть в епоху, де все більше сприймався дисонанс, позиціонувала його як прогресиста і традиціоналіста.

Його перші оперні твори, такі як «Перстень Полікрата» (1916) і «Віоланта» (1916), продемонстрували майстерне володіння оркестровкою та драматичним письмом. Однак саме «Мертве місто» (1920) закріпила за ним статус провідного оперного композитора свого часу. Ця опера з її пишною оркестровкою та глибоко виразними вокальними лініями виконувалася у великих оперних театрах Європи та Америки, досягнувши надзвичайного успіху для молодого композитора.

У той час як такі композитори, як Арнольд Шенберг і Альбан Берг, розвивали техніку атональності та серіалізму, Корнгольд залишався вкоріненим у тональній ідіомі, хоча й із значною гармонічною складністю. Його музика продовжувала приваблювати глядачів своєю емоційною глибиною та театральною виразністю. Однак такий традиціоналістський підхід, зрештою, призвів до зниження репутації композитора серед музичних критиків і вчених, особливо коли модерністська естетика набула популярності. До середини ХХ століття його опери були затьмарені творами Нової віденської школи.

З підйомом фашизму в Європі та початком Другої світової війни кар'єра Корнгольда різко змінилася. Втікаючи до Сполучених Штатів, композитор перейшов до

написання кіномузики, принісши свою оперну чутливість до Голлівуду. Досвід оркестровки в поєднанні з розумінням драматургії зробили композитора ключовою особистістю у новій галузі кінематографічної музики.

Оперний стиль Корнгольда насамперед відзначається поєднанням розкішної оркестровки, високого ліризму та гострого відчуття драматичної структури. У музичному плані Корнгольд використовує оркестр одночасно витончено та експресивно. Він використовує щільні, але прозорі текстури, складний контрапункт і хроматичні гармонії, які збагачують його оперні оповіді. Його гармонії, міцно вкорінені в тональності, мають несподівані модуляції та пишні, розширені акорди, які створюють збудливі і мрійливі ефекти. Оркестрова тканина в його операх часто виступає як самостійна драматична сила, віддзеркалюючи психологічні стани героїв.

Вокальні лінії творів глибоко мелодійні та надзвичайно виразні, часто розтягуються через широкі інтервали, щоб передати сильні емоції. Це особливо очевидно в «Мертвому місті», де арії головних героїв відображають глибоке психологічне хвилювання. Корнгольд мав виняткову здатність поєднувати ліризм із драматичною гостротою, слідкуючи, щоб його вокал залишався переконливим і динамічним.

Також опери Корнгольда демонструють інтеграцію арії, речитативу та оркестрових інтермедій, що забезпечує плавний драматичний розвиток. Композитор уникає жорсткого поділу між музичними номерами, натомість допускаючи органічний потік, схожий на вагнерівську музичну драму. Цей підхід гарантує, що його опери зберігають цілісну драматургічну структуру, уникаючи розділеності, яка спостерігалася в попередніх оперних формах XIX століття.

Корнгольд використовує лейтмотиви не так систематично, як в операх Вагнер, щоб уніфікувати свої партитури та підкреслити драматичні теми. Мотиви повторюються в його операх, розвиваючись, щоб відобразити психологічні стани героїв. Цей прийом особливо очевидний у «Мертвому місті», де повторювані мотиви, пов'язані з пам'яттю та втратою, підсилюють центральні теми опери.

Хоча оперна творчість Корнгольда була відносно обмеженою порівняно з деякими його сучасниками, його вплив на еволюцію опери та музичної драми залишається значним. Його інтеграція пізньої романтичної експресивності з сучасною гармонічною мовою вплинула на пізніших композиторів, таких як Семюел Барбер і Бенджамін Бріттен.

Більше того, перехід Корнгольда до кіномузики заклав основу для нового жанру симфонічної кіномузики, яка багато в чому запозичила з оперних традицій. Його вплив особливо помітний у творах таких композиторів, як Джон Вільямс, який перейняв «розмашистий» оркестровий стиль Корнгольда та лейтмотивну оповідь у кінематографічній музиці. Зв'язок між вагнерівською музичною драмою, оперною мовою Корнгольда та сучасною кіномузикою демонструє його тривалий вплив як на оперну, так і на кінематографічну традиції. «Саме Корнгольд заклав основи симфонічної мови Голлівуду – музики, що мислить масштабно, кінематографічно, але водночас інтимно і психологічно» (Feirstein-Prasser, & Haas, 2007).

В останні десятиліття спостерігається відродження інтересу до опер Корнгольда, зокрема «Мертве місто», яка ставилася у великих оперних театрах по всьому світу. Як зазначає Л. Л. Ляшенко: «...спадщина Корнгольда поступово виводиться з тіні забуття, оскільки в його творчості приховано "ключ" до розуміння драматичної сутності європейської музики першої половини XX століття» (Ляшенко, 2013). Це відродження відображає зростаюче визнання його унікальної позиції в музиці XX століття – композитора, який подолав прірву між романтизмом і сучасністю, зберігаючи при цьому глибоку відданість виразній музичній оповіді. Постановки його опер знайшли відгук у широкому науковому дискурсі у контексті музичного модернізму.

**Висновки**

Оперні твори Еріха Корнгольда посідають особливе місце в музичній культурі ХХ століття, виступаючи свідченням незмінної сили романтичної лірики в епоху швидких мистецьких змін. Його внесок в оперу був сформований його майстерністю оркестровки, виразним вокалом і гострим відчуттям драматичної спадкоємності. Хоча його вплив спочатку був затьмарений зростанням модерністських рухів, його спадщина зберігається в сучасній опері та музиці до кіно. Оскільки вистави його опер продовжують набирати обертів, Корнгольда все більше визнають життєво важливою ланкою між великими традиціями ХІХ століття та еволюцією естетики ХХ-ХХІ століть.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Duchesne, J. (1996). Erich Wolfgang Korngold (20th-Century Composers). London: Phaidon Press Limited, 239 p.
- Feirstein-Prasser, M., & Haas M. (Eds.). (2007). Die Korngolds: Klischee, Kritik und Komposition. Vienna: Jewish Museum Vienna, 212 p.
- Wagner, G. (2008). Korngold: Musik ist Musik. Berlin: Matthes & Seitz Berlin, 535 p.
- Ляшенко, Л. Л. (2013). Універсум Еріха Корнгольда. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. ДАККиМ. № 30. С. 162–170.
- Ляшенко, Л. Л. (2018). Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда) : дис...канд. наук з культурології : 26.00.01 теорія та історія культури (культурологія). Київ, 245 с.

**СІНЕЛЬНИКОВ ВОЛОДИМИР ІВАНОВИЧ**

здобувач 3 року навчання освітньо-наукового рівня вищої освіти «доктор філософії» (PhD) освітньо-наукова програма «Культурологія»,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-6616-4507>  
e-mail: [alk27071999@gmail.com](mailto:alk27071999@gmail.com)

Науковий керівник – доктор мистецтвознавства,  
професор **Фурдичко Андрій Орестович**  
м. Київ, Україна

**МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР НАЦІОНАЛЬНИХ СПІЛЬНОТ ЖИТОМИРЩИНИ ЯК  
ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

**Анотація**

**Актуальність.** Музичний фольклор національних спільнот Житомирщини відображає історію міжетнічних контактів і співіснування та є важливим інструментом дослідження регіональної ідентичності; дозволяє простежити впливи культур одна на одну (у жанрах, мелодиці, мові, обрядовості). Окреслені аспекти актуалізують питання збереження нематеріальної культурної спадщини національних спільнот в умовах глобалізації та соціальних змін.

**Мета** – проаналізувати стан культурологічного дослідження музичного фольклору національних спільнот Житомирського Полісся, а саме: дослідити музичний фольклор національних спільнот Житомирської області як важливу складову регіонального культурного ландшафту, виявити особливості міжетнічної музичної взаємодії в контексті екосистеми традиційних культур національних спільнот регіону, а також осмислити сучасні виклики збереження нематеріальної культурної спадщини в багатокультурному просторі Полісся.

**Висновки.** Музичний фольклор національних спільнот Житомирщини – це унікальна культурна матриця, яка дозволяє не лише вивчати інші народи, що живуть в

*Україні, а й переосмислювати українську культуру як відкрите, діалогічне, багатшарове явище. У культурологічному контексті означені фольклорні практики: є джерелом ідентичності для національних спільнот; формують спільну культурну пам'ять регіону; сприяють розумінню ідеї єдності через різноманіття – ключової для сучасної української нації.*

**Ключові слова:** музичний фольклор, національні спільноти України, культурологічні дослідження, Житомирське Полісся.

### **Дискусії**

На території Житомирської області історично проживали: поляки – потужна діаспора, особливо в північних та центральних районах (Коростень, Олевськ, Житомир); євреї – особливо в містечках (Бердичів, Новоград-Волинський, Радомишль); чехи – колоністи з кінця XIX ст., зокрема в Любарському районі; німці – від колоністів XVIII ст. до міжвоєнної присутності; білоруси – у прикордонних селах, зі збереженням мовно-культурної традиції; роми – в окремих районах, із власною музичною практикою. Музичний фольклор національних спільнот Житомирщини як об'єкт культурологічного аналізу необхідно розглядати в кількох аспектах, зокрема у напрямку етнокультурної взаємодії, збереження нематеріальної культурної спадщини та регіональної ідентичності.

Музичний фольклор як носій колективної пам'яті, часто зберігає ті культурні маркери, які втрачені в інших формах. Музичний фольклор – це не лише пісні чи мелодії, а ціла форма вираження колективного досвіду, ритуалів, вірувань та історичної пам'яті. Національні спільноти Житомирщини – поляки, євреї, чехи, роми, білоруси, німці, і титульний народ – українці – формували специфічне пограничне культурне середовище, де постійно відбувався обмін мотивами, жанрами, мовними формами, що робить регіон надзвичайно цінним для міжкультурних досліджень.

Відтак, культурологічний аналіз дозволяє розглядати фольклор не лише як «музику», а й як: засіб передачі ідентичності; індикатор міжетнічного діалогу; компонент регіонального культурного коду та складову екосистеми традиційних культур національних спільнот Житомирського Полісся; а також як джерело міжнаціонального порозуміння в сучасній Україні. Збереження нематеріальної культурної спадщини – надзвичайно актуальне завдання в умовах викликів: депопуляції сільських громад; активної асиміляції національних спільнот; війни та міграції; глобалізації й цифровізації. Разом з М. Кулиняком також наголосимо, що «вторгнення РФ в Україну активізувало прагнення українців зберегти свої культурні коди, зокрема й шляхом переосмислення, осучаснення народної пам'яті, закодованої у фольклорі» (Кулиняк, 2024, с. 331).

Вирішення окресленого завдання стикається з цілою низкою викликів, а саме музичний фольклор частково є вже втраченою спадщиною, адже частина фольклору існує лише в архівах або у пам'яті носії традиційної культури старшого покоління, що обумовлює необхідність фіксації: важливо збирати, записувати, аналізувати й публікувати ці пісенні зразки, поки вони живі у пам'яті (навіть у пасивній).

Характеризуючи типологію фольклорних традицій національних спільнот Житомирщини, окреслимо в загальних рисах фольклорні жанри та певні особливості у їх збереженні, що вирізняють одну спільноту від іншої. Польська спільнота представлена добре збереженими жанрами релігійних пісень, колядок, весільних співів, різноманітних мазурок. В усіх названих жанрах прослідковуються поєднання католицької тематики з українськими мотивами, а також вплив на гармонічну структуру українських пісень у спільних регіонах. Додамо також, що у системі аматорських колективів національних спільнот Житомирщини саме польська спільнота є найбільш презентованою, про що ми вже писали раніше (Сінельніков, 2024, 2023). Цей факт дозволяє з певною долею оптимізму говорити про ступень збереження традиційної культури житомирських поляків в сучасних непростих соціокультурних умовах.

Єврейська громада найширше представлена клезмерською інструментальною музикою, а також піснями на їдиші (любовної, побутової, релігійної тематики). Центром збереження і побутування фольклорної традиції євреїв Житомирського Полісся є місто Бердичів як «український Єрусалим». Слід також визначити, що активізації побутування традиції сприяє обрядовий контекст (шабат, весілля). До Другої світової війни в Бердичеві проживала потужна єврейська громада, що створила унікальний культурний ландшафт із власними традиціями, піснею, мовою (їдиш), побутом, святами та духовною музикою. Сьогодні музичний фольклор євреїв Бердичева: є носієм пам'яті знищеної громади; продовжує жити в архівах, сімейних переказах, дослідженнях; і, безперечно, є складовою міської ідентичності Бердичева, навіть у сучасному мультикультурному контексті.

Народні танці (полька, фуриант) та родинно-обрядові пісні (весілля, хрестини, поховальна обрядовість) а також літургійна та духовна музика чеських громад, що формувалася під впливом протестантизму та католицизму, є найбільш збереженими жанрами фольклорної спадщини кількох громад житомирських чехів. Особливостями тут визначимо наступні: чіткий метр, багатоголосся, збереження чеської мови в пісенних текстах.

Німецькі колоністи до сьогодні зберігають протестантські духовні гімни та обрядові пісні, в яких яскраво проявляються вплив лютеранської традиції на строфічну структуру пісень та простоту мелодій. Білоруській громаді притаманним є збереження народних балад, жнивварських пісень та традиційних колискових; особливостями цих творів є подібність до поліських українських пісень та характерна інтонація. Щодо ромів Житомирського Полісся, у найкращому стані збереження цієї спільноти знаходяться ліричні пісні, танцювальні імпровізації, весільні наспіви, в яких яскраво проявляються такі риси, як: високий рівень віртуозності, імпровізація та ритмічна насиченість.

На півночі Житомирської області (Овруцький, Олевський, Лугинський, Коростенський райони) спільне проживання різних етносів зумовило формування унікального фольклорного середовища, де музика не поділяє, а об'єднує: різні спільноти через музику вибудовують співжиття, співпереживання та спільну пам'ять. Фольклор виконує функцію збереження етнічної ідентичності та водночас є механізмом культурної інтеграції. Поліфонія (у культурологічному сенсі) у даному випадку є не тільки багатоголоссям в музиці, а й багатоголоссям культур, стилів, мов, традицій, ідентичностей (етнічної, локальної, соціальної), які виявляється через пісню. На півночі Житомирщини пісенна традиція та музичний діалог – це інструмент міжетнічної солідарності, що поєднує українську м'яку лірику, ромську емоційну експресію й білоруську інтонаційну архаїку. У фольклорі трьох спільнот не руйнується межа ідентичності, але виникає простір спільного звучання, що стає моделлю мирного співіснування культур. Поліфонія в цьому випадку є не тільки музичним терміном, а й метафорою демократичної культури, в якій кожен має голос і право бути почутим.

### **Висновки**

Музичний фольклор національних спільнот Житомирщини – це унікальна культурна матриця, яка дозволяє не лише вивчати інші народи, що живуть в Україні, а й переосмислювати українську культуру як відкрите, діалогічне, багат шарове явище. Культурологічні підходи до дослідження вимагають міжкультурного аналізу у порівнянні взаємовпливів у регіональній традиції; інтердисциплінарності (поєднання методів музикознавства, культурології, етнології, історії, фольклористики й антропології); розширення, урізноманітнення та актуалізації меморіальних практик (адже фольклор є колективною пам'яттю, це актуалізує проведення етнічних фестивалів, поглиблення діяльності місцевих фольклорних колективів тощо.) У культурологічному контексті ці фольклорні практики: є джерелом ідентичності для національних спільнот;

формують спільну культурну пам'ять регіону; сприяють розумінню ідеї єдності через різноманіття – ключової для сучасної української нації.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Архів єврейської спадщини України. Центр досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства. [Електронний ресурс], URL: <https://www.judaicacenter.kyiv.ua/archive/music/>
- Житомирський обласний центр народної творчості – записи фольклорних колективів, у т.ч. польських, ромських, чеських ансамблів. [Електронний ресурс], URL: <https://www.facebook.com/p/Zhytomyr-regional-centre-of-folk-art-100063737181124/>
- Кулиняк, М. (2024). Музично-пісенний фольклор у сучасній українській культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 331–337.
- Сінельников, В. (2024). Збереження історичної пам'яті як детермінанта культурно-мистецької діяльності національних спільнот Житомирщини. *Культурологічний альманах*, 1, 384–390.
- Сінельников, В. (2023). Творчість аматорських вокальних колективів національних спільнот Житомирщини в контексті міжетнічної комунікації. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії»*. Київ, КНУКіМ, 226–229.
- Сінельников, В. (2023). Традиційна культура національних меншин Житомирського Полісся в контексті сучасних соціокультурних практик. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції аспірантів, здобувачів, магістрів*. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 313–318.

### СІНЕЛЬНИКОВА ВАЛЕНТИНА ВОЛОДИМИРІВНА

кандидатка історичних наук, доцентка,  
доцентка кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9488-270X>  
e-mail: [valentinasinelnikova@ukr.net](mailto:valentinasinelnikova@ukr.net)  
м. Київ, Україна

### ФОЛЬКЛОРНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ НА СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ (МУЗИЧНО-КРИТИЧНИЙ АНАЛІЗ)

#### Анотація

**Актуальність.** Сучасні театральні режисери все частіше у своїх постановках звертаються до музичного фольклорного матеріалу. Безперечною популярністю у глядачів користуються вистави Київського академічного театру українського фольклору «Берегиня» («Тіні забутих предків», «Конотопська відьма», «Українські вечорниці» та інші), Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка («Morituri te salutant», «Конотопська відьма»), Івано-Франківського Національного академічного драматичного театру («Гуцульське весілля») та ін. Народна музика, загалом – традиційна культура апелює до глибокого, підсвідомого історичного відчуття, розуміння та самоідентифікації себе, що обумовлює сьогоднішній сплеск зацікавленості театрального середовища у сценічному втіленні фольклорного матеріалу та актуалізує окреслену у назві тез проблематику.

**Мета** – окреслити основні тенденції сценічно-експериментальних проєктів з використанням фольклорного матеріалу у сучасному українському театральному середовищі.

**Висновки.** Народна музика не тільки доповнює сценічну дію у тих виставах, де використовуються фольклорні елементи, вона, як окремий персонаж, підживлює всю драматургію. Фольклоризація театру / театралізація фольклору сьогодні, як одна із провідних тенденцій розвитку театрального середовища, обумовлює оновлення репертуарної політики театральних установ у бік осучаснення фольклорних тем, а також формує нову генерацію акторів – мульти-фахівців, які мають вміння імпровізувати та варіювати в умовах заданого фольклорно-театрального локусу, що дасть можливість для створення нових фольклорних альянсів у нових постановочних ракурсах та викликатиме у глядацької аудиторії рефлексії щодо ствердження власної ідентифікації й національного самовизначення, що є надзвичайно актуальним в умовах російської воєнної агресії в Україні.

**Ключові слова:** традиційна музика, музичний фольклор, український театр, народна пісня, театральні фольклорні експерименти.

### Дискусії

Ця розвідка не є об'єктивним висвітленням питання фольклоризму на сучасній українській театральній сцені, скоріше, це суб'єктивні авторські музично-критичні рефлексії та думки на тему: чому сьогодні в українському театрі фольклорна тематика і фольклорний матеріал, що використовується у виставах (традиційний спів і танець, інструментальна музика, традиційна обрядовість, костюм тощо), користуються надзвичайним попитом у глядача?

Одразу зауважимо, що фольклоризація театру або, за визначенням S. Murad, «театралізація фольклору», не є виключно українською рисою: в сучасних світових театральних практиках «фольклор є джерелом художніх пошуків нових форм», режисери використовують фольклор «для створення метафоричних театральних форм нового естетичного змісту та втілення режисерського бачення непрямыми мистецькими засобами»; так з'являються «фольклорні альянзи у нових постановочних ракурсах». (Murad, 2019, с. 178)

Якщо проаналізувати українські театральні афіші за 2024 – 2025 рр. щодо окресленої проблематики, відзначимо такі постановки, як: «Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським у Київському академічному театрі українського фольклору «Берегиня» (режисер Т. Авраменко, музичне оформлення М. Буравського та І. Сінельнікова) та однойменна вистава у Одеському академічному музично-драматичному театрі імені В. Василька (режисер І. Уривський, хормейстер Л. Волкова). Сценічна версія театру «Берегиня» рясно насичена гуцульським музичним фольклором – співом коломийок, місцевих колядок, веснянок; грою на традиційних музичних інструментах, гуцульською символікою, образами (наприклад яблуко як символ пристрасті і спокуси), легендами про мольфарів, про духів гір. Щодо одеської вистави, критики дають таку оцінку (яку повною мірою можна віднести й до постановки театру «Берегиня»): «На сцені класична історія стає в першу чергу музичною та пластичною. Дію постійно супроводжує оркестр, актори повсякчас співають народні пісні і танцюють традиційні танці, здається, що чутні навіть звуки Черемошу... Постановка проговорює питання автентичності і спадковості поколінь, фольклорні джерела народу, його культури та світогляду». (Губіна, 2024)

Не можна оминати увагою феномен вистави «Конотопська відьма» за повістю Г. Квітки-Основ'яненка у вже названому театрі «Берегиня» (режисер Т. Авраменко, музичне оформлення М. Буравського) та у Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка (режисер І. Уривський; композитор та аранжувальник вокальних номерів С. Карпенко). Щодо театральної версії франківців, яка вже стала легендарною для українського театрального середовища (вистава – лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка в галузі театрального мистецтва за 2024-й рік), разом із критиками зауважимо: «Весь смак вистави в оздобленні, передусім у піснях, костюмах, звуках, сцені, світлі,... і, звісно, у грі акторів.... Пісні займають важливе місце у побудові

сюжету... не тільки традиційні українські пісні – Сусанна Карпенко осучаснила музичний супровід, додавши українського репу та авторську гумористичну пісню сотника, включаючи автентичні мотиви та звуки, притаманні українській народній музиці. Поєднання репу та колискової, яку співала відьма Оленці, аби зачарувати, – звучало настільки органічно, що можна було повірити, що реп і справді читали у Конотопі в тих давніх часах...» (Челакова, 2024)

У цьому ж столичному театрі ім. І. Франка в контексті окресленої тематики відзначимо такі постановки, як: «Morituri te salutant» за новелами В. Стефаніка (режисер Д. Богомазов, музичне оформлення С. Карпенко), «Наталка Полтавка» за І. Котляревським (режисер О. Ануров, музичний керівник вистави О. Скрипка), а також концертна програма, де переплетені українські та кримсько-татарські традиційні старовинні наспіви з авторськими композиціями на основі фольклорного мелосу та джазовими імпровізаціями на основі українських народних пісень – «Файний Франко Ф'южн» (режисери Д. Петросян та С. Карпенко, головний хормейстер С. Карпенко).

Про «Morituri te salutant» Н. Ханіс пише так: «... музична тканина цього двоактового дійства зіткана здебільшого з народної музики», що наштовхує авторку на роздуми «про надзвичайну актуальність фольклору в сучасному театрі». (Ханіс, 2022) Музичне оформлення «Morituri te salutant» було вдало підібрано етноспівачкою, співзасновницею та солісткою гурту «Божичі», композиторкою, викладачкою традиційного співу та головною хормейстеркою театру Сусанною Карпенко. «Складається полотно з традиційних пісень, народних танцювальних награвань (які, в більшості сцен виконувало тріо сопілки, скрипки і дрімби), авторських робіт Сусанни Карпенко та електронних референсів, підготовлених... Віктором Власюком». (Ханіс, 2022) У виставі звучать весільні пісні, колискові, колядки, лірницькі псалми, кілька ліричних пісень, коломийки та коломийкові приспівки з акомпануючим інструментальним супроводом, а також суто інструментальні награти до танцю.

«Окрім вищеописаних задіяних фольклорних зразків Сусанна Карпенко використовує власні обробки та стилізовані композиції. Серед таких опинились музичні фрагменти з новел «Май» (на початку використовується вокальний наспів сучасного маніру, а трохи далі композиторка вводить чоловічий хорал на грузинський лад, що нагадує собою спів регіону Кахетія), «Святий вечір» (де авторською є барокова інструментальна частина, яка повторюється як вокальний супровід до основної теми колядки), «У корчмі» (обробка пісні з записів Панькевича «Мила моя мила, зима би тя вбила» звучить на фоні акомпануючої вокальної теми на ритм латино 3/8+3/8+2/8), «Сама саміська» (інструментальний початок, що згодом переходить в танець «Аркан») та «У нас все свято» (завершує сцену колаж з двох мелодій, строфи яких постійно чергуються: ліричної полтавської «Ой у полі билина стояла» та активної закарпатської «Ци кінь біжить, земля дрижить» запису Панькевича, що була покладена на слова зі збірника Доленги-Ходаковського «Веселився козаченько та й не оглянувся, що поранила серденько милая Маруся»). (Ханіс, 2022). На думку С. Карпенко, використання фольклорних творів у цій виставі доводить, що «пісня може бути повноцінним, самостійним персонажем вистави, а не просто музичним тлом». (Ханіс, 2022)

Окрім названих вистав, успішність яких серед глядачів ґрунтується на використанні етнотематики та фольклорних матеріалів, назвемо також такі постановки, як: «Роксолана. Сходження зірки (битви гарему)» за мотивами роману П. Загребельного у театрі «Берегиня» (режисер М. Добролюбов, музичне оформлення І. Сінельнікова); у цьому ж театрі – вистава – «старосвітська кумедія» «Українські вечорниці» (режисер І. Войтюк, хореограф Л. Черноус, хормейстер М. Буравський, оригінальна музика Ю. Мілевського), ексцентрично-музична «комедія по-гуцульській» за мотивами оперети Я. Барнича «Гуцулка Ксеня» (режисер Т. Авраменко) та концертна програма «Скидай сандалі», де звучить автентичний фольклор з Середньої Наддніпряни,

Слобожанщини, Півдня України та з українських етнічних земель на Кубані й Нижньому Поволжі (музичне оформлення І. Сінельнікова).

Звертаємо увагу також на такі вистави, як: «Вертеп» у Харківському театрі ляльок ім. В. Афанасьєва (режисер О. Дмитрієва); «Лісова пісня» Л. Українки у Львівському театрі ім. Л. Курбаса (режисер А. Приходько), де «казкові жителі лісу... вбрані у традиційні строї різних регіонів України, звуки природи... передані народними піснями... у виставі звучать... автентичні українські пісні: від дзвінкого соло до хору різнобарвних голосів лісового царства, зокрема й виконані акапельно народні пісні Полісся та Гуцульщини. Також у постановці лунає музика, яку сама Леся Українка подала як рекомендацію у кінці своєї драми-феєрії». (Губіна, 2024)

Не можна оминати увагою постановку «Вій. Король землі» (режисер В. Троїцький) – спільний проєкт центру сучасного мистецтва «ДАХ» та швейцарського театру «Віді» Лозанна за мотивами повісті М. Гоголя. «У постановці режисер звертається до української культури, автентики, народних традицій та вірувань. Вистава супроводжується живою музикою від етнохаос гурту «ДахаБраха» та акторів театру, що додає до перегляду вистави ще й унікальний музичний досвід». (Губіна, 2024) Також значного музично-театрального розголосу отримала постановка – «автентична забава» «Гуцульське весіле», що відтворює на сцені найяскравіші складові багатоденного весільного обряду гуцулів XIX століття, характерного для Верховини та Криворівні, з автентичними піснями, танцями та обрядами, за монографією В. Шухевича «Гуцульщина» (режисер Р. Держипільський), яка вже стала візитівкою Івано-Франківського Національного академічного драматичного театру.

Ми не назвали ще багато інших фольклорно-театральних проєктів останніх років, які були здійснені у Києві, Львові, Полтаві, Рівному, Івано-Франківську та інших містах України. Не назвали також і ті вистави, що з різних причин призупинили своє сценічне життя, як, наприклад, у тому ж театрі «Берегиня» постановки «Животоки», «Наддніпрянське весілля», «Весілля Кухмістерки» «Енеїда» за І. Котляревським, в який звучали українські народні пісні з Запоріжжя – території, яка сьогодні частково є тимчасово окупованою; та ін. Безперечною є думка С. Карпенко, яка стверджує, що «народна музика, проста за своїм складом і розкішна у тому, може становити сьогодні конкурентну сторону академічній чи популярній музиці у театрі та кіно. Адже саме її традиційність апелює до глибокого, підсвідомого історичного відчуття і розуміння себе». (Ханіс, 2022)

Розгляд питання фольклоризації театру / театралізації фольклору потребує, на нашу думку, концентрації уваги ще на такому аспекті: використання фольклорного матеріалу на театральній сцені сьогодні формує нову генерацію акторів: «актори одночасно виконують ролі, танцюють (чи відтворюють певні пластичні задачі), співають, грають на певних інструментах і навіть спілкуються з глядачем...» (Ханіс, 2022) Загальними ознаками такого театру фахівці визначають «імпровізаційність та варіативність», що обумовлено основними рисами власне фольклору – синкретичністю, імпровізаційністю, варіативністю, анонімністю. Актори (доречи, у театрі «Берегиня», який є «чи не єдиним театром, заснованим не театрами, а фольклористами» (Котенок, 2019) – це здебільшого професійні музиканти, значна частина з яких є фахівцями-фольклористами за освітою) «настільки багатофункціональні..., що в певний момент... починає стиратись грань між часовими періодами..., глядач відчуває максимальну зануреність в події, адже актор не відсторонюється від нього, а тримає на ниточках розумової, зорової та слухової уваги весь час...» (Ханіс, 2022) Глядач у такому театрі є повноцінним учасником дії, створюється альянс співучасті у всьому, що відбувається на сцені, адже фольклорна тематика – це те, що є близьким і рідним кожному.

### Висновки

Народна музика не тільки доповнює сценічну дію у тих виставах, де використовуються фольклорні елементи, вона, як окремий персонаж, підживлює всю драматургію. Фольклоризація театру / театралізація фольклору сьогодні, як одна із провідних тенденцій розвитку театрального середовища, обумовлює оновлення репертуарної політики театральних установ у бік осучаснення фольклорних тем, що спонукає театри до співпраці з фаховими музикантами-фольклористами (М. Буравський, І. Сінельников, С. Карпенко та інші), а також формує нову генерацію акторів – мультифахівців, які мають вміння виконувати ролі, танцювати, співати, грати на певних інструментах, спілкуватися з глядачем, вміння імпровізувати та варіювати в умовах заданого фольклорно-театрального локусу, що дасть можливість для створення нових фольклорних алюзій у нових постановочних ракурсах та викликатиме у глядацької аудиторії рефлексії щодо ствердження власної ідентифікації та національного самовизначення, що є надзвичайно актуальним в умовах російської воєнної агресії в Україні.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Котенок, В. (2019). «Берегиня»: театр українського фольклору на новому етапі. *КіноТеатр*, жовтень-2019. [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=2410](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2410)
- Ханіс, Н. (2022). У нас все свято: музичний фольклор у виставі «Morituri te salutant». *ТС-Рецензії*. 17.04.2022. <https://theclaquers.com/posts/8843>
- Murad, S. (2019). Використання народної спадщини (фольклору) у кувейтських сучасних театральних виставах: обрані моделі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2(2), 164–178. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2.2019.186655>
- Челакова, О. (2024). Феномен вистави «Конотопська відьма». *КіноТеатр*. <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/476/528>
- Губіна, М. (2024). Українські традиції на сцені театру. *Sensormedia*, 20.06.2024. <https://sensormedia.com.ua/theatre/ukrayinski-tradycziyi-na-sczeni-teatru>

### ТЕРПАН АНАСТАСІЯ ЕДУАРДІВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [terpannasta@gmail.com](mailto:terpannasta@gmail.com)

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент **Бондаренко Андрій Ігорович**  
м. Київ, Україна

### ПРАВОСЛАВНА ЛІТУРГІЯ ЯК МУЗИЧНИЙ ЖАНР: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

#### Анотація

**Актуальність.** Дослідження православної літургії як музичного жанру зумовлене багатьма факторами, пов'язаними із значенням літургії як феномену, що знаходиться на перетині духовної, культурної та музичної сфер.

**Мета** – дослідити етапи становлення православної літургії, як особливого духовного жанру музичного хорового мистецтва.

**Висновки.** Православна літургія є не лише релігійною практикою, а й становить собою самобутній музичний жанр, який має глибоке історичне, культурне та художнє

*підґрунтя. Її розвиток відбувався у тісному зв'язку з богословською думкою, духовними традиціями та естетичними ідеалами різних історичних епох.*

**Ключові слова:** православна літургія, музичний жанр, українська духовна музика.

### **Дискусії**

Літургія (від грецького λειτουργία, що дослівно означає «громадська повинність» або «служіння») є головним богослужінням християнської Церкви. Свята Літургія займає центральне місце адже вона є вершиною богослужіння та осередком духовного життя християн. Її основою є Святе Таїнство Євхаристії, яке встановив сам Ісус Христос під час Таємної вечері. У християнській традиції це є символом новозавітного союзу між Богом і людьми. З моменту встановлення Євхаристії Церква безперервно звершує її як найвищий акт богослужіння.

Згідно з християнським віровченням, у Євхаристії Христос є присутній реально, дійсно і сутнісно в Своему Тілі та Крові, які подаються вірним під видами хліба і вина. Цей аспект підкреслює догмат про трансубстанціацію, або ж переісточення, згідно з яким у момент освячення хліб і вино змінюють свою сутність, стаючи Тілом і Кров'ю Христа, хоча зовнішній вигляд хліба і вина залишається незмінним.

Літургія як форма богослужіння набула свого завершеного вигляду у VI столітті, коли остаточно були визначені два основних чини – літургія святого Іоанна Златоуста та святого Василя Великого. Вони відрізняються за тривалістю і структурними особливостями, а також регламентуються у річному церковному циклі (Марусин, 1992).

В українській богослужбовій традиції провідне місце займає літургія святого Іоанна Златоуста. Її вирізняють масштабність і стабільність структури, яка включає такі основні частини: проскомідія, літургія оглашених та літургія вірних. Кожна з цих частин має свої «малі цикли», наприклад, антифони та піснеспіви Малого входу в літургії оглашених чи Євхаристійний канон у літургії вірних.

Історично структура й мелодика літургійних піснеспівів значною мірою залежала від можливостей співаків і потреб церковної громади. У період козаччини використовувалися як грецькі тексти (Киріє, Докса сі Киріє), що вказувало на вплив візантійсько-балканських традицій, так і дониконівські тексти в українських службах, наприклад, у творах Миколи Дилецького. З часом грецькі й старослов'янські тексти в греко-католицькій та автокефальних церквах замінювалися українськими (Федорів, 1997).

Перші літургійні співи виконувалися за законами осмогласся. Починаючи з XVII століття, у богослужіннях з'являються авторські партесні композиції, які поєднувалися з місцевими розспівами й молитовними піснями. Протягом XVIII–XIX століть знаменний спів поступово втратив своє повсякденне використання, а у виконанні літургії брали участь не лише священнослужителі, але й прихожани. Це відповідало принципу всенародного співу, який отримав офіційну підтримку на соборах, зокрема в УГКЦ та УАПЦ.

Літургія також сформувалася як музичний жанр, що передбачала виконання хороших циклів на основі текстів і послідовності однойменної церковної служби. На відміну від богослужбової літургії, цей жанр розрахований на виконання професійними або аматорськими хорошими колективами, у церкві чи концертному залі, передбачаючи розмежування між виконавцями і слухачами.

У дисертації О. Тищенко зазначається, що назви окремих піснеспівів і музичних комплексів залежать від їхнього місця в службі та загальному контексті богослужіння. Важливими є також інтонаційна сталість наспівів і їхня «легітимність» згідно з церковним Уставом. Проте у дослідженнях традиційного богослужбового співу рідко розглядається літургія як цілісна музична форма, оскільки, по-перше, церковна музика нерозривно пов'язана з богослужінням, а по-друге, саме з нього виникають різні музичні жанри і форми, які поєднуються в єдину структуру та набувають певного змісту.

З цієї точки зору музична частина літургії може не розглядатись як окремий жанр. Однак у сучасному музикознавстві літургію часто визначають як самостійний жанр. Дослідники, такі як М. Антонович, А. Ковальов, Н. Костюк та Н. Середа, справедливо стверджують, що літургійний цикл як жанр сформувався вже з появою перших авторських творів в українській духовній музиці. Вони також правильно зазначають наявність жанрових особливостей навіть у ранніх зразках літургійної музики. У такому контексті основою музичної драматургії є чинопослідування богослужіння. Однак говорити про літургію як жанр у сучасному розумінні можна лише з обережністю, починаючи з перших авторських творів, оскільки вони створювались виключно для обрядового використання, де контекст служби був передбачений. Музичний матеріал у таких творах часто відображав новий стиль піснеспівів того часу. У контексті обрядового виконання поєднувалися лише окремі частини служби, тому ці твори виступають як музичний жанр лише в умовах концертного виконання, поза обрядовим контекстом. Таким чином, визначення літургії як жанру чи обряду залежить від умов її виконання.

Літургія як жанр – це великий циклічний твір для хору а cappella з мінливою кількістю частин, порядок, зміст і форма яких визначаються чинопослідуванням богослужіння (Тищенко, 2011).

Українська церковно-співоча традиція активно взаємодіяла з фольклорно-пісенною культурою. Уже на ранніх етапах формування літургії як музичного жанру були закладені основи для розвитку української національної музичної мови. Наприклад, у творчості Миколи Дилецького та його послідовників поєднувалися візантійсько-балканські впливи із західноєвропейськими тенденціями, а також елементи українського фольклору (Марусин, 1992).

У XIX столітті жанр літургії набув значного поширення у творчості таких українських композиторів як Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Павло Бажанський та Ізидор Воробкевич. У їхніх творах утверджувалися українські мелодичні інтонації, стилістичні формули та принципи формотворення. Стилістика галичан орієнтувалася на місцеві фольклорні й церковно-співочі традиції.

Загалом літургія продовжує розвиватися як жанр. Вона є унікальним прикладом гармонійного поєднання канонічних богослужбових традицій із музичною творчістю, що дозволяє проявляти авторську індивідуальність (Кудрик, 1995).

Наприкінці XX століття спостерігалось відновлення інтересу до літургійної музики, особливо Літургії Іоанна Златоуста. Композитори прагнули поєднати традиційні форми з сучасними стилістичними засобами, що призвело до розвитку жанру літургійного хорového концерту.

### **Висновки**

Літургія, як форма сакрального дійства, пройшла значний еволюційний шлях, трансформуючись із традиційного ритуалу в сучасну музичну форму, яка зберігає зв'язок із духовними основами, але адаптується до нових умов виконання та сприйняття. Сьогодення українського хорového мистецтва демонструє великі можливості цього жанру в контексті пошуків поєднання концертної музичної стилістики з філософсько-духовним змістовним наповненням

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Духовна музика українських композиторів 20-х років XX ст. (2004). / упорядкув. та спецред. М.Юрченка. Київ: Видавництво імені Олени Теліги: Український фонд духовної музики, 2004. 224 с.: іл.
- Кудрик, Б. (1995). Огляд історії української церковної музики, 1. Львів, 128.
- Марусин, М. (1992). Божественна Літургія. Рим, 529.

- Тищенко, О. (2011). Літургія в українській музиці кінця ХХ - початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру): дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 236.
- Федорів М. (1997). Українські Богослужбові Співи з історичного й теоретичного огляду. Т. III. Івано-Франківськ, Нова Зоря, 143.

### **ФЕДІВ ЮЛІЯ ТАРАСІВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [yulia12349696@gmail.com](mailto:yulia12349696@gmail.com)

Науковий керівник – заслужений працівник культури України,  
доцент **Андрійчук Петро Олександрович**  
м. Київ, Україна

## **ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО ЯК ВЗІРЕЦЬ СЛУЖІННЯ УКРАЇНСЬКІЙ ДУХОВНОСТІ ТА НАЦІОНАЛЬНІЙ ІДЕЇ**

### **Анотація**

**Актуальність.** Російсько-українська війна спонукає до поглибленого вивчення і усвідомлення сутності національного мистецтва та творчості видатних українських митців у ствердженні української національної ідентичності.

**Мета** – дослідити творчі здобутки М. Вербицького та їх вплив на розвиток українського музичного мистецтва.

**Висновки.** Михайло Вербицький писав «кров'ю власного серця». Він став символом українського національного відродження в Україні. Його композиторський доробок має непересічне значення й увійшов до золотого фонду музичної спадщини українського народу.

**Ключові слова:** Михайло Вербицький, літургія, українська хорова музика, музична Шевченкіана, український музичний театр.

### **Дискусії**

Михайло Михайлович Вербицький (1815 с. Явірник-Руський – 1870 с. Млини) - український композитор, хоровий диригент, священник, громадський діяч. Належить до плеяди визначних українських композиторів, які заклали підвалини нової композиторської школи. Ця школа увійшла в історію національної музики під назвою «Перемишльська».

Загалом творча спадщина композитора налічує 143 опуси. Він працював майже в усіх жанрах, за винятком фортепіанної музики та опери. Найвагоміші здобутки в жанрі хорової музики. Більшість музикознавців, аналізуючи хорові і зокрема сакральні твори композитора, констатують виразну спорідненість стильових рис М. Вербицького та Д. Бортнянського (1751–1825), що насамперед простежується в опорі на класицистські музично-композиційні параметри західноєвропейської професійної музики останньої чверті ХVIII століття. Найвиразніше традиції духовної музики Бортнянського відчувуються в композиціях «Іже Херувими», «Достойно», «Отче наш». Простежуються вони також у світських творах «Дай, дівчино», «Поклін», «Де Дніпро наш», «Заповіт», які належать до перлин української хорової музики. «Михайло Вербицький – це піонер української музики на Галицькій Україні в 40-х роках ХІХ століття, коли у нас ще не було ні Лисенка, ні «Запорожця за Дунаєм», ні «Вечорниць» Ніщинського. Михайло Вербицький є найбільшим нашим після Бортнянського духовним хоровим композитором, творцем хорового стилю в Галичині. Він найкраще перейняв дух і техніку духовної музики Бортнянського». (1)

Новаторство хорової музики Вербицького, як фактора національно-культурного відродження, полягає, насамперед, у тому, що він використовував поезію українських авторів – Івана Гушалевича, Володимира Шашкевича, Юрія Федьковича. Ці тексти – здебільшого сентиментального змісту, любовного, а часто й патріотичного. Так, наприклад, у популярній пісні «Дай, дівчино, нам шампана» на вірші талановитого галицького поета Володимира Стебельського (1848–1891) є слова: «Гей, за нарід чаша тая! // Я за нарід душу дам! // Слава, мати дорога, // В мучеників зложить храм!». Її створено для чоловічого квартету в стилі німецьких пісень для чоловічого хору Liedertafel (лідертафель). Цю традицію Вербицький переніс на український ґрунт і в середині XIX століття вона набула поширення у середовищі співацьких гуртів.

М. Вербицький – перший з галицьких композиторів звернувся до поезії Тараса Шевченка. То був текст «Заповіту» в музичній інтерпретації для подвійного хору (мішаного і чоловічого), соліста (баса) і симфонічного оркестру. Кантата-поема «Заповіт» прозвучала на святковому Шевченківському концерті у Львові в 1868 році. До речі, в цьому концерті було виконано ще один «Заповіт» для чоловічого хору і тенора соло в супроводі фортепіано – твір молодого, майже нікому невідомого тоді композитора з Києва Миколи Лисенка, який відгукнувся на пропозицію львівської інтелігенції написати хор на вірші Шевченка. Ось так символічно перетнулися творчі шляхи двох корифеїв – зачинателя української професійної музики в Галичині Михайла Вербицького і фундатора української національної композиторської школи Миколи Лисенка. Саме тоді зародилася музична Шевченкіана, авторами якої стали не тільки українські композитори (лише «Заповіту» налічується понад пів сотні музичних інтерпретацій у різних жанрах – від пісні до симфонічної поеми).

Твори на духовну тематику становлять найвагомішу частку творчої спадщини Вербицького. Він був єдиним композитором першої половини XIX століття на теренах України, який працював у цій царині. Оскільки він народився у священницькій родині й сам був священиком, щоденно відправляючи Службу Божу, відчував на собі облагороджуючий вплив літургійного співу і того особливого відчуття – гармонійного духовного стану блаженного спокою в молитовному єднанні з Богом. Метою створеної Вербицьким Літургії було підтримати і поглибити в рідному українському народі головні християнські чесноти: Віру, Надію і Любов. У музиці помітні, як зазначалося вище, риси класичного стилю творів Д. Бортнянського, але поряд із цим Вербицький зумів створити власний стиль, якому притаманні романтичні риси. Особливо це відчувається в ліричних частинах «Тебе поем», «Отче наш», «Ангел Вопіяше». Сердечність, часом з елегійним відтінком, емоційна відкритість сприяють посиленню особистісного відчуття в музиці. Завдяки пісенній наспівності ця літургія зберегла популярність донині і повністю або частково використовується в богослужбовій практиці.

Михайло Вербицький відіграв ключову роль у розвитку українського музичного театру. Його творчість стала важливим елементом театрального мистецтва Галичини, зокрема завдяки співпраці з театром «Руська бесіда» у Львові. Композитор створював музику для водевілів, мелодрам та оперет, які поєднували драматичні сюжети з музичними елементами, що поглиблювали емоційну атмосферу вистав. Найвідоміша з них – мелодрама «Підгір'яни» (1864) на лібрето Івана Гушалевича. Згодом М. Вербицький створив ще декілька творів у цьому жанрі, зокрема: «Сільські пленіпотенти», «Простачка» та ін. Слід зауважити, що вони були створені раніше видатних шедеврів національної музики – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та «Вечорниці» П. Ніщинського, вже не кажучи про оперну творчість М. Лисенка. Для театрального виконання написані також так звані «симфонії», а точніше – оркестрові увертюри, які часто включали в себе народні мотиви і стали першими спробами створення української симфонічної музики. Стосовно цих увертюр С. Людкевич, людина з глибокою музикознавчою інтуїцією, що базується на європейській професійній освіті, вважає їх першими талановитими зразками української симфонічної музики не тільки в Галичині,

а й в Україні загалом, тобто тим наріжним каменем, від якого бере початок українська симфонічна творчість. Вказуючи на окремі композиційні огріхи (розробка тематичного матеріалу, інструментування), Людкевич відзначає майстерне використання в них народнопісенних і танцювальних мотивів.

М. Вербицький також є автором музики гімну України. 15 січня 1863 року у львівському часописі «Мета» вперше на Галичині був опублікований вірш Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна». Композитор надихнувся цією поезією і створив музику до неї. Так пісня «Ще не вмерла Україна» в 1865 році була опублікована. Перше виконання цього твору відбулося у Перемишлі з нагоди пам'яті Тараса Шевченка. Після цього композиція набула популярності серед молоді та галицької інтелігенції. У жовтні 1910 року пісню «Ще не вмерла Україна» у виконанні українського оперного співака Модеста Менцинського було записано на платівку. А в 1917–1920 роках вона стала одним із державних гімнів Української Народної Республіки (УНР). Доречно згадати слова Станіслава Людкевича про написаний гімн: «Не кому іншому, а саме Вербицькому було суджено і вдалося здійснити тодішній народний ідеал, потрапити в чистий і щирий тон народної душі» (2)

М. Вербицький віртуозно володів мистецтвом гри на гітарі. На той час цей інструмент був доволі розповсюджений і ним володіли чи не в кожній священицькій родині. М. Вербицький був, можливо, останнім композитором, для якого гітара відігравала роль фортепіано і водночас він став композитором, який видав перший в Україні підручник для навчання гри на гітарі та авторський збірник гітарних творів.

Ще за життя композитор здобув визнання як творець популярних хорів, солоспівів і театральної музики. Цьому сприяли пісенний характер мелодики, гомофонно-гармонічний тип викладення, використання фольклорних мотивів, зокрема, коломийкових.

### **Висновки**

Композиторська спадщина Михайла Вербицького засвідчила органічне поєднання західноєвропейських і своєрідних національних рис, стала вагомою часткою у загальному процесі формування та розвитку музичного мистецтва України. На думку С. Людкевича, у кожному творі композитора, у кожному мотиві ми чуємо Божу іскру, знамення правдивого, щирого натхнення, а часто й геніального навіювання.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Михайло Вербицький – творець музики українського славня. Синод Єпископів Української Греко-Католицької Церкви. URL: <https://synod.ugcc.ua/data/myhaylo-verbytskyy-tvorets-muzyky-ukraynskogo-slavnya-14226/> (дата звернення 02.04.2025.)
- Михайло Вербицький – священик і композитор (до 150-х роковин смерті). МУЗИКА. URL: <https://mus.art.co.ua/mykhaylo-verbyts-kyy-sviashchenyk-i-kompozytor-do-150-kh-rokovyn-smerti/> (дата звернення 04.04.2025.)
- Вербицький, М. (2004). Духовні твори : Бібліотека Камерного хору «Київ» / Вступ. ст. М. Гобдич, В. Сивохіп, ред-упор. М. Гобдич. Київ: Поліграфічний центр «Геопринт», 66.
- Загайкевич, М. (2006). Вербицький Михайло Михайлович. Київ: Музична Україна, 322-325.
- Загайкевич, М. (1960). Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ, 192.
- Корній, Л.П. (2001). Історія української музики. Ч. 3. XIX ст. Київ-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 480.

**ФІЛІППЕНКО КАТЕРИНА АНДРІЇВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [kat170604@gmail.com](mailto:kat170604@gmail.com)

**ТРИСТАН ЄЛИЗАВЕТА ОЛЕКСАНДРІВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [elizavetatristan@gmail.com](mailto:elizavetatristan@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Тормахова Вероніка Миколаївна**  
м. Київ, Україна

## **ВОЛОДИМИР ЗУБИЦЬКИЙ ЯК КОМПОЗИТОР, ВИКОНАВЕЦЬ І ПЕДАГОГ: ТРИ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ**

### **Анотація**

**Актуальність.** Володимир Зубицький є творчою постаттю, що здійснює глибокі перетворення в сучасній українській музиці, поєднуючи в собі таланти композитора, віртуозного виконавця та наставника, який впливає на інших. Його творчість вирізняється надзвичайним розмаїттям стилів.

**Метою** – демонстрація взаємозв'язку між трьома творчими напрямками діяльності Зубицького.

**Висновки.** Мистецький доробок Володимира Зубицького постає яскравим прикладом потужної взаємодії, що з'являється, коли митець поєднує в собі хист композитора, виконавця та педагога. Його музичні твори є невід'ємною частиною репертуару багатьох солістів-інструменталістів, оркестрів, хорових колективів. Як виконавець, він збагатив виражальні можливості баяна та презентував його в новому світлі на світових концертних майданчиках. Його педагогічна діяльність виростила цілу плеяду талановитих музикантів, які продовжують розвивати його творчий доробок. Сукупність цих аспектів робить суттєвим та значним його вклад в розвиток української музики кінця ХХ - початку ХХІ століття.

**Ключові слова:** композитор, виконавець, педагог, Володимир Зубицький, творчість.

### **Дискусії**

Володимир Зубицький – універсальний митець, що багатогранно представлений в сучасному українському музичному мистецтві. Його творчий шлях – взірць унікального поєднання композиторської майстерності, виконавської діяльності та педагогічної праці. Творчість композитора Володимира Зубицького демонструє і глибоке занурення в українські культурні традиції, і відповідь на світові мистецькі віяння. «Його багатогранна діяльність охоплює різні напрями музичної творчості: композицію, концертне виконавство, диригентську і педагогічну діяльність, організаторську роботу по проведенню музичних конкурсів і фестивалів» (Голяка, 2022, с.14).

Його творчий доробок складається з різноманітних жанрів та включає сольну інструментальну музику, камерні ансамблі, симфонічні твори, хорову музику, а також музику для театру та кіно. Однією з найяскравіших рис його стилю є впровадження фольклорних мотивів, зокрема української народної музики, у складні та, нерідко, експериментальні твори. Замість простого цитування фольклору, В. Зубицький

переосмислює його ритми, лади у сучасних гармонійних конструкціях. Серцевиною його композиторської спадщини є музика для баяна, де він розкриває весь технічний і виражальний потенціал інструменту. Такі твори, як Соната для баяна або «Фрески», демонструють не лише структурні новації, але й унікальну здатність поєднувати модерністську мову з розповіддю та емоційним насиченням. Його музика часто стає викликом для виконавців через використання нетрадиційних прийомів гри, вимогу віртуозної точності та інтерпретаційної гнучкості.

Як музикант-виконавець, Володимир Зубицький суттєво розширив діапазон виражальних і технічних можливостей баяна, ставши одним із найяскравіших представників на міжнародній арені. «Яскрава театральність виконавського стилю В. Зубицького виявляється також у широкому застосуванні специфічних сучасних баянних прийомів гри, таких, як тремоло, нетемпероване гліссандо, вібрато міхом і таке інше, у використанні неординарних шумових звукових ефектів, як лускання по корпусу баяна, тупання ногою, клацання язиком або пальцями, також у «вплетенні» людського голосу в інструментальне виконання в якості окремого мелодичного утворення або поодиноких вигуків» (Голяка, 2022, с. 12). Його гастрольна діяльність охоплює безліч країн, де він регулярно презентує публіці як класичні, так і авангардні твори, нерідко включаючи й власні композиції. Виконавський стиль Зубицького відрізняється глибиною емоційною передачею, широким динамічним спектром та винятковим рівнем технічної віртуозності.

Відмінною рисою його виконавського почерку є імпровізація, яку він природно інтегрує як у сольні концерти, так і в ансамблеві виступи. Цей імпровізаційний аспект забезпечує живу взаємодію з музичним матеріалом – риса, що відрізняє його гру від більш суворих, обмежених партитурних інтерпретацій. Володіння Зубицьким нюансами, темпом і звуковим забарвленням веде до заглиблення у музичний досвід, який перевертає усталені погляди на роль баяна в концертному виступі. Завдяки його артистизму інструмент постає у новому світлі, як здатний виражати увесь спектр людських емоцій – від ніжного ліризму до драматичної напруги.

Окрім своєї композиторської роботи та виконавства, Володимир Зубицький є помітною постаттю в музичній освіті, зокрема у вихованні баяністів та сучасних композиторів. Його педагогічне кредо спирається на принцип всебічного розуміння особистості музиканта, який поєднує технічну досконалість та креативне мислення. Він створив чимало опусів для дітей, серед яких твори і для початківців-солістів («Дитячі сюїти»), і для ансамблевої гри, а саме для дуету баяністів («Сюїта у трьох частинах», «Три п'єси у народному стилі», «Українські танці»). В. Зубицький підкреслює важливість інтерпретації, закликаючи студентів відійти від простого механічного відтворення до осмисленого, індивідуального самовираження. Викладацька діяльність Зубицького включає майстер-класи та академічну діяльність як в Україні, так і за її межами, що позитивно впливає на зростання престижу української інструментальної педагогіки у світі. Він був наставником для багатьох поколінь музикантів, які продовжують вивчати його творчість та переймати його виконавський стиль, тим самим підтримуючи живу традицію. Його вплив можна відчувати у сучасних музичних навчальних закладах, де його музичні твори входять до навчальних програм.

Три ключові сфери творчості Володимира Зубицького - композиторство, виконавство та викладацька практика - не існують відокремлено, а постають як взаємозалежні аспекти цілісного художнього світогляду. Його виконавський досвід безпосередньо впливає на композиторський вибір, зокрема, у формуванні інструментального письма та драматургії. Так само його педагогічна діяльність спирається на досвід виконавства та композиторської майстерності, що дозволяє йому спрямовувати студентів не тільки в технічних аспектах, але й у площині філософії творчості. Його творчість показує, як сучасний український музикант, створюючи нові композиції, інтерпретуючи музичні твори чи навчаючи молодих митців, обстоює цінності

творчої свободи та інтелектуальної глибини. Його постать є вражаючим прикладом того, як багатогранна діяльність здатна збагачувати як індивідуальне самовираження, так і колективну музичну спадщину.

### **Висновки**

Мистецький доробок Володимира Зубицького постає яскравим прикладом потужної взаємодії, що з'являється, коли митець поєднує в собі хист композитора, виконавця та педагога. Його музичні твори є невід'ємною частиною репертуару багатьох солістів-інструменталістів, оркестрів, хорових колективів. Як виконавець, він збагатив виражальні можливості баяна та презентував його в новому світлі на світових концертних майданчиках. Його педагогічна діяльність виростила цілу плеяду талановитих музикантів, які продовжують розвивати його творчий доробок. Сукупність цих аспектів робить суттєвим та значним його вклад в розвиток української музики кінця XX – початку XXI століття.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

Голяка, Г. (2022). Володимир Зубицький: універсалізм творчої особистості. *Fine Art and Culture Studies*, (2), 10–16.

## СЕКЦІЯ

# ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

**БОНДАРЕНКО АНДРІЙ ІГОРОВИЧ**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва,

Київський національний університет культури і мистецтв

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6856-991X>

e-mail: [bondarendre@gmail.com](mailto:bondarendre@gmail.com)

м. Київ, Україна

### МОДАЛЬНА ГАРМОНІЯ В КАМЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

#### Анотація

**Актуальність** роботи пов'язана із 130-річним ювілеєм композитора, що відзначає українська мистецька спільнота в 2025 році. Об'єктом дослідження є модальна гармонія у творчості видатного українського композитора Бориса Лятошинського.

**Мета** – дослідити використання модальної гармонії у камерних творах Б. Лятошинського.

**Висновки.** На прикладах Сонати-балади ор.18, Прелюдії ор. 38 bis № 1 та романсу «Чайка» показано два типи модальних структур, застосованих композитором – тритono-секундові та політерцієві. Виявлено, що обидві структури використовуються динамічно – із постійними трансформаціями. Доведено, що метод соцреалізму, орієнтований на аудиторію з обмеженим інтелектуальним потенціалом, не передбачав можливості застосування складних гармонічних структур і, відтак, перешкоджував процесам оновлення музичної мови.

**Ключові слова:** Борис Лятошинський, модернізм, модальна гармонія, сучасне мистецтво.

#### Дискусії

Гармонія у музиці епохи модернізму важко піддається системному аналізу внаслідок інтенсивних пошуків композиторів цього періоду, спрямованих на відпрацювання власних гармонічних систем, відмінних від класичної тональної. Однією з альтернатив тональності стає модальність – система, що передбачає опору на сталі звукоряди з довільною кількістю ступенів (тобто не тільки семиступеневі, як мажор і мінор), і не передбачають чітко-визначеного тонального центру (і, відповідно, основних гармонічних функцій).

Українські композитори ХХ століття були обмежені у можливостях вільно реалізуватись у творчих пошуках в силу історичних причин – московська окупаційна влада проголосила в якості основного і обов'язкового для всіх митців соцреалізм – метод творчості, що передбачав простоту, доступність, зрозумілість, «народність» (Овчаренко, 2024, с. 86), а отже виключав будь-які творчі пошуки, які би виявились недостатньо «доступними» чи «зрозумілими» для партійних цензорів. Такі пошуки оголошувались «формалістичними» і передбачали суворі санкції для авторів.

В цих умовах Б. Лятошинський виявився одним з небагатьох українських композиторів, які в радянський період все ж наважувались на творчі експерименти і пошуки власної музичної мови. О. Козаренко вважає Б. Лятошинського єдиним представником «катакомбної культури», у річище якої було перенесено «головний потік національного музичного сіміозу» (Козаренко, 2000, с. 188). Хоча це твердження слід вважати дещо дискусійним (поза межами «головного потоку національного музичного





**БОТВІНА АННА ОЛЕГІВНА**

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [annbotv@gmail.com](mailto:annbotv@gmail.com)

Науковий керівник – заслужена артистка України, доцентка професорка з/н **Кречко Наталія Михайлівна**  
м. Київ, Україна

## ОСНОВНІ ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЇ МЕСИ ВІД КАТОЛИЦЬКОГО БОГОСЛУЖІННЯ ДО ЖАНРУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

### Анотація

**Актуальність.** Композиторська меса як жанр у різні віки ставала виразником релігійних почуттів композиторів – як духовних, так і світських. Широка розповсюдженість та популярність жанру в академічній музиці є причиною актуальності даної теми. Між тим, в українському музикознавчому просторі дещо не вистачає спеціалізованих робіт по дослідженню жанру меси в історичній перспективі.

**Мета** – окреслити основні етапи еволюції меси як жанру композиторської творчості від витоків католицького богослужіння до створення першої композиторської меси Гійома де Машо. Саме меса стала основним жанром, навколо якого формувалася середньовічна професійна музика, і з якої постала класична західноєвропейська музика – в тому вигляді, в якому ми її знаємо.

**Висновки.** Композиторська меса як жанр безпосередньо сформувалась із частини католицької богослужбової меси, відомою як Ординарій. Протягом століть композитори робили свій внесок у збагачення музичної складової богослужінь, паралельно створюючи засади до еволюції Середньовічної музики. Все це, через багато віків, еволюціонувало у створення «Меси Нотр-Дам» Гійома де Машо. Таким чином, композиторська меса, як жанр, стала показником змін філософського та естетичного мислення у суспільстві Пізнього Середньовіччя.

**Ключові слова:** меса, богослужіння, композиторська меса, історія меси, музика Середньовіччя.

### Дискусії

Дослідження витоків жанру композиторської меси нерозривно пов'язане з вивченням історії її становлення як богослужіння. Меса є центральним євхаристійним обрядом у римо-католицькій церкві. Цей термін почав використовуватися ще з часів Тридентського собору (IV ст.), а з VI століття закріпився як назва римського обряду – одного з варіантів ширшого поняття Літургії, спільного для всіх християнських церков.

Історично існувало кілька різних обрядових традицій, зокрема римська (що згодом перетворилася на месу), візантійська (яка дала початок православній Літургії), а також галлійська, вірменська, мозарабська, амвросіанська, александрійська та інші. Всі вони були регіональними версіями ранніх християнських богослужінь, які на той час ще не мали єдиної уніфікованої форми. Реформа та уніфікація римського обряду меси відбулися за понтифікату папи Григорія I у 590-х роках. Саме він упорядкував зразок Латинської служби, який значною мірою наближений до сучасної католицької меси. Крім того, за його правління була створена збірка літургійних піснеспівів – Антифонарій (Енциклопедія, 1965, с. 1727). Саме ця збірка стала причиною, чому григоріанський спів отримав свою назву – на честь Григорія I.

Проте роль Григорія I у безпосередньому створенні григоріанських наспівів викликає певний науковий скепсис. Дослідник сакральної музики, в т. ч. григоріанського

хоралу, Віллі Апель, установив сучасний науковий консенсус в тому, що «мелодії римського репертуару (тобто, «григоріанські піснеспіви») не були написані в один певний період, а є результатом багатовікових еволюційних і накопичувальних процесів». На думку дослідника, перші піснеспіви можуть датуватися ще ранньохристиянськими (а можливо, й дохристиянськими) часами. Прості антифони, ймовірно, виникли за правління Григорія I (590–604 рр.), тоді як більшість змінних і незмінних частин меси (пропрій і ординарій) формувалися поступово до IX століття (Apel, 1990, с. 81).

Музична складова богослужбової меси стала ключовим чинником у розвитку музичного мистецтва загалом. У період Високого Середньовіччя, приблизно на межі IX–X століть, виникає жанр (або, радше, техніка композиції) органуму. Найпростішими були паралельні органуми, які фактично слугували гармонізацією григоріанського хоралу: верхній голос рухався в інтервалах квінти або октави від *cantus firmus*. Згодом гармонічна структура ускладнюється: верхній голос міг йти на інші інтервали або змінювати напрямок руху відносно основної мелодії. Так сформувалися вільні органуми, які, хоч і зберігали однаковий ритм із головним голосом (гоморитмію), вже мали більш незалежну фактуру.

До XII–XIII століть, завдяки композиторам Нотр-Дамської школи, з'явився мелізматичний органум, у якому на кожен ноту *cantus firmus* припадало кілька нот у верхньому голосі. Саме тому двох представників цієї школи – Леоніна (бл. 1135–1201) та Перотіна (бл. 1160–1230) – вважають першими творцями поліфонічної музики. Їхні імена згадуються у трактаті Аноніма IV як авторів піснеспівів зі збірки «*Magnus liber organi*». Ця праця містить понад 1000 творів у жанрі органуму, а також клаузули, кондукти та мотети.

Музична спадщина Нотр-Дамської школи мала потужний вплив на всю богослужбову багатоголосну музику тієї епохи, яку теоретики згодом охарактеризували як *Ars Antiqua*. Серед творів Леоніна, Перотіна та їхніх сучасників знаходимо численні органуми на тексти меси, зокрема як Ординарію, так і Пропрію. Слід відмітити, що жанр мотету набув універсального значення, оскільки виконувався як у церковному, так і у світському середовищі. Водночас органум ще тривалий час залишався суто богослужбовим жанром (Бондс, 2005, с. 61–63).

З погляду раннього григоріанського хоралу частини Пропрію не лише значно давніші за частини Ординарію, але й мають важливіше значення в літургійному контексті. До IX століття ординарні розділи меси виконувалися всією громадою, що зумовило їхню простішу мелодичну структуру та менш виразну музичну форму. Проте з початку XIV століття ситуація змінилася: частини Ординарію стали основою для створення поліфонічних композицій. Якщо піснеспіви Пропрію зазвичай мали усталені мелодії без альтернативних варіантів, то для Ординарію з'явилися сотні нових мелодій. Це пояснюється тим, що такі частини, як *Kyrie* або *Gloria*, могли виконуватися під час багатьох богослужінь протягом року, тоді як, наприклад, *Gradual* або *Alleluia* використовувалися лише один раз на рік (Apel, 1990, с. 27). Поступово склалася традиція об'єднувати частини Ординарію: спочатку з'явилися пари «*Kyrie*» – «*Gloria*» або «*Gloria*» – «*Credo*», які ґрунтувалися на спільному музичному матеріалі. Врешті-решт, у XIV столітті Ординарій почав оформлюватися як самостійний музичний цикл. Саме в цей період були створені перші відомі три- та чотириголосні анонімні меси.

Саме таким чином з'являється перша відома авторська меса – «Меса Нотр-Дам», створена французьким поетом і композитором Гійомом де Машо (1300–1377). Написана приблизно у 1360-х роках, вона, за словами дослідників, була натхненна Турнейською месою, яка виникла раніше, але складалася з творів різних анонімних авторів. Хоча у Месі Нотр-Дам використано два різні модули – один для перших трьох частин, інший – для наступних двох, – загалом вона вирізняється стилістичною цілісністю.

Музична мова Гійома де Машо відзначається винятковою складністю: композитор активно застосовує ізоритмічну техніку, яка була новаторською для того часу.

Композитор прагне рівноправності голосів, створює складну ритмічну структуру, в якій різні рівні музичної тканини взаємопов'язані та підпорядковані чіткій системі (Жаркова, 2023, с. 257). Розвиток поліфонії та її віртуозність досягають такого рівня, що виконання стає надзвичайно складним, роблячи цю музику недоступною для нефахівців та більшості поетів.

### **Висновки**

Композиторська меса як жанр безпосередньо сформувалась із частини католицької богослужбової меси, відомою як Ординарій. Протягом століть композитори робили свій внесок у збагачення музичної складової богослужінь, паралельно створюючи засади до еволюції Середньовічної музики. Все це, через багато віків, еволюціонувало у створення «Меси Нотр-Дам» Гійома де Машо. Музикознавиця В. Жаркова так коментує це відкриття: «У цьому процесі діяльність Гійома де Машо мала неоціненне значення. У сучасній літературі його визнають «першим композитором у сучасному значенні цього слова» (Жаркова, 2023, с. 249). Таким чином, композиторська меса, як жанр, стала показником змін філософського та естетичного мислення у суспільстві Пізнього Середньовіччя.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Жаркова, В. (2023). Історія західної музики: Номо Musicus від античності до бароко: навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 548 с. URL: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/ZHarkova\\_V\\_Istoriya\\_zahidnoi-muziki\\_2023.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/ZHarkova_V_Istoriya_zahidnoi-muziki_2023.pdf) (дата звернення 29.03.2025)
- Символ віри. (1965). *Українська мала енциклопедія* : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині. Буенос-Айрес, Т. 7, кн. XIV : Літери Сен – Сті. С. 1727. URL: [https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0000917](https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0000917) (дата звернення 29.03.2025)
- Apel, W. (1990). *Gregorian Chant*. Indiana University Press, URL: <https://ru.scribd.com/document/400237248/Willi-Apel-Gregorian-Chant-Midland-Book-Indiana-University-Press-1990-pdf> (дата звернення 29.03.2025)
- Bonds, M. (2005). *History of music in Western culture*. 4th ed. Addison Wesley Longman.

### **ГОРБАЧ АРСЕН ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [arsen.mefef@gmail.com](mailto:arsen.mefef@gmail.com)

Науковий керівник – доцентка, професорка з/н

**Пістунова Тетяна Василівна**

м. Київ, Україна

### **СИМВОЛІКА ТА ОБРАЗНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРСЬКИХ ПІСЕНЬ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

#### **Анотація**

**Актуальність.** В умовах російсько-української війни авторська пісня стала одним з засобів мистецького опору. Ці пісні набули значення творчого самовираження їх авторів і, водночас, шляхом передачі тих колективних емоцій та переживань, що притаманні для

всіх українців. Війна, попри її руйнівний характер, стала поштовхом до активізації музичної творчості, яка виконує роль боротьби з травматичним досвідом українців. За допомогою символічної мови та виразних образів сучасні українські автори-виконавці документують пережите. Спектр їх пісень охоплює різні почуття: від горя – до надії, від заклику до боротьби – до катарсису. Дослідження є актуальним, адже дозволить виявити специфіку авторських пісень періоду російсько-української війни.

**Мета** – проаналізувати особливості символіки та образної сфери українських авторських пісень часів російсько-української війни.

**Висновки.** Українська авторська пісня, створена під час російсько-української війни, функціонує як важливий культурно-мистецький феномен. Тексти пройняті архетиповими символами, такими, як: вогонь, небо та птахи, - створюючи потужну мову, яка передає глибокі духовні цінності. У музичному відношенні ці пісні характеризуються мінімалістичною естетикою lo-fi і часто містять автентичні звуки часів війни, що підсилює їх емоційний вплив. Ці пісні часто виконуються в камерній атмосфері, де із спрощеним музичним стилем пісень підкреслюється їх роль як особистих свідчень.

**Ключові слова:** авторська пісня, українські пісні, символіка, образна сфера, війна.

### Дискусії

Авторська пісня, як форма музично-поетичного самовираження впродовж ХХ–ХХІ століть набувала важливого значення у періоди суспільних змін. Особливо виразно це проявлялось під час боротьби за збереження української нації, що здійснювалось у період здобуття Україною незалежності, під час Революції Гідності та російсько-української війни. В сучасних умовах авторська пісня знову актуалізується як жанр, що й зумовлює потребу її дослідження. У фокус досліджень потрапляє аналіз символіки та образності, втілених у текстах та музиці. Символічна мова виступає засобом передачі тих емоцій, які часом важко висловити напряму, що пов'язані з емоційними та фізичними травмами, втратами, смертю.

Авторська пісня – це жанр, що нерідко виходить за рамки меж естрадних стандартів. За визначенням А. Калениченко: «Авторська пісня (авторська пісня, самодіяльна пісня, бардівська пісня, гітарна пісня) – жанр міської масової музичної культури, де автор музики і віршів (співець) співає власних пісень під гітарний акомпанемент» (Калениченко А., 2015). В умовах війни цей жанр стає простором символічної боротьби, що передає не тільки факти чи хроніки подій, а здебільшого реакцію на них. «Значну роль у національному культурному відродженні відіграли українські митці, зокрема й барди, які стали голосом народу та виявили потужну підтримку військових і добровольців, що захищали країну на сході. Вони створили велику кількість пісенних творів, у яких відображено болісну тему війни та втрат» (Сліпченко Ю., 2023, с. 63).

У пісенних текстах цього періоду активно діють архетипові символи: вогонь як очищення і боротьба, вода як сльоза, як час; птах як душа полеглого або образ волі; небо як сфера сакрального та пам'яті; тінь як присутність втрати. Багато з цих образів мають глибокий зв'язок з українським фольклором та народнопісенною традицією, що посилює їхню емоційну силу та впізнаваність. У піснях війни ці символи стають носіями досвіду, зокрема через метафору дому, що зруйнований, але збережений у слові та голосі. Не менш важливими є акустичні прийоми, де звук сирени, тиша, брязкіт гільз, перетворюються у музичному середовищі й стають семантичними складовими пісні, які несуть смислове навантаження. Авторська пісня функціонує як висловлювання, що потребує активного слухання, співпереживання й інтерпретації.

Сучасна українська авторська пісня відрізняється від комерційних музичних форматів тим, що в них наявні мінімалістичні аранжування, нерідко сконцентровані навколо однієї мелодичної лінії з невибагливою гармонічною підтримкою. Такий стриманий підхід підсилює ліричний зміст пісень та підкреслює голос співака чи

співачки. Показовою рисою є використання естетики lo-fi як свідомого стилістичного прийому. Також це може мати й практичні причини, як-от наслідок обмеженості технічних ресурсів в умовах війни. Необроблена звукова текстура передає атмосферу документальності, яка набагато важливіша за технічну досконалість.

Розмовні елементи часто інтегруються в музичні структури, стираючи кордони між поезією, розповіддю та піснею. Ці фрагменти є безпосереднім зверненням до слухача, коли використовується режим сповіді. Непоодиноким елементом виконавської практики цього періоду є включення реальних записів тих звуків, що не притаманні для мирного часу, а саме завивання сирен, гуркіт вибухів, використання рацій для передачі інформації. Ці шари занурюють слухача в те, що переживає автор-виконавець.

Виконання цих творів може проходити і у безпосередньо «польових» умовах – окопах, укриттях чи волонтерських центрах. Проте завдяки цифровим технологіям запису вони можуть відтворюватись у більш звичайних умовах, наближених до концертних – на сценах, фестивалях, благодійних заходах. Даний чинник відображає еволюцію жанру, який неодмінно має перетворюватись із приватно-інтимного до громадського, що сприятиме зростанню підтримки та солідарності з українцями.

### **Висновки**

Українська авторська пісня, створена під час російсько-української війни, функціонує як важливий культурно-мистецький феномен. Тексти пройняті архетиповими символами, такими, як: вогонь, небо та птахи, створюючи потужну мову, яка передає глибокі духовні цінності. У музичному відношенні ці пісні характеризуються мінімалістичною естетикою lo-fi і часто містять автентичні звуки часів війни, що підсилює їх емоційний вплив. Ці пісні часто виконуються в камерній атмосфері, де із спрощеним музичним стилем пісень підкреслюється їх роль як особистих свідчень.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Калениченко, А. (2015). Авторська пісня. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1, 27–28.  
 Сліпченко, Ю. (2023). Авторська пісня періоду революції гідності та війни на сході України. *Українські культурологічні студії*. 2(13), 61–64.

---

#### **ЖАБЧИК ОЛЕКСАНДР ОЛЕГОВИЧ**

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
 кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»,  
 Київський національний університет культури і мистецтва  
 e-mail: [sashabarsa203@gmail.com](mailto:sashabarsa203@gmail.com)

#### **СКОПЦОВА ОЛЕНА МИХАЙЛІВНА**

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
 доцентка кафедри музичного мистецтва,  
 Київський національний університет культури і мистецтва  
 ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6478-0865>  
 e-mail: [skopcovaolena@gmail.com](mailto:skopcovaolena@gmail.com)  
 м. Київ, Україна

### **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИКИ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО**

#### **Анотація**

**Актуальність** вивчення музичної спадщини Дениса Січинського полягає у потребі сучасного музикознавчого осмислення його стилю в контексті національної культурної ідентичності. Творчість композитора є прикладом синтезу української пісенної традиції

та європейської естетики, що набуває особливого значення у процесі формування української професійної музики. Звернення до неї зумовлене недостатньою дослідженістю творчості Дениса Січинського в контексті професійного аналізу його індивідуального стилю.

**Метою** – виявити стильові риси композиторської мови митця на основі вивчення його спадщини. У дослідженні визначено риси, що поєднують європейську романтичну традицію з українськими національними джерелами.

**Висновки.** Творчість Дениса Січинського слугує виразним прикладом органічного поєднання національного духу з європейською естетичною парадигмою. Стиль композитора базується на синтезі мелодійної виразності, гармонічної гнучкості та образної глибини. Його музика, що спирається на народнопісенну традицію, водночас демонструє відкритість до романтичної універсальності. Вклад Січинського у розвиток української композиторської школи є беззаперечним та залишається актуальним для сучасних виконавців та музикознавців.

**Ключові слова:** Січинський, стиль, солоспів, хорове мистецтво, український романс, національна традиція, романтизм.

### Дискусії

Денис Січинський (1865–1909) – перший професійний композитор на західноукраїнських теренах, який свідомо обрав музичне мистецтво як фах. Його постать в українській культурі вирізняється гармонійним поєднанням самобутнього мистецького бачення та активної просвітницької діяльності. «Творчість Січинського охоплює різноманітні жанри – оперу «Роксоляна», хори, кантати, солоспіви, фортеп'янні мініатюри. Його опера «Роксоляна» не була поставлена за його життя, хоча Січинський і завершив роботу над нею, навіть оркестрував» (Кияновська, 2015, с. 72).

Провідною рисою стилю Січинського є домінування мелодики. У його музиці відчувається прагнення до розлогої, співучої, емоційно насиченої мелодії, яка часто звертається до інтонаційних зразків української народної пісні. Мелодика композитора відзначається гнучкістю, витонченою фразою, здатністю до глибокого психологічного відтворення поетичного тексту. Значне місце посідає використання фольклорних мотивів. Інтонаційна мова Січинського вбирає в себе зразки міського романсу, обрядової та лірико-драматичної пісні. Однак, уникаючи простого цитування, композитор перетворює ці джерела відповідно до художніх задумів, насичуючи їх новим гармонійним і фактурним звучанням. У гармонічному аспекті для композитора характерна насиченість модуляціями, часте застосування альтерацій, що розширюють емоційну палітру музичного висловлювання. У структурі творів спостерігається певна вільність, яка відповідає естетиці європейського романтизму, зокрема німецької школи (Ф. Шуберт, Р. Шуман).

Окремої уваги заслуговує вокальна лірика Січинського. Солоспіви на вірші Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки вражають глибоким проникненням у психологію ліричного героя, вишуканістю фрази, тонкістю нюансування, образністю тембрів. «Ця поезія стала для митця не тільки ознакою епохи, а й «камертоном власного життя»» (Прохоренко, 2024, с. 52). Багато з них мають форму ліричного монологу, часом з елементами імпровізаційної свободи. У хоровій творчості Січинський демонструє майстерність у поєднанні поліфонічного мислення з елементами гомофонно-гармонічної фактури. Його хорові твори емоційно насичені, драматургічно цілісні, часто з патріотичним або філософсько-гуманістичним наповненням. «За роки поневірянь і пошуків композитор зміг написати чимало творів, які виконувалися ще довго після його смерті. Це кантати: «Дніпро реве», «Лічу в неволі», «Минули літа молодії», «Витай, архиереє» (з присвятою станіславівському єпископу Григорію Хомишину), хорові композиції «Пісне моя», «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне», зразки духовної

музики, зокрема «Літургія», частини якої до нині виконують церковні хори» (Овсяник, 2015).

На формування творчої постаті композитора вплинули навчання у Кароля Мікулі, а також активна участь у культурному житті Галичини. Він був не лише композитором, а й організатором музичної освіти, диригентом, популяризатором української музики. Відтак, манера Січинського кристалізувалася у контексті загальноєвропейського романтизму, але з потужним національним підґрунтям. «Романтичний ґрунт творчості Січинського зумовлений передусім його індивідуальною поставою, світоглядом, натурою, і тому істотно відрізняється від романтичної орієнтації інших галицьких мистців, незважаючи на спільність деяких рис – близькості до фольклору, галицької побутової музики, переважанням жанрів солоспіву та хорів, звернення до літургічних жанрів тощо» (Кияновська, 2015, с.74). Його музика єднає в собі глибинну емоційність, виразність інтонацій та професійну витонченість композиторської техніки.

### **Висновки**

Творчість Дениса Січинського слугує виразним прикладом органічного поєднання національного духу з європейською естетичною парадигмою. Стиль композитора базується на синтезі мелодійної виразності, гармонічної гнучкості та образної глибини. Його музика, що спирається на народнопісенну традицію, водночас демонструє відкритість до романтичної універсальності. Вклад Січинського у розвиток української композиторської школи є беззаперечним та залишається актуальним для сучасних виконавців та музикознавців.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Кияновська, Л. (2015). Денис Січинський як центральна постать української композиторської богеми. *Українська музика*, 3(17), 66–79.
- Овсяник, Ю. (2015). Дизьо Січинський – вразливий талант. *Zbruc.eu*. URL: <https://zbruc.eu/node/42087> (дата звернення 02.04.2025)
- Прохоренко, О. (2024). Хорова творчість Дениса Січинського в контексті розвитку української музичної культури кінця XIX – початку XX століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України, Луцьк.

---

### **KENGERLI NARGIZ LATIF**

*Philosophy Doctor in art history (PhD), Head teacher at the piano faculty*

*Baku Music Academy named after Uz. Hajibeili,*

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0525-3237>

e-mail: [nargizkangarli@gmail.com](mailto:nargizkangarli@gmail.com)

*Baku, Azerbaijan*

### **THE RENOWNED AZERBAIJANI PIANIST SAMIRA ASHUMOVA'S INTERPRETATION OF "TSAR'S STATUE" BY GARA GARAYEV**

#### **Annotation**

**Relevance of the article.** *This article focuses on the performance analysis of the famous piano composition "Tsar's Statue" by Azerbaijani composer G. Garayev performed by Samira Ashumova.*

**The purpose of this article** *is to analyze the Samira Ashumova's performance of the famous piano composition by Gara Garayev. Among the numerous interpretations of this piece, the performance by the Azerbaijani pianist Samira Ashumova stands out for its vivid imagery,*

*dramatic unity, and rich timbral-dynamic palette. The pianist strictly adheres to the composer's textual indications while offering a deeply individual interpretation, achieving expressive content through articulate phrasing.*

**Conclusions.** *Samira Ashumova's interpretation is undoubtedly one of the finest examples, as she successfully recreates Garayev's style while incorporating her own artistic vision of its imagery. In her performance, she masterfully conveys an impressionistic palette of musical development, melodic fluidity, and the depth of emotional expression.*

**Keywords:** *Gara Garayev, Tsar's Statue, Piano, Samira Ashumova, Interpretation.*

### **Discussions**

Among the distinguished representatives of Azerbaijan's contemporary piano school and performance tradition, there are names that stand as bright continuers of the classical traditions of pianism, characteristic of the first generation of Azerbaijani teachers and pianists who were trained according to the fundamental principles of the world's great piano schools. These musicians directly carry forward these traditions by transmitting the invaluable experience of past generations.

One such figure is the Honored Artist and Distinguished Educator of Azerbaijan, Professor of the Baku Music Academy named after U. Hajibeyli – Samira Ashumova.

In studying the artistic journey of this talented pianist and highly professional educator, one observes, above all, her unwavering commitment to classical traditions, whose value has been tested by history and the progress of modern piano artistry.

Samira Ashumova's performance mastery was shaped under the direct influence of these traditions. The perfect harmony of immense intellectual depth and emotional richness has been the guiding principle of her entire performing career, consistently shining through in her interpretations.

The years of study were unforgettable for Samira Ashumova. At all solo and class concerts, as well as during exams and auditions, she successfully performed even the most challenging works from the world's piano repertoire. Listeners admired the richness and beauty of her pianistic touch, the purity of sound, flawless technical mastery, and the artistic expressiveness of her interpretations.

Throughout her studies, Ashumova's repertoire included works of various styles, content, and forms. After graduating from the conservatory, she pursued further studies in postgraduate education and, in 1991, defended her dissertation titled "*The Piano Concerto in the Works of Azerbaijani Composers (Stylistic Features and Interpretation Issues)*" (Ashumova, 1991).

The successful combination of performance and scholarly activities at a high professional level laid the foundation for her future pedagogical career, which she has fruitfully carried out since 1986 at the leading musical institution of the republic – the Baku Music Academy named after U. Hajibeyli.

Throughout her artistic and creative career, she has seamlessly balanced performance and teaching. She has successfully performed concerts on various stages in Azerbaijan and abroad. Drawing upon the finest traditions of the world's pianistic art, Ashumova has nurtured an entire generation of young Azerbaijani pianists. The results of this fruitful artistic and educational work were recognized with the titles of *Honored Artist of Azerbaijan* (1991) and *Distinguished Teacher of Azerbaijan* (2021).

In the pianist's concert repertoire, the music of Azerbaijani composers holds a special place, particularly the piano works of Gara Garayev. She is recognized as one of the finest interpreters of *Sonatinas*, selected *Preludes*, and *Tsar's Statue*. Her interpretations reveal a broad and rich artistic vision, technical perfection, and a deep understanding of Garayev's style. Her performances are always imbued with the spirit of the time and a personal insight into the composer's text.

Garayev's *Tsar's Statue*, composed in 1937, was first performed by the composer himself and has since become a staple in the performance and pedagogical repertoire of pianists across

generations. This piece represents the first example of impressionistic writing techniques in Azerbaijani piano literature. Its performance requires a professional command of piano touch, an expansive artistic perception, and the ability to create sound imagery on the piano. The renowned Azerbaijani scholar T. Seyidov noted that “*The poetic nature, organic fusion of imagery and expressiveness, psychological depth, and vibrant pianism of Tsar’s Statue have ensured the popularity of this piece, which combines the stylistic features of Romantic pianism with the textural techniques of the Impressionists*” (Seidov, 2006, p. 27).

In Samira Ashumova’s interpretation, Garayev’s composition emerges as a striking musical-imagery fresco, uniting the contrasting episodes of the piece’s structure: *Allegro, Moderato, Lento, Cadenza ad libitum, A tempo moderato, Piu lento*. By emphasizing the timbral-dynamic and register contrasts of these episodes, Ashumova creates a dramaturgically cohesive structure. She strives to establish a unified developmental line, avoiding excessive elongation and static movement in the music.

The *allegro* introduction sounds highly expressive, leading into the main theme (*moderato*). Ashumova performs it with vivid timbral-dynamic and register contrasts in *forte* and *piano*. The first two chords on *sforzando* are not played in isolation but instead directed toward the central descending chordal passage, which concludes on *piano*.

The pianist does not immediately execute the composer’s *sostenuto* indication but gradually introduces it, distributing it across three chordal motifs in measures 7-9 and 10-12. Only in measures 13-14 does a slight *ritardando* become clearly audible, leading into the main thematic episode (*Moderato*).

Ashumova performs the beautifully lyrical main theme with remarkable delicacy and restraint, achieving an expressive imagery. This section consists of three motifs: the first two are almost identical, while the third is more developed. In the first two motifs, Ashumova subtly delays the final note, almost imperceptibly, while in the third, she creates an illusion of improvisation.

The *piu mosso* episode is played with rhythmic precision and concludes with a *fermata*-accented chord. The return of *moderato* is rendered with increased intensity and emotional urgency. This development can be regarded as a secondary theme, incorporating hidden intonations of the main theme, while the bass register creates a unique timbral contrast. This section is dynamically and dramaturgically more developed, rich in chordal textures, and performed with an uninterrupted emotional surge – *poco appassionato e accelerando*.

Despite the *Lento* marking, the middle section is played with an internal sense of motion, particularly noticeable in the right-hand triplet accompaniment.

The reprise (*a tempo moderato*) brings back the main theme, now in the bass register. In this episode, there is a slight elongation of the phrasing.

The *Cadenza ad libitum* is performed with flawless technical precision, evoking stunning imagery of flowing water, its playfulness, and shimmering reflections.

### **Conclusion**

It is important to note that while Ashumova remains faithful to the composer’s text, her interpretation is deeply personal, infused with romantic excitement and a hidden dramatism.

Her interpretation, as a unified process of musical form-building, stands out for its clarity and narrative depth. Thanks to her masterful articulation, the musical text comes to life, becomes meaningful, and transforms into a captivating musical-visual narrative for the listener. Samira Ashumova’s interpretation is undoubtedly one of the finest examples, as she successfully recreates Garayev’s style while incorporating her own artistic vision of its imagery. In her performance, she masterfully conveys an impressionistic palette of musical development, melodic fluidity, and the depth of emotional expression.

## REFERENCES

- Alieva, Z. (1973). *Fortepiannye proizvedeniya Kara Karaeva i nekotorye voprosy stilya i ispolnitel'skoj interpretacii. Avtoref. diss. ... kand. Iskusstvovedeniya* [Piano works by Kara Karayev and some issues of style and performance interpretation. Abstract of dissertation ... Candidate of Art Studies]. Baku, 24 s.
- Ashumova, S. (1991). *Fortepiannyj koncert v tvorchestve kompozitorov Azerbajdzhana (stilevye osobennosti i voprosy interpretacii). Avtoref. diss. ... kand. Iskusstvovedeniya* [Piano concertos in the works of Azerbaijani composers (stylistic features and issues of interpretation). Abstract of dissertation ... Candidate of Art Studies]. M., 19 s.
- Badalbejli, F. (2006). *Sovremennoe ispolnitel'skoe iskusstvo: real'nost' i perspektivy. / Aktual'nye problemy fortepiannogo ispolnitel'stva i pedagogiki. Vyp.1* [Contemporary performance art: reality and perspectives. / Current issues of piano performance and pedagogy. Vol. 1]. Baku, Adyl'ogly, 7-17.
- Rzaeva, H. (2007). *Problema avtorskogo teksta v ispolnitel'skoj praktike sovremennyh azerbajdzhanskih pianistov. Avtoreferat dissertacii ...kandidata iskusstvovedeniy* [The problem of the author's text in the performance practice of contemporary Azerbaijani pianists. Abstract of dissertation ... Candidate of Art Studies]. Baku, 28 s.
- Seidov, T. (2006). *Azerbajdzhanskaya fortepiannaya kul'tura HKH veka: pedagogika, ispolnitel'stvo i kompozitorskoe tvorchestvo* [Azerbaijani piano culture of the 20th century: pedagogy, performance, and compositional creativity]. Baku, Az. Gos. Izd., 272 s.

**КОЖЕМ'ЯКА ЛІНА МИКОЛАЇВНА**

здобувачка 4 року навчання першого бакалаврського рівня вищої освіти  
кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [kozemakalina1@gmail.com](mailto:kozemakalina1@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Скопцова Олена Михайлівна**  
м. Київ, Україна

**НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ РАЇСИ КИРИЧЕНКО: ВІД НАРОДНОЇ ДО ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ****Анотація**

**Актуальність.** У контексті сучасних викликів, що стоять перед українською культурою, звернення до постатей, які втілюють національну ідентичність через мистецтво, набуває особливої ваги. Раїса Кириченко – одна з ключових фігур української естрадної сцени кінця ХХ століття, творчість якої стала прикладом органічного синтезу народних традицій і сучасної музики. Її вокальна манера та репертуар відображають процеси культурної саморефлексії та збереження національних кодів у музичному просторі.

**Мета** – проаналізувати творчість Раїси Кириченко як феномен народно-естрадного вокального мистецтва, з'ясувати особливості її стилю, репертуару та значення у формуванні української музичної ідентичності.

**Висновки.** Раїса Кириченко стала знаковою постаттю української музичної культури, яка поєднала народну традицію з естрадними формами, зберігаючи національну ідентичність. Її творчість є прикладом високого мистецького рівня, що вплинуло на формування сучасної української естради й надихає нові покоління виконавців.

**Ключові слова:** Раїса Кириченко, народно-естрадний стиль, національна ідентичність, народна пісня, вокальна техніка, культурна спадкоємність.

### Дискусії

У часи політичної невизначеності та культурної трансформації мистецтво часто стає ареною для вираження національної ідентичності. Для України, з її складною історією та постійною боротьбою за національний та культурний суверенітет, музика відіграла центральну роль у підтвердженні її ідентичності. Народна артистка України Раїса Кириченко постала одним із голосів нації.

Співачка, що народилась на Полтавщині, змалку була оточена народними традиціями. Її вокальну манеру значною мірою сформував музичний фольклор центральної України – це були переважно ліричні, жартівливі пісні, що характеризувались своєрідним ладовим мисленням, орнаментикою козацького співу. Ці жанри не лише вплинули на її технічний стиль, а й сформували емоційно-образну основу її виконання. По-справжньому унікальною Раїсу Кириченко зробило її вміння синтезувати традиційні елементи зі стилістичними вимогами сучасної музики. Наприкінці ХХ-го століття вона стала одним із піонерів українського стилю популярної музики – такого, який унікав загальної моделі «радянської естради» і натомість базувався на національних темах, мелодичних моделях і поетичних образах. Яскравим втіленням цього напрямку стали її виступи з фолк-ВІА «Росава» та створення власного гурту «Чураївна». У її піснях часто звучали народні інструменти (цимбали, бандура, баян, скрипки, флейти) в сучасному популярному форматі. Це злиття дозволило їй охопити широку аудиторію, зберігаючи український характер.

Вокальна техніка Кириченко була невіддільна від її національної ідентичності. Фольклорно-естрадний вокальний стиль Раїси Кириченко є складною системою вокально-технічних та виконавських прийомів. Характерними ознаками цього стилю є своєрідні прийоми вокалізації й фонації та неповторна манера звукоутворення, яка давала змогу експериментувати з інтонацією, поєднуючи мовну артикуляцію, багату звукову палітру. Кириченко уміло поєднувала однорегістровий степовий спів з академічною технікою «куполоподібного» вокалу, яка задіює всі резонатори. У такий спосіб співачка продемонструвала синтез народного, академічного та естрадного підходів до виконання. Естрадна пісня у виконанні Раїси Кириченко, увібравши тематичне розмаїття, структурні особливості та звукову організацію народної пісні, знаменувала не лише новий етап у її творчості, а й стала вагомим внеском у розвиток українського музично-пісенного мистецтва. Виняткова дикція співачки акцентувала мелодіку й звучність української мови, передаючи її багатство голосних і виразність приголосних. Така вокальна універсальність дозволила Кириченко працювати з широким жанровим спектром – від коліскових і пісень про кохання до героїчних балад і сучасної лірики.

Дослідниця Я. Руденко підкреслює, що у доборі репертуару співачка послідовно орієнтувалася на національні художні цінності: «До свого репертуару Раїса Кириченко вводила пісні, які мали характерно-специфічні ознаки національного пісенного мистецтва» (Руденко, 2018, с.16). У творчій еволюції Раїси Кириченко простежується поступова трансформація репертуару, що відображає її професійне зростання. Відповідно до типології, запропонованої Ю. Карчовою (Карчова, 2016, с.14), її пісенна спадщина охоплює кілька напрямів: від обробок традиційних народних пісень – до авторських творів, стилізованих під народну манеру, композицій із рисами романсу та зразків у стилі поп-фолк. Такий жанрово-стильовий спектр засвідчує багатогранність виконавиці, її вміння органічно поєднувати фольклорну основу з сучасними естрадними формами, що сприяло створенню самобутнього мистецького почерку.

Окрім своїх мистецьких достоїнств, Кириченко стала символом архетипу української жінки: сильної, хвилюючої, гордої своїм корінням і відданої культурній спадкоємності. Її публічний образ – жінки, одягненої у традиційну вишиванку, став культовим. Вона втілювала ідеал «берегині», відстоюючи культурні цінності піснею. Вона також проклала шлях для майбутніх поколінь митців, які прагнуть поєднати

автентичність з інноваціями. Внесок Раїси Кириченко в українську музику виходить за межі її вокального таланту. Завдяки бездоганному поєднанню народної традиції та поп-музики вона створила унікальний стиль.

### **Висновки**

Раїса Кириченко є символом української вокальної культури, яка, зберігаючи зв'язок з фольклорною традицією, змогла адаптуватися до вимог сучасної естради. Її мистецтво є репрезентантом ідентичності української культури. Завдяки унікальному поєднанню традиційної вокальної народної манери із естрадною, Р. Кириченко заклала підґрунтя для розвитку нового типу українських вокалістів. Її творчість є зразком не лише високого мистецького рівня, а й національного культурного стрижня, що є зразком для молодих поколінь виконавців.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Карчова, Ю. О. (2021). Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 20 с.
- Руденко, Я. В. (2018). Творчість Раїси Кириченко у контексті музично-пісенного мистецтва Полтавщини (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ. 20 с.

---

### **КОМАРНІЦЬКИЙ ЯРОСЛАВ ВОЛОДИМИРОВИЧ**

*викладач кафедри музичного мистецтва,*

*Київський національний університет культури і мистецтв;*

*аспірант творчої аспірантури,*

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського*

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7978-8130>

e-mail: [jzkoma@gmail.com](mailto:jzkoma@gmail.com)

*м. Київ, Україна*

### **ОПЕРА «ПЛАЩ» ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ: ЗМІСТОВНО-ОБРАЗНИЙ КОНЦЕПТ**

#### **Анотація**

**Актуальність.** Творчість Джакомо Пуччіні відзначається винятковою популярністю, як в професійному середовищі оперних співаків, диригентів, режисерів так, і серед широких верств глядачів України та світу. Дослідження його оперного доробку проводяться вже тривалий час, але ряд тем на сучасному етапі відкриваються в новому ракурсі. Оперний Триптих Джакомо Пуччіні є унікальним мистецьким явищем, що заслуговує окремої уваги. Зокрема опера «Плащ», яка є першою частиною Триптиху менше висвітлена в наукових розвідках і не була представлена на оперних сценах українських театрів.

**Мета** – дослідити жанрово-стильову специфіку опери Джакомо Пуччіні «Плащ» та змістовно-образні грані персонажів опери.

**Висновки.** Джакомо Пуччіні один з найвідоміших композиторів кінця ХІХ-ХХ ст. Його оперний Триптих відкрив нові грані жанру і став цікавим змістовно-образним експериментом, представивши на сцені жанрову тріаду. Музична драма «Плащ», яка відкриває Триптих вражає натуралістичною правдоподібністю в поєднанні з театральною піднесеністю. Герої опери та індивідуалізована атмосфера спектаклю, стали яскравою ознакою пошуку композитором «правди життя» на сцені, що відзначає пізній стиль «пуччініського театру». Джакомо Пуччіні зумів побутові деталі підняти на

якісно новий художній рівень і створити блискучі портретні замальовки героїв – представників нижніх верств суспільства, сповнених особистих мрій та глибоких пристрастей.

**Ключові слова:** Джакомо Пуччіні, оперний Триптих, опера «Плащ», виконавська інтерпретація, пуччінівський співак.

### Дискусії

Опера Джакомо Пуччіні «Плащ» входить в оперний Триптих композитора (*Il trittico*), який складається з трьох одноактних опер: «*Il Tabarro*» («Плащ»), «*Suor Angelica*» («Сестра Анжеліка»), «*Gianni Schicchi*» («Джанні Скіккі»). Цей незвичний цикл відкрив нові грані жанру. Змістовно-образний концепт, що об'єднує опери Триптиху, став предметом вивчення і припущень багатьох музикознавців, театральних режисерів та виконавців. Г. Джулай розглядає цілу низку змістовних інтерпретацій циклу і наголошує на «смісловій множинності триптиху» (Джулай, 2020, с. 15). Хоча композитор визначив жанр опер «Плащ» та «Сестра Анжеліка» як драму, а жанр «Джанні Скіккі» взагалі не сформулював, художній зміст і домінуюча емоційно-образна сфера утворюють послідовну жанрову тріаду: драми, мелодрами, комедії. Багато дослідників сходяться на думці, що різножанрові опери циклу об'єднує ідея філософського осмислення смерті: драма (смерть як страшний гріх вбивства), мелодрама (смерть-самогубство як шлях очищення), комедія (смерть як фарс). О. Корчова зазначає, що жанрова концепція триптиху є «оперною циклічною формою нового типу» і наголошує: «Створення такої форми, побудованої за принципом образного контрасту в умовах сюжетної автономії, ... було однією з найбільш «фіксованих» жанрових ідей Пуччіні» (Корчова, 2004, с. 94). Констатуючи рух у бік «просвітлення» в оперному циклі про «три смерті» (від похмурої драми «Плащ» та мелодраматичної «Сестри Анжеліки» – до комічної «Джанні Скіккі»), дослідниця вважає, що в художньо-образному плані ідею циклу можна прочитати як «подолання смерті», а в структурно-композиційному – провести паралель з симфонічним циклом (*Allegro, Andante, Scherzo*) (Корчова, 2004, с. 95).

Б. Фішер відзначає важливість у кожній з опер теми любові до дітей. Зруйноване сімейне життя Жоржетти, її бажання знайти нове щастя спровоковані смертю дитини; сестра Анжеліка скоює самогубство, щоб зустрітися зі своїм сином на небесах; усі дії Джанні Скіккі продиктовані бажанням забезпечити щастя своїй доньці. Таким чином, визначальна для композитора тема кохання існує в циклі у різних конотаціях та вимірах, реалізованих у очевидних рушійних силах сюжету та у прихованих психологічних мотивах.

Детальніше зупинимось на опері «Плащ», яка ще не була широко представлена на українській сцені.

**Опера «Плащ»** (*Il Tabarro*) написана за однойменною драмою Дід'є Гольда<sup>1</sup>. Ідея написання опери склалася під враженням композитора від спектаклю, який він відвідав в Grand Guignol Theatre. Театр здебільшого звертався до творів написаних в жанрі п'єс-жахів і кривавих драм. Загострений реалізм театральної вистави «Плащ» підкреслювала не тільки похмура атмосфера, натуралістичний жорстокий сюжет, але і грубий сленг на якому говорили персонажі та їх прізвиська «перший вантажник – дурень Гужон («Тінка» Пуччіні); другий стивідор Ла Тауре, або моль (Тапа в опері); а дружина Тауре – Ла Фюретт, «ганчірка» (Пуччіні *La Frugola*)» (Fisher, 2000, с. 569). Звернувшись до сюжету п'єси Пуччіні чималу увагу як завжди приділив розробці сценічних деталей, музичних алузій та типажів персонажів.

Головні герої опери хазяїн баржі Мікеле (баритон), його дружина Жоржетта (сопрано) та молодий вантажник Луїджі (тенор) утворюють доволі типову драматургічну колізію «любовного трикутника» але вона відтіняється і ускладнюється

<sup>1</sup> Лібрето Джузеппе Адамі. Прем'єра – 14 грудня 1918 р. в Metropolitan Opera, Нью-Йорк.

комічною парою Тальпа (вантажник) - Фругола (його жінка), які теж мають яскраві музичні характеристики. Всі герої драми, виснажені важкою працею та злиднями люди, готові вибухнути в емоційному розпачі. Самотній Мікеле, змучений шлюбом в якому вмерло кохання. Жоржетта, втративши дитину, втратила сенс життя поряд з некоханим чоловіком на баржі. Вона мріє повернутися в передмістя Парижу Бельвіль і жити поряд з молодим коханим. Луїджі, сповнений гіркою роздратування на непосильну працю. Він не хоче ділити кохану з її старим чоловіком і також мріє про Бельвіль в якому він народився і де хоче розпочати нове життя. Фругола, формально будучи другорядним персонажем, відіграє важливу роль не тільки драматургічного контрасту до лірико - драматичної лінії закоханої пари, але і стає каталізатором їх емоційних поривань. «Виникає значеннєвий гротесковий «дубль», який знімає перебільшений любовний пафос і переводить потенційно мелодраматичну ситуацію в трагічно-реалістичну» (Корчова, 2004, с. 69). Її пісні: «Se tu sapessi gli oggetti strani che in questa sacca» («Якби ти знав, які дивні речі зібрані в цьому мішку!») і «No sognato una casetta» («Я мрію про маленький будинок») побудовані на речитативних інтонаціях-скоромовках, провокують емоційний виплеск головних героїв. Сцена Жоржетти та Луїджі, яка розпочинається реплікою героїні «È ben altro il mio sogno!» (Я маю інші мрії) стає ліричною кульмінацією першої частини опери. Друга частина опери концентрується на трьох основних персонажах і ще більш нагнітає напруженість атмосфери. Спроби Мікеле знайти спільні спогади з дружиною про їх минуле щастя, тільки підсилюють її розпач від втрати дитини і його підозри в її невірності. Роздумуючи над тим, хто може бути коханцем Жоржетти, Мікеле розпалює люльку. Цей вогник Луїджі, сприймає як знак від коханої і приходиться на баржу. В пориві ревності Мікеле душить Луїджі. Жоржетта виходить на палубу, намагаючись примиритись з чоловіком. Мікеле відкриває плащ під яким сховане тіло Луїджі і кидає її на вбитого коханця.

В опері чимало знакових деталей, які стають важливими атрибутами драми. Зокрема вогник люльки Мікеле стає знаковою аркою спектаклю. Він горить на початку опери, коли хазяїн чекає на розвантаження баржі. Цей же вогник стане фатальним для Луїджі і призведе до трагічного фіналу. Плащ, який має власну музичну характеристику, стає важливим символом опери. Він символізує захист і щастя, яке було втрачене і стає символом покарання за зраду. Саме «темою плаща», яка звучить зловісно-переможно в Tutti оркестру, завершується опера. Не менш важливими є суто музичні символи. Задумлива пісня «Primavera», яку співає вуличний продавець (тенор) має зловісні строфи «Chi ha vissuto per amore, per amore si morì» («Той, хто живе для любові, помирає для любові») і інтонаційну самоцитату Пуччіні з опери «Богема» «È la storia di Mimì» (Це історія Мімі). Кумедний прийом імітації ненастроєної шарманки (флейти та кларнети співставленні в паралельних зменшених октавах), що грає вальс під який танцюють Луїджі з Жоржеттою, не тільки допомагає через танець візуалізувати для глядача їх близькість, але і стає символом їх зламаного життя і марних сподівань.

Таким чином в опері «Плащ» автор максимально реалізує власну концепцію в якій на сцені існують підкреслено «не романтизовані персонажі», а «герої, які «живуть серед нас», сповнені справжніх емоцій та зрозумілих слухачеві проблем» (Комарніцький, 2024, с. 30). Джакомо Пуччіні окреслив нові грані «оперного реалізму» при цьому не втративши драматургічну наповненість спектаклю. Адже пропрацьованість персонажів та яскрава музична мова змогли доповнити та підсилити театральність сюжету при цьому не втративши підкресленої специфіки буденності життя нижніх верств населення.

### **Висновки**

Опера «Плащ» Джакомо Пуччіні представляє нові грані таланту композитора, який в своїх творчих пошуках здійснив рух від романтизму через реалізм і веризм до складних жанрово-драматургічних стильових поєднань та рух від камерності і романтизації побутових дрібниць до масштабування, через своєрідне поєднання індивідуалізації та

типизації. Його проникнення в психологію взаємовідносин, глибокі переживання, що характеризують людей в побутових деталях реальності, та трагедії, які відбуваються у «звичайному житті» знайшли яскраві індивідуалізовані рішення в різних оперних шедеврах до яких безумовно відноситься і опера «Плащ».

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Джулай, Г. А. (2020). «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*, 1(30), 11–18.
- Комарніцький, Я.В. (2024). Ампула тенора в музичному театрі Джакомо Пуччіні (інтерпретаторські моделі образу Рудольфа в опері «Богема»). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 7(1), 29-43.
- Корчова, О. О. (2004). Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора): дис. ... канд. мистецтвознавства / спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 197 с.
- Fisher, D. (2000). *Burton. Puccini's Operas: The Glorious Dozen*. Opera Journeys Publishing, 712 с.

---

### КРАМАР МАРГАРИТА ОЛЕКСАНДРІВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [kramargarita2020@gmail.com](mailto:kramargarita2020@gmail.com)

Науковий керівник – доцентка,  
професорка з/н **Пістунова Тетяна Василівна**  
м. Київ, Україна

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ КАНТАТИ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОПІСЕННОМУ МИСТЕЦТВІ

### Анотація

**Актуальність.** Трансформація жанру кантати в українському народнопісенному мистецтві – процес взаємодії академічних та народних музичних традицій, що має широкий спектр наукових розвідок відомих українських мистецтвознавців. До вивчення теми зверталися: С. Грица, А. Іваницький, А. Терещенко, О. Коменда, І. Грицюк, М. Жданов, М. Ярмо та інші. Жанр кантати займає особливе місце в творчості українських композиторів, в якому, від минулого до сучасності, прослідковуються еволюційні процеси, пов'язані не тільки з трансформацією ладово-гармонічної, структурної, художньо-образної сфер, а й, головне, з генезою жанру, а саме інтонаційним джерелом – українською піснею (її інтонамами, символікою).

**Мета** – окреслити деякі питання трансформації жанру кантати в українському народнопісенному мистецтві з акцентуацією на взаємодії академічної та народної традиції.

**Висновки.** Трансформація жанру кантати в українському народнопісенному мистецтві реалізується завдяки фольклоризації, стильовому пристосуванню та збагаченню музичних виражальних засобів. Це дає можливість жанру лишатися актуальним та розвиватись, демонструючи тісний взаємозв'язок між академічною та народною музичною спадщиною. Трансформація кантати в українській музиці ХХ століття відбувалася шляхом глибокої інтеграції народнопісенного матеріалу, що сприяло формуванню її унікального національного колориту.

**Ключові слова:** жанр, кантата, народнопісенна традиція, інтонаема.

### Дискусії

Жанр кантати (італ. cantata, від лат. cantare – співати), що виник у європейській музиці наприкінці XVI – початку XVII століття, зазнав змін в контексті української культури, набувши національних рис та впливів народної пісенності. Великий вокально-симфонічний твір, переважно для солістів (або соліста), хору та оркестру, циклічної (або одночастинної) форми. На думку О. Грицюк: «...у XX столітті ключовою тенденцією розвитку став його жанровий синтез, в якому «поєднання традиційної жанрової форми з елементами народної музики призводить до появи нових художніх якостей» (Грицюк, 2016, с. 180).

Кантата в українській музиці набула особливого звучання завдяки використанню народних мелодій та поезики. У XVIII–XIX століттях композитори Артемій Ведель, Дмитро Бортнянський та Максим Березовський створювали кантати, в яких взаємодіяли елементи бароко, класицизму та українські фольклорні інтонації. Важливу роль у зміні жанру зіграло його зближення з народною традицією. У XX столітті композитори Борис Лятошинський, Левко Ревуцький і Кирило Стеценко активно використовували народні мотиви, пристосовуючи кантатно-ораторіальні форми до українського фольклорного стилю. З'явилися кантати на основі народних пісень, де поєднувалися епічні та ліричні риси: К. Стеценко («Шевченкові», «У неділеньку, у святу», «Єднаймося», «Рано-вранці новобранці»); Л. Ревуцький (кантата-поема «Хустина»); Б. Лятошинський («Заповіт»).

Дослідник М. Жданов в своїй статті «Еволюція кантатно-ораторіального жанру у творчості українських композиторів» акцентує увагу на особливостях композиторського письма і стверджує, що «для жанру кантати в українському музичному мистецтві другої половини XIX – початку XX ст. характерним є жанровий синтез (кантата-поема, кантата-симфонія), звернення до кращих зразків української поезії (Т. Шевченка, Б. Чайченка), опора на народнопісенні джерела, що сприяло своєрідному «національному відродженню кантати» (Жданов, 2021, с. 12).

За класифікацією кантати поділяють на духовні та світські; за змістом і характером – на ліричні, драматичні, розповідні, урочисто-піднесені, славильні, скорботно-елегійні. Характерною рисою, майже обов'язковим, є елемент славлення, віншування (переважно на початку та у фіналі, а також по всій формі). Вокально-пісенну природу зберігають як світські, так і кантати культового призначення (сольні й хорові), написані на біблійні тексти, які утвердилися на початку XVIII ст.

Поштовхом до розвитку української кантати стали етностильові особливості вокально-інструментальної думи, а також соціальної поезії Т. Шевченка, пов'язаної із естетикою і драматургією багатьох творів поета. Ліричний різновид кантати – камерна кантата, що сформувалася у XVII – XVIII ст. внаслідок взаємодії вокально-поетичної лірики та хорових форм виконавства. Українська камерна кантата перебуває між камерно-вокальним циклом та кантатою-поемою («Сумна кантата» В. Бібика, «Лісова музика» В. Сильвестрова, «Запрошення до подорожі» В. Загорцева, камерні К. О. Киви, «Сміється джерело» Я. Верещагіна та ін.) (Коменда, 2006).

Деякі зразки кантат зазнали впливу народної музики не тільки через тематику, а й через сам спосіб виконання. Народні хори почали виконувати кантати, надаючи їм автентичного звучання. Наприклад, у творчості Євгена Станковича, Мирослава Скорика та Валентина Сильвестрова відчутний синтез академічної форми кантати з українським народним мелосом.

Трансформація кантати в українській музиці XX століття відбувалася шляхом глибокої інтеграції народнопісенного матеріалу, що сприяло її унікальному національному колориту. У доробку українських митців широко представлені основні різновиди цього жанру, часто зустрічаються кантати-поєми та славильні кантати, подекуди з рисами філософського узагальнення. Як зазначила музикознавець

А. Терещенко, «Українські композитори створили понад 200 творів кантатного жанру, серед яких – кантата-поема, – здравиця, пісня, – плакат, – дійство, – балада, – новела, – концерт. Нині створюються нові модифікації жанру» (Терещенко, 2012).

У XXI сторіччі кантата в українському народнопісенному мистецтві не припиняє свій еволюційний шлях. Сучасне композиторське бачення спрямоване на оновлення жанрової характеристики кантати та прагнення до застосування новітніх технік виконавства: електроакустичних технологій, комбінування етнічних інструментів з класичною оркестровкою, а також опора на традиційні форми народного співу, що підкреслюють її соціальні функції та розширюють практики побутування, утворюючи умови для подальшої трансформації жанру кантати.

### **Висновки**

Отже, трансформація жанру кантати в українському народнопісенному мистецтві реалізується завдяки фольклоризації, стильовому пристосуванню та збагаченню музичних виражальних засобів. Це дає можливість жанру лишатися актуальним та розвиватись, показуючи тісний взаємозв'язок між академічною та народною музичною спадщиною. Трансформація кантати в українській музиці ХХ століття відбувалася шляхом глибокої інтеграції народнопісенного матеріалу, що сприяло її унікальному національному колориту.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Грицюк, О. Я. (2016). Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.: теоретичний аспект. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2 (7), 178–184.
- Жданов, М. (2021). Еволюція кантатно-ораторіального жанру у творчості українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2(37), 11–15.
- Коменда, О. (2006). Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*, 1 (31), 22–26.
- Терещенко, А. (2012). Кантата. *Енциклопедія сучасної України* Т. 12: Київ : Координаційне бюро ЕСУ НАНУ, 711.

---

### **МАКСИМЮК ХРИСТИНА СЕРГІЇВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [agatakristi2070@gmail.com](mailto:agatakristi2070@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства

**Шнуренко Тетяна Валентинівна**

м. Київ, Україна

### **РОЛЬ НАРОДНОЇ МУЗИКИ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРКИ ІРИНИ КИРИЛІНОЇ**

#### **Анотація**

**Актуальність.** Творчість Ірини Кириліної посідає особливе місце в сучасній українській музичній культурі. Ця композиторка створила унікальні зразки пісенного жанру, які можна інтерпретувати в різних стильових напрямках. Використання народнопісенних мотивів у піснях Кириліної дозволяє їх представляти не лише в

академічній, а й народній вокальній манері. Актуальним завданням є аналіз інтерпретації творів Кириліної у народнопісенному виконанні, оскільки ці твори потребують від виконавців знання як класичних, так і фольклорних вокальних технік.

Розкриття ролі українських національних мотивів в сучасній музиці на прикладі творчості Ірини Кириліної показує, як народні мотиви адаптуються до нових музичних форм, що є важливим для розвитку українського музичного мистецтва та його популяризації. Особливе місце в творчості І. Кириліної займають теми народних обрядів і свят. Вона неодноразово зверталася до колядок, веснянок та жнивних пісень, що надавали її творам автентичності та національного колориту.

**Мета** – проаналізувати творчість Ірини Кириліної в контексті використання народно-пісенних інтонацій, показати, як композиторка поєднує фольклор із академічною та естрадною музикою, визначити характерні риси її стилю, інноваційні підходи та значення її творчості для української музики.

**Висновки.** Одним із характерних аспектів творчості Ірини Кириліної є органічне поєднання народних мотивів із джазовими елементами. Це надає її творам унікальності, робить їх доступними та привабливими для різних поколінь.

**Ключові слова:** Ірина Кириліна, творчість, українська музика, народнопісенні інтонації.

### Дискусії

Творчість Ірини Кириліної є яскравим прикладом інтеграції народно-пісенних інтонацій у сучасну академічну та естрадну музику. Її здатність поєднувати різноманітні музичні традиції з інноваційними формами зробила її твори не лише популярними серед слухачів, а й значущими для розвитку українського музичного мистецтва кінця ХХ - початку ХХІ століття.

Народна музика відіграла ключову роль у формуванні творчого почерку Ірини Кириліної. Вона використовувала інтонації народних пісень як основу для мелодій у своїх творах, зберігаючи їхню емоційну насиченість і виразність. Кириліна надавала перевагу ліричним та обрядовим пісням, адаптуючи їх до сучасних форм виконання. Так, у циклі пісень для хору та оркестру вона інтегрувала фрагменти веснянок, що надали твору природного, живого характеру.

Фольклорні інтонації часто використовувалися як мотивні основи у її симфонічних і камерних творах, що створювало глибокий зв'язок між її музикою та українськими національними традиціями. При цьому вона не просто цитувала народні мелодії, а творчо їх переосмислювала, надаючи їм нової форми та художньої цінності.

Однією з інноваційних рис творчості Кириліної було поєднання народних мотивів із джазовими інтонаціями та елементами сучасної естради. Це відображалось як у гармонічних побудовах, так і в ритмічних структурах її творів. Вона активно використовувала імпровізаційні прийоми, що притаманні джазовій музиці, але наповнювала їх народно-пісенним змістом, що надавало композиціям особливої виразності. У мюзиклі «Вовк-чарівник» Кириліна інтегрувала джазові гармонії з українськими народними мотивами, створюючи динамічний синтез стилів, що демонструє її новаторський підхід до обробки фольклорного матеріалу. Ця робота стала прикладом її вміння гармонійно поєднувати різні музичні традиції, роблячи їх доступними для сучасного слухача.

Особливе місце в творчості Кириліної займають теми народних обрядів і свят. Вона неодноразово зверталася до колядок, веснянок та жнивних пісень, що надавали її творам автентичності та національного колориту. При цьому Кириліна не обмежувалася лише традиційними жанрами – вона адаптувала ці мотиви до сучасних форм, використовуючи засоби сучасної гармонії та оркестровки. Специфіку творчого методу композиторки визначали через винайдення нових форм засвоєння фольклору: «Одна з них – сигнітивна: фольклорне начало як семантична одиниця (в значенні символу-знаку)

з усіма властивими їй формами і змістом вводиться в образну систему твору, формуючи ядро художньої концепції» (Ярко, 1988, с.45).

У своїх творах для хору композиторка експериментувала з антифонними формами та поліфонічними побудовами, що створювало враження діалогу між різними виконавськими групами. Це підхід, який посилював емоційний ефект творів і підкреслював їхню зв'язок із народними коренями. Хорові композиції Кириліної є ще одним прикладом її вміння творчо переосмислювати фольклорні мотиви. Вона активно використовувала багатоголосні текстири та темброві контрасти для створення ефекту багатозвучного звучання. ««Думний» лад, трихордові поспівки, гексахордні об'єми окремих мелодичних побудов, квартові зачини і речитації, рулади-перегри в інструментальному супроводі між розділами, діатонічний ладо-функціональний колорит – далеко не повний перелік застосованих у кантаті безпосередніх «знаків» музичного фольклору» (Ярко, 1988, с.45).

### Висновки

Одним із характерних аспектів творчості Ірини Кириліної є органічне поєднання народних мотивів із джазовими елементами. Це надає її творам унікальності, робить їх доступними та привабливими для різних поколінь. Відштовхуючись від українських фольклорних інтонацій, композиторка активно використовує інноваційні гармонічні побудови та ритмічні структури, що відображають її новаторський підхід. Такий синтез стилів є особливо значущим у хорових композиціях І. Кириліної, де багатоголосся і поліфонічність підсилюють емоційний вплив і допомагають розкрити багатозвучність народної культури.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Мартінова, М. (2021). Ліризм пісенної творчості Ірини Кириліної. *Культурологічні трансформації XXI ст.* Миколаїв: МФ КНУКіМ, 127-130.
- Муха, А. (2004). Кириліна Ірина Яківна. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ: Музична Україна, 132-133.
- Ярко, М. (1988). Фольклорна символіка в творах українських композиторів. *Народна творчість та етнографія*, 2, 46-48.

### МУСІЄНКО ВЛАДИСЛАВ СЕРГІЙОВИЧ

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [vlad.musienko.20001@gmail.com](mailto:vlad.musienko.20001@gmail.com)

Науковий керівник – заслужена артистка України, доцентка, професорка з/н **Кречко Наталія Михайлівна**  
м. Київ, Україна

### «ОТЧЕ НАШ» МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА: ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ

#### Анотація

**Актуальність.** «Літургія Святого Іоанна Златоустого» Миколи Леонтовича стала знаковим твором в розвитку українського літургійного жанру. Частина цього літургійного циклу «Отче наш» є яскравим прикладом поєднання традиційних канонів церковної музики з авторським композиторським письмом, яке спирається на національний мелос. Вивчення особливостей музичної мови композитора в цьому творі

дозволяє краще розкрити синтез традиційно церковної, українсько народної та індивідуально авторської стилістики.

**Мета** – дослідити індивідуальні риси композиторського письма Миколи Леонтовича в контексті виявлення жанрово-стильових особливостей частини «Отче наш» з Літургії св. Іоанна Златоуста.

**Висновки.** Частина «Отче наш» з Літургії св. Іоанна Златоуста Миколи Леонтовича є яскравим взірцем композиторського стилю авторської духовної музики. Будучи регентом, керівником багатьох аматорських та учбових колективів, знавцем фольклору, композитор зумів досягти в своїх духовних творах унікального поєднання церковної традиції з народним ладо-гармонічним і мелодичним мисленням в індивідуалізованому авторському баченні.

**Ключові слова:** духовна музика, Микола Леонтович, Літургія як музичний жанр, фаховий аналіз.

### Дискусії

Духовна музика Миколи Леонтовича посідає вагомe місце в царині українського музичного мистецтва початку ХХ поряд з хоровими творами К. Стеценка та О. Кошиця. За спостереженнями знаного хорового диригента і науковця М. Юрченка духовна музика М. Леонтовича в своїй авторській індивідуалізованості «сильніше, ніж у К. Стеценка, тому твори Леонтовича виглядають ефектніше і є складнішими за образною драматургією, хоча втрачають у пісенності та загальному національному колориті»....» (Юрченко, 1992, с. 112)

«Літургія Святого Іоанна Златоустого» Миколи Леонтовича стала першим духовним циклом, написаним на канонічний українськомовний текст, таким чином жанр духовної музики набуває додаткових змістовно-образних фарб. Цикл складається з 28 творів, в якому частина «Отче наш» посідає вагомe місце і може слугувати, яскравим прикладом для більш детального аналізу музичної мови композитора.

«Отче Наш» вважається головною молитвою в християнстві. Також у неї є інша назва, «Молитва Господня». Промовляючи цю молитву, люди звертаються до самого Ісуса Христа, як власне він вчив своїх учнів звертатися до Бога. Наразі, є два варіанта зазначеної молитви в Євангеліях: більш обширному – від Матвія, та в короткому – від Луки.

Молитва «Отче наш» має численні музичні адаптації та переклади на всі основні мови світу, зокрема латиною вона відома під назвою «*Pater Noster*».

«Отче наш» складається з кількох змістових елементів, кожен із яких має глибоке богословське значення:

- «Отче наш, що єси на небесах» – підкреслює на взаємовідносини між Богом і людьми, тобто звертаються до нього як до Отця, визнаючи стосунки з Ним як з Його улюбленими дітьми.
- «Нехай святиться ім'я Твоє» – демонструє визнання святості та величі Бога, підкреслюючи необхідність шанування Його імені.
- «Нехай прийде Царство Твоє, нехай буде воля Твоя, як на небі, так і на землі» – акцентує на бажанні встановлення Божого царства на землі, що виражає вірність Божественному порядку і підкорення земних прагнень Божественній волі.
- «Хліб наш насущний дай нам сьогодні» – виявляє прагнення до задоволення базових матеріальних потреб, але в контексті молитви вона також містить символічне значення духовної поживи, необхідної для життєвого шляху віруючого.
- «І прости нам провини наші, як і ми прощаємо винуватцям нашим» – висловлює важливий принцип християнської етики – взаємозалежність Божого прощення та людської здатності до прощення, що є важливим аспектом християнського морального вчення.

- «І не введи нас у спокусу, але визволи нас від зла» – є виразом прохання про захист від гріховних спокус, підкреслюючи залежність людини від Божої сили у боротьбі зі злом та моральними випробуваннями.

Микола Леонтович надзвичайно глибоко та деталізовано відтворює нюанси сенсу вербального тексту молитви. Строфічна форма цієї частини підкреслює зазначену особливість. Також важливим елементом художньої виразності є застосування хоральної (акордової) фактури, яка притаманна духовній музиці і підкреслює єднання віруючих в спільному зверненні до Бога. Тим не менш ми можемо відмітити певну наспівність верхнього голосу, який поєднує в себе ознаки виразності речитативного вислову і мелодійності та епізодичне але значиме застосування поліфонічних фактурних прийомів, що підкреслюють наспівні фразові звороти. Таким чином «мелодизм – одна з характерних рис його (Леонтовича) музики» (Лісецький, 2009, с. 127) проявляється навіть в творі з переважно хоральним фактурним викладом.

Для гармонічної мови автора характерна опора на основні ступені тональності з переважанням тризвуків та їх обернень і дуже виважене застосування септакордів. Основна тональність твору D-dur (ре мажор), яка відтіняється відхиленням у A-dur (ля мажор). Цю тональність ми можемо спостерігати в четвертій музичній строфі твору. Також слід відмітити характерні для української музики ладо-тональні співставлення з паралельною тональністю h-moll (сі мінор), яке композитор застосовує в шостій та сьомій строфах, що є центральними в частині «Отче Наш». Переважне застосування натурального мінору підкреслює національний колорит і молитовний стан твору, адже відсутність загострених тяжінь характерне для споглядальних, філософських образів, що відтворюють емоції самозаглиблення і молитовного почуття. В притаманній для себе манері він гармонійно поєднує в духовній музиці молитовний стан з «напруженим драматичним характером, ніжністю образів та ажурністю побудови» (Юрченко, 1992, с. 112).

Важливою рисою музичної мови «Отче Наш» є відсутність визначеного метру. Система відокремлення структурних елементів рискою в цьому випадку відзначає не такти, а грані літературної строфи, що співпадає з музичною строфою. Таким чином композитор дає можливість диригенту/регенту самому визначати принципи тактування і формування сильної або слабкої долі в диригентській схемі для максимально виразного відтворення змісту вербального тексту, що інтегрується з музичною інтонацією.

Розглянемо детальніше твір, аналізуючи художньо образні нюанси кожної строфи.

Частина «Отче Наш» складається з 9-ти строф різних за своєю довжиною, що залежить від змістовної сторони тексту та його музичного трактування композитором. Перша строфа «Отче Наш, що єси на небесах» має характер вступу або епіграфу. Вона розділена на дві виразні фрази: 1 - «Отче Наш» - хоральне звернення до Бога, 2 - «що єси на небесах» - відзначена поступальним висхідним рухом. Така деталізація строфи відбувається за рахунок ритмічного відокремлення музичних фраз, що додатково надає цій строфі епічного характеру вступу до всієї частини «Отче Наш». Іншим важливим елементом, що підкреслює епічну споглядальність та функцію епіграфу цього музичного епізоду є застосування витриманої басової тонічної педалі на фоні якої звучить висхідна лінія в інших голосах.

Друга і третя строфи подібні між собою за своїм гармонічним і мелодичним складом: висхідний рух мелодії врівноважується низхідним квінтовым стрибком і затвердженням чіткого кадансу (домінанта - тоніка в терцієвому положенні). Застосування хоральної фактури, прозора класична гармонія (T<sub>53</sub>, D<sub>6</sub>, VI, D<sub>53</sub>, T<sub>53</sub>), максимально підкреслюють стриманість молитовного стану і змістовні акценти тексту. Наприклад, дієслова «святиться», «прийде» припадають на висхідний вектор мелодії, а фрази «Царство твоє», «Ім'я твоє» підкресленні логікою гармонічного розв'язання. Завершення строф в мелодичному положенні терції спонукає до подальшого розвитку музичної форми, адже каданс не є повністю довершеним.

Четверта і п'ята строфи, як і попередні відзначаються висхідним рухом в перших фразах і низхідним стверджуванням кадансу в завершенні строф. Але в цих строфах композитор застосовує систему модуляцій, які сприяють нарощенню динаміки музичного розвитку твору. Четверта строфа починається в A-dur (ля мажор), завершується E-dur (мі мажор), п'ята строфа починається з fis-moll (фа дієз мінор), завершується Cis-dur (до дієз мажор). Таким чином автор виділяє фарбою A-dur, важливий змістовний контекст тексту «Воля Твоя» і відокремлює різними гармонічними фарбами змістовні співставлення «На небі», «На землі».

Шоста строфа – центральна строфа твору, є найдовшою в цій духовній мініатюрі, бо Микола Леонтович поєднав в ній два строфічних вербальних елемента «Хліба нашого щоденного дай нам сьогодні / і прости нам провини наші». Вірогідно, що композитор не хотів відокремлювати музичною зупинкою прохання про хліб щоденний. Він поєднав це звернення з проханням про прощення гріхів. Таким чином можна спостерігати як композитор інтерпретує біблійний текст, надаючи більший акцент роздумам про усвідомлення людської гріховності. Саме слова «провини наші» він виділяє довгими тривалостями і елементами підголоскової поліфонії. Змістовне значення цієї строфи також підкреслено тональним співставленням: основна тональність твору D-dur в цій строфі змінюється на паралельний h-moll (сі мінор). Таким чином усвідомлення гріховності людини, автор відтіняє мінорним ладом.

Сьома строфа поєднана з шостою басовою педаллю, яка фіксує «ситуативну тоніку» «Н» (ноту сі великої октави). Можемо сказати що поява басової педалі виявляє певну формотворчу арку, завдяки застосування однакових фактурних прийомів в першій та сьомій строфі. Також сьома строфа відзначена застосуванням елементів імітаційної поліфонії між жіночими партіями та теноровою партією. Таким чином композитор підкреслює імітаційним повтором важливий текст, що свідчить про необхідність прощати («як і ми прощаємо винуватцям нашим»).

Восьма і дев'ята строфи хоча і розділені тактовою рисою представляють собою єдину музичну структурну побудову. Ці строфи відзначає підкреслена хоральна фактура і поступальний висхідний рух верхнього голосу. Завершальну функцію цих строф підкреслює повернення з паралельної тональності h-moll в основну тональність D-dur, що відбувається через проміжне відхилення в e-moll. Ця тональність є субдомінантою до h-moll і II ступенем основної тональності, що підкреслює плагальність тональних співставлень. Означені тональні паралелі, як і застосування переважно «прозорих» гармонічних сполук (тризвуки і секстакорди), виявляють притаманні гармонії якості мати емоційно-змістовні барви, що в цьому випадку превалюють над факторами ладового тяжіння. На цьому фоні застосування в завершальному кадансі фарби VII<sub>43</sub> (малого зменшеного), виглядає підкреслено значимо. Цей акорд звучить дуже напружено, відтіняючи згадку в тексті про «лукавого» і яскраво контрастує з радісним «переможним» мажором в останньому акорді. В цілому завершальна строфа твору характеризується піднесеним урочистим характером, який підкреслюється новою появою D-dur (ре мажору), насиченою динамікою і застосуванням відносно високої теситури в порівнянні основним розташуванням хорових голосів.

### **Висновки**

«Літургія Святого Іоанна Златоустого» Миколи Леонтовича – унікальний зразок композиторського письма в духовній музиці. Аналіз частини «Отче наш» дозволяє виявити індивідуальні стильові риси автора, якому вдалось блискуче поєднати ліричну наспівність мелодичних зворотів з хоральною молитовністю фактурного викладу; розмежування форми на чіткі структурні елементи (строфи) з наскрізним розвитком. Музична форма, маючи несиметричну структуру строф, дуже точно відтворює зміст біблійного тексту, лаконічно але виразно підкреслюючи засобами музичної виразності кожен висловлену думку. Зокрема в переважаючій акордово-гармонічній фактурі

частини «Отче Наш» застосовуються: поліфонічні елементи, басова педаль, тонке використання гармонічних фарб, які відтіняють змістовно важливі константи. Мелодика чітко зв'язана з гармонічною фактурою силабічним типом підтекстовки, сповнена яскравих інтонаційних зворотів, які за рахунок висхідного поступального руху та м'яких низхідних стрибків, поєднують в собі речитативну виразність з мелодичною наспівністю. Лаконізм і продуманість кожного музичного елементу твору говорить про визначну майстерність композитора, прекрасне відчуття хорової органіки та глибоке розуміння духовного змісту.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Завальнюк, А. Ф. (2006). Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. *Наукове видання (Видання друге, доопрацьоване і доповнене)*, 75-83.
- Лісецький, С. (2009). Наукові статті. Рецензії. Навчально-методичні матеріали. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 275 с.
- Юрченко, М. (1992). Духовна музика. *Історія української музики (Четвертий том)*, 105-124.

### ТКАЧЕНКО ЯРИНА ВІКТОРІВНА

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [yarina.lado21@gmail.com](mailto:yarina.lado21@gmail.com)

Науковий керівник – заслужена артистка України, доцентка,  
професорка з/н **Кречко Наталія Михайлівна**  
м. Київ, Україна

### ОБРАЗИ ПРИРОДИ У ХОРОВОМУ ЦИКЛІ «ПОРИ РОКУ» М. СКОРИКА

#### Анотація

**Актуальність** полягає у дослідженні композиторського письма хорового циклу «Пори року» видатного українського композитора Мирослава Скорика, що дає змогу виявити індивідуалізовані риси його хорового письма та принципи застосування засобів музичної виразності для втілення тонких відтінків природних явищ за допомогою музики.

**Мета** – розкрити особливості відображення образів природи в хоровому циклі «Пори року» Мирослава Скорика, а також проаналізувати музичні засоби, які використовує композитор для створення пейзажних картин.

**Висновки.** Хоровий цикл Мирослава Скорика «Пори року» є яскравим прикладом індивідуалізованого бачення розвитку музичних жанрів композиторами ХХ сторіччя. Незвична мініатюрність циклу сприяє особливо витонченій і ретельно підібраній палітрі хорових музичних засобів, які яскраво та точно передають обрану композитором атмосферу різних природних замальовок.

**Ключові слова:** хорова творчість М. Скорика, хоровий цикл, хорова мініатюра, музична замальовка природи.

#### Дискусії

Як зазначає А. Бакумець зауважимо: «У хоровій творчості українських композиторів (Б. Лятошинського, Л. Дичко, М. Скорика, В. Мартинюк, Т. Кравцова) багаточастинні твори з назвою «Пори року» насичені акцентами особливого стильового колориту: романтичним музичним втіленням пейзажу, яскравою фольклорною

символікою, інтелектуальною полістильовою грою та обов'язковим музичним означенням-маркуванням рідного етнопростору» (Бакумець, 2018, с. 296).

Мирослав Скорик (1938 р., Львів - 2020 р., Київ) – український композитор, чия творчість відіграла значну роль у розвитку української музики кінця ХХ-ХХІ століть. Хоровий цикл «Пори року», присвячений львівському камерному хору «Gloria», є одним з найяскравіших прикладів камерної хорової творчості композитора. Даний цикл має чотири частини, кожна з яких відповідає окремій порі року.

Цикл починається з «Літа» і закінчується оспівуванням «Весни». Фінальний образ весняного розквіту природи, буяння життя є кульмінаційним та найбільш енергійним. Продуманий виразний лаконізм музичного висловлювання зумовлений вибраним композитором текстом, адже текстова частина твору побудована на розспівуванні одного лише слова (назви конкретної пори року). Ця авторська концепція поєднує в собі сучасні підходи пошуків концентрованого тематизму та давні традиції, коли одне слово могло стати основою цілої композиції (наприклад Alleluia).

I-ша частина «Літо» має легку та водночас насичену фактуру, акордові групи, побудовані на розвитку «простої поспівки», наближають фактуру до народного співу, хоча сам принцип акордових співвідношень звучить сучасно та дуже індивідуалізовано. Світла та повнозвучна картина погожого літнього дня стає домінуючою у творі і в повній мірі відповідає художньо-образній ідеї зашифрованій в одному слові – «літо». Автор використовує зміни метро-ритму, завдяки чому задумана «картина природи» отримує ознаки імпровізаційного розгортання, яскраво розкриваючи фарби цієї пори року.

II-га частина «Осінь» – є максимально лаконічною мініатюрою, що складається з тринадцяти тактів. Прозоре двоголосся, що опирається на секундні поспівки, має ознаки імітаційності. Повторення двозвучної секундової мелодії у кожній хоровій партії, що будується на низхідному векторі розвитку від сопрано до басів, вражає тезисно-яскравою ідеєю відтворення суму. Довгі тривалості та повільний темп хорових голосів викликають відчуття жалю та спустошення, малюючи картину осінньої застигlosti.

III-тя частина «Зима» – на противагу попереднім частинам вирізняється активним рухом та динамікою. Композитор знаходить засоби, які, контрастуючи з попередніми образами, змальовують нову яскраву мінікартину. Її звукова тканина має виразну пластичність, створюючи майже скульптурний ефект. Гармонічні послідовності паралельних терцій та септакордів, у поєднанні з хроматичним ковзанням мелодійних ліній, активізують уяву слухача, дозволяючи відчутти звуковий образ зимової хуртовини.

Фінальний номер циклу «Весна» має особливе місце у всьому циклі. Він максимально контрастує з попереднім номером і створює ефект «розкритого фіналу», коли кульмінація в завершені твору, активізує уяву слухача, програмує продовження розвитку художнього образу вже поза музичним звучанням. В представленому випадку ця ідея асоціюється з новим круговоротом природи.

Для створення композиції «Весна», яка уособлює відродження життя, композитор застосовує динамічний рух, що базується на русі паралельних терцій, трізвуків та їх обернень. Розвиток руху відбувається від четвертних тривалостей до енергійного скандування шістнадцятими «вес-на!». Застосування остинато та відсутність розспівів складів створюють відчуття магічного фольклорного обряду. Хорове глісандо з тремоло формує асоціативний ряд звуків обрядових пісень та перегукування пташок. Ця частина циклу – яскрава звукообразна картина пробудження природи, є гімном весні та кульмінацією всього твору, що підкреслює відродження життя на землі та початок нового циклу.

### **Висновки**

Хоровий цикл «Пори року» Мирослава Скорика – це яскравий приклад того, як музична мова може передати образи природи. Чотири частини циклу – «Літо», «Осінь», «Зима» та «Весна» – створюють різноманітні звукові картини, використовуючи широкий

спектр музичних засобів. Даний хоровий цикл є справжнім звуковим живописом, що оспівує красу та різноманітність природи. Кожна частина циклу має свій особливий характер, занурюючи слухача в атмосферу кожної пори року.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бакумець, А.Ю. (2018). Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки*, 292 - 301
- Ущапівська, О. (2006). Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ. 22 с.
- Біографічні матеріали М. Скорика URL: <https://ukrainianlive.org/skoryk-myroslav> (Дата звернення: 29.03.2025 р.)
- Коменда, О.І. (2019). Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 342-346.

### ФАРІОН НАТАЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [natasha.farion@gmail.com](mailto:natasha.farion@gmail.com)

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент **Бондаренко Андрій Ігорович**  
м. Київ, Україна

## ЖАНР МЕСИ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ РОМАНТИЧНІЙ МУЗИЦІ

### Анотація

**Актуальність.** Жанри церковної музики отримують все більшу популярність в концертній практиці українських колективів. Більшою мірою дослідження українських музикознавців зосереджуються на вітчизняній духовній музиці, що тривалий час перебувала під забороною. Меншою мірою українськими музикознавцями досліджені жанри західно-європейської духовної музики, що спонукає нас заповнити цю прогалину.

**Мета** – охарактеризувати специфіку жанру меси в західно-європейській романтичній музиці.

**Висновки.** У творчості композиторів-романтиків, зокрема Ф. Шуберта, Ф. Ліста, А. Брукнера, Дж. Пуччіні жанр меси набуває рис концертності і театральності, твори пишуться у супроводі симфонічного оркестру і з розрахунком на виразові засоби симфонічних оркестрів. Але, водночас, такий підхід утруднює можливість виконання романтичних мес в рамках літургії.

**Ключові слова:** духовна музика, меса, романтизм.

### Дискусії

Меса – це один із найзначніших жанрів духовної музики, що має глибоке коріння в християнській традиції і є елементом літургії Католицької церкви. До XIV меси співали в католицьких церквах одноголосно, а починаючи з XIV окремі частини почали писати у поліфонічній фактурі. Перехід до багатоголосся, на думку дослідників, відбувся під впливом тогочасної світської музики (Lockwood, 1980). До цього часу сформувалася структура меси, що включала такі піснесіпви – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus і

Agnus Dei. Різновидом меси є заупокійна меса, що в латинській традиції називаються реквіємом, і включає також частини Requiem та Dies irae.

У XVII столітті меси набувають концертного характеру, їх створюють до визначних дат церковного календаря або інших визначних подій. У XVIII столітті меси запозичують симфонічні техніки та набувають рис драматургії з наскрізним розвитком. Як окремі твори, ранні концертні меси ще відповідали вимогам літургії і могли використовуватися в рамках богослужіння. З другої половини XIX століття меси пишуться саме для концертного виконання і починають включати політичні або нецерковні ідеї (Rocke, 2021, p. 7).

Раннім прикладом концертної меси є *Harmoniemesse Й. Гайдна, B-dur*. Меса складається з 6 частин і написана для хору, оркестру з подвійним складом духових та органу. Особливу увагу привертає розділ Кугіє, що має «досить довгий оркестровий вступ ... з безперервними контрастами між тихими і гучними звучаннями та несподіваною появою соль-бемоль мажора у п'ятому такті» (Sisman, 1997).

Романтична епоха характеризується більшою увагою до духовного світу людини, її почуттів та емоцій. Це сприяло поступовій секуляризації жанрів церковної музики, в тому числі і жанрів меси та реквієму. Розглянемо найбільш відомі зразки цього жанру в романтичній музиці.

Франц Шуберт є автором принаймні 6 мес, що збереглись до нашого часу, написаних для мішаного хору та оркестру (з включенням органу) з яких найвідоміша – меса №2 G-dur. Ці твори були написані між 1814 та 1828 роками.

Ференц Ліст є автором Урочистої меси на освячення базилики в Ґрані для солістів, хору, оркестру та органу (1855). Прем'єра цього твору відбулася у залі Будапештського музею і викликала захоплення угорської публіки. Натомість бажання композитора виконати месу в Соборі Святого Петра в Римі не було реалізовано через те, що частина духовенства вважали цей твір занадто світським.

Антон Брукнер є автором 7 мес, двох реквіємів і *Te Deum*. Найбільш «концертною» вважається меса №3, *f-moll*, WAB 28 (1868), що триває 62 хвилини і має риси пізньоромантичного симфонізму.

Шарль Гуно є автором близько 20 мес та багатьох інших творів церковних жанрів, написаних в період між 1840 і 1890 роками. Ці меси характеризуються виразним мелодизмом, в якому відчутний вплив його оперних творів (Купкіна, Васильєва, 2019).

Сезар Франк є автором низки творів церковних жанрів, зокрема «Меси» для сопрано, тенора і баса, в супроводі органу, арфи, віолончелі та контрабаса (1860). На думку дослідників, автор «подолав релігійно-прикладне призначення подібних творів, піднімаючи їх до рівня художньо-концертних і захоплюючи слухачів барвістією, чуттєвої, «земної» красою» (Купкіна, Васильєва, 2019).

Джузеппе Верді є автором Реквієма (1874), поштовхом для створення якого стала меса пам'яті Дж. Россіні, що створювалась 13-ма італійськими концертами на вшанування видатного італійського композитора. Дж. Верді написав частину «*Libera me*» для цього твору, а пізніше ця частина увійшла до власного Реквієму. Це масштабний твір, що триває близько 90 хвилин, сповнений драматичних контрастів, що нагадують оперні полотна композитора.

Джакомо Пуччіні є автором Меси, відомої як *Missa du Gloria* (1880), що була написана як дипломна робота для закінчення навчання в Інституті Пачіні. Як і в Реквіємі Дж. Верді, в цьому творі відчутні впливи італійської театральної музики – окремі фрагменти нагадують театральні сцени, сповнені емоційно-образних контрастів.

Окрім Дж. Верді, до жанру реквієму звертались Г. Берліоз (1830), Г. Доніцетті (1835), Р. Шуман (1865), Г. Форе (1890) та А. Дворжак (1890).

### **Висновки**

Жанр меси формувався в лоні Католицької церкви впродовж багатьох століть. Спочатку меси являли собою одноголосні піснеспіви, а згодом – багатоголосні в супроводі органу. Починаючи з XVII століття жанр меси поступово секуляризується і, до кінця XIX століття із суто церковного жанру трансформується в концертний, хоча і зберігає структуру та канонічні тексти як літературну першооснову. Жанр меси зазнає впливу симфонічної та оперної музики романтичної доби, що проявляється у масштабності форм, наскрізній драматургії, динамічних та емоційних контрастах. Визначними музичними шедеврами романтичної доби стали меси Ф. Шубрета, Ф. Ліста, А. Брукнера, Дж. Пуччіні, реквієми Дж. Верді, Г.Форе, що закріпились в концертному репертуарі європейських колективів, проте практично не виконуються безпосередньо під час богослужінь.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Купкіна, Н., & Васильєва, О. (2019). С. Специфіка жанру меси у творчості французьких композиторів XIX століття. *Час мистецької освіти. Теорія і методика виховання художньо-обдарованої особистості у закладах мистецької освіти* : зб. ст. VII Всеукр. наук.-практ. конф., (Харків, 17–18 жовт. 2019 р.). Харків : ХНПУ. Ч. 2., 76–82.
- Lockwood, L. (1980). "Mass" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd.
- Sisman, E. (1997). *Haydn and His World*. Princeton University Press. Princeton.
- Rocke, S. (2021). *The origins and ascendancy of the concert mass*. Routledge.
-

## СЕКЦІЯ

# МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА ТА ПСИХОЛОГІЯ

### ГАЦЕНКО ГАЛИНА СТЕПАНІВНА

заслужена працівниця культури України, доцентка,  
доцентка кафедри естрадного співу,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-8752-8788>  
e-mail: [galo4kagatsenko@gmail.com](mailto:galo4kagatsenko@gmail.com)

### КАЛЮЖНА ТАМАРА МИКОЛАЇВНА

викладачка кафедри естрадного співу,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <http://orcid.org/0009-0005-9996-2393>  
e-mail: [damnikiya@gmail.com](mailto:damnikiya@gmail.com)  
м. Київ, Україна

## ВИКОРИСТАННЯ ОНЛАЙН-КУРСІВ ТА МОБІЛЬНИХ ЗАСТОСУНКІВ У НАВЧАННІ ВОКАЛУ: ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ

### Анотація

**Актуальність дослідження.** У сучасному світі діджиталізації процес навчання вокалу значно трансформується завдяки впровадженню онлайн-курсів та мобільних застосунків. Це зумовлено зростанням популярності дистанційного навчання, доступністю технологій і необхідністю адаптації освітніх методик до сучасних вимог.

**Метою** – проаналізувати вплив онлайн-курсів та мобільних застосунків на навчальний процес у вокальному мистецтві, виявлення їхніх переваг та недоліків, а також оцінка ефективності цих інструментів у розвитку вокальних навичок.

**Висновки.** Онлайн-платформи та мобільні додатки дозволяють не тільки отримувати теоретичні знання, а й відпрацьовувати практичні навички за допомогою інтерактивних вправ, штучного інтелекту та зворотного зв'язку. Дослідження цієї теми є важливим, оскільки використання цифрових технологій у навчанні вокалу може значно розширити можливості як початківців, так і професійних співаків. Окрім того, мобільні застосунки дозволяють персоналізувати навчальний процес, забезпечуючи адаптивні вправи залежно від рівня підготовки виконавця.

**Ключові слова:** вокал, мобільні застосунки, онлайн-навчання, освітній процес.

### Дискусії

В наш час відбувається стрімкий розвиток онлайн-освіти у вокальному мистецтві. Завдяки стрімкому розвитку технологій навчання вокалу стало доступним не лише в академічних закладах, а й через цифрові платформи. Наприклад, провідні університети, такі як Берклійський музичний коледж (Berklee College of Music), пропонують онлайн-курси на платформах Coursera та edX, де студенти можуть опанувати основи вокалу під керівництвом досвідчених педагогів. Прикладом успішного онлайн-навчання є курс «The Art of Vocal Production» на Coursera, розроблений за участю відомого звукорежисера Джоржа Массенбурга. Він дає змогу студентам не лише розвивати вокальні навички, а й навчитися працювати зі студійним записом голосу. Ще один яскравий приклад – «Masterclass», де всесвітньо відомі співаки, такі як Крістіна Агілера, діляться своїми методиками навчання вокалу через відео-уроки та практичні вправи. Адже як зазначає група авторів статті «Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти»: «Вивчення вокалу

сьогодні рекомендується проводити із використанням спеціальних програм для тренування слуху та співу (програми SingTrue, Erol, Singer's Studio або Vanido допомагають вокалістам покращити свої навички слуху, інтонації та техніку співу через низку інтерактивних вправ), вокальних аналізаторів (програми Vox Train, Vocal Pitch Monitor або Sing&See надають вокалістам зворотний зв'язок про їх вокальну висоту, якість звуку та інші параметри, дозволяючи їм аналізувати та вдосконалювати свій спів) та додатків для вокальних вправ» (Кишакевич, Кишакевич, & Стець, 2024, с. 8).

До прикладу здійснимо огляд сучасних мобільних застосунків для навчання вокалу, адже мобільні застосунки стали важливим інструментом для самостійного навчання вокалу. Вони дозволяють відстежувати власний прогрес, отримувати зворотний зв'язок і покращувати техніку виконання. Розглянемо кілька популярних застосунків.

Розглянемо основні функції та переваги у навчанні мобільного застосунку «Vanido», що працює як персональний вокальний тренер. Він аналізує голос користувача та пропонує вправи для покращення дихання, інтонації та вокальної гнучкості, студенти-початківці можуть щоденно виконувати короткі вправи для розвитку діапазону та чистоти інтонування. Персоналізовані уроки – програма пропонує вправи відповідно до вокального діапазону користувача, що робить навчання більш ефективним. У застосунку здійснюється аналіз голосу в реальному часі – застосунок використовує розпізнавання голосу для визначення точності інтонації та ритму (Павлюк, Павлічук, & Міщенко, 2023, с. 99). Також щоденні вправи – «Vanido» пропонує серію коротких вокальних тренувань, які спрямовані на розвиток дихання, інтонації, артикуляції та вокальної гнучкості. Візуальний зворотний зв'язок – користувач бачить графічне відображення свого голосу, що допомагає коригувати висоту нот і покращувати інтонування. Інтерактивний формат навчання – застосунок працює за принципом гри, що мотивує користувача регулярно тренуватися. Даний застосунок – чудовий інструмент для самостійного тренування вокалу, особливо для початківців. Він допомагає розвивати основні навички та контролювати голос, проте для глибшого навчання варто поєднувати його з заняттями у професійного викладача. Ознайомитися за посиланням: <https://vanido.io/>.

Розглянемо програмний застосунок «Sing Sharp», що використовує алгоритми аналізу звуку, щоб надавати миттєвий зворотний зв'язок щодо точності інтонації, якщо виконавець має проблеми з чистотою нот, програма візуально показує відхилення від правильної висоти звуку. Орієнтована на заняття вокалом та використовує алгоритми аналізу звуку, щоб допомагати користувачам покращувати свій голос. Вона поєднує в собі інтерактивні вправи, розпізнавання голосу та візуальну зворотну інформацію про точність виконання. Основні функції передбачають інтерактивні вправи – програма містить вправи для розвитку вокального діапазону, контролю дихання та покращення голосової гнучкості. Також візуальне відображення звуку – користувач може бачити графічну інтерпретацію свого голосу, що дозволяє краще розуміти, як звучать його ноти у порівнянні з еталонними. У програмі присутній режим караоке – можна співати популярні пісні, а застосунок буде аналізувати виконання та надавати рекомендації щодо його покращення, програма адаптує завдання до рівня користувача, що робить навчання ефективнішим. Гнучкість у навчанні – користувач може займатися у будь-який зручний час. Отже основні переваги застосунку «Sing Sharp» – це доступність, адже є безкоштовна версія з основними функціями; візуалізація вокального виконання допомагає швидше розуміти свої помилки; зручний інтерфейс, що підходить для користувачів будь-якого рівня підготовки. Ознайомитися за посиланням: <https://sing-sharp.ua.aptoide.com/app>.

Користується популярністю застосунків «Singscore», що аналізує вокал у режимі реального часу і надає графічне відображення звукових частот, за допомогою цього застосунку вокаліст може записати свою вокальну лінію й побачити, чи відповідає його виконання заданій мелодії. Аналіз вокалу в реальному часі – застосунок розпізнає висоту

нот, ритмічність та чистоту інтонації, допомагаючи виконавцю коригувати помилки. Означимо основні функції Singscope. Це, насамперед, побудова графіків висоти звуку в реальному часі. Можливість масштабування та прокрутки графіка висоти звуку та форми хвилі. Відтворення записаного голосу на графіку висоти звуку. Збереження останніх записів для подальшого перегляду. Додаток також пропонує внутрішньоаплікаційну покупку "Sheet Music Support Pack", яка додає такі можливості: набір нот для вокальних розспівок; підтримка імпорту деяких файлів MusicXML; відтворення музичних нот під час запису вашого співу; налаштування темпу (BPM) та транспонування нот; підсвічування позицій музичних нот на вашому графіку висоти звуку. Варто зазначити і недоліки в тому, що «Singscope» не може обробляти більше одного голосу одночасно або поліфонію. Він також може не розпізнавати голоси для певних стилів співу. Додаток доступний для пристроїв iPhone, iPad та iPod touch з iOS 12.0 або новішою версією. Ознайомитися за посиланням: <http://www.singscope.com/en/>.

Не менш популярний мобільний застосунок для удосконалення вокальних даних це «Yousician» – мультимедійний застосунок, який спочатку розроблявся для гітаристів, але тепер має функцію навчання вокалу. Він пропонує інтерактивні вправи, які імітують уроки з викладачем. Користувач може співати разом із програмою, яка оцінює його виконання та пропонує рекомендації. «Yousician» є одним із найпопулярніших мобільних застосунків для навчання вокалу та гри на музичних інструментах (гітари, фортепіано, бас-гітари та укулеле). Він використовує технологію розпізнавання звуку, що дозволяє аналізувати виконання користувача та надавати миттєвий зворотний зв'язок (Павлюк, Павлічук, Міщенко, 2023, с. 99). Основні можливості «Yousician» полягають в аналізі виконання в реальному часі – застосунок прослуховує спів користувача через мікрофон пристрою та оцінює точність інтонації, ритму і артикуляції. Також покрокове навчання – уроки розділені за рівнями складності: від початківців до професіоналів. Візуальна підтримка – графічне відображення нотної висоти та ритму допомагає вокалісту коригувати виконання. Велика бібліотека пісень, адже у застосунку доступні вправи та популярні пісні для тренування, що робить навчання цікавим і різноманітним. Гейміфікація навчання, що полягає у наступному – виконуючи завдання та проходячи рівні, користувач отримує бали й нагороди, що мотивує займатися регулярно. Застосунок містить спеціальний режим для вокалістів, який включає: вправи для розвитку діапазону, дихання та інтонації; функцію караоке з автоматичним аналізом виконання; завдання на розпізнавання нот і чистоту інтонування. Інтерактивний підхід робить навчання цікавим і мотивуючим. Миттєвий зворотний зв'язок допомагає виправляти помилки в реальному часі. Підходить як для вокалістів, так і для музикантів, що дозволяє розвивати музичний слух комплексно. Ознайомитися за посиланням: <https://yousician.com/>.

Виходячи з вищезазначеного можемо означити переваги використання цифрових технологій у навчанні вокалу. Це, по-перше, гнучкість навчального процесу – користувачі можуть навчатися у зручній для них час, не прив'язуючись до фіксованого розкладу. По-друге, персоналізація уроків – алгоритми штучного інтелекту допомагають адаптувати програму навчання під рівень та потреби кожного вокаліста. По-третє, доступність професійної освіти – завдяки цифровим технологіям навчатися можуть люди з будь-якої точки світу, навіть якщо у їхньому регіоні немає викладачів вокалу. По-четверте, аналіз вокалу в режимі реального часу – застосунки допомагають виявляти вокальні помилки та працювати над їхнім усуненням.

На противагу позитивним перевагам використання онлайн-курсів та мобільних застосунків у навчанні вокалу варто зазначити обмеження та виклики у процесі реалізації уроків такого плану. Це у першу чергу відсутність живого зворотного зв'язку – мобільні застосунки не можуть повністю замінити індивідуальну роботу з педагогом, який коригує специфічні помилки виконавця. В. Білоус у праці «Мобільні навчальні додатки в сучасній освіті» зазначає: «Переглянувши всі переваги та недоліки, можна

зробити висновок, що, з одного боку, таке «мобільне навчання» добре як для учнів, так і для самих викладачів. Поряд з цим існують і недоліки, здатні загальмувати розвиток даного напрямку. Тому майбутнє сфери мобільного навчання вимагає спільних зусиль виробників мобільних додатків, операторів мобільних послуг, а також експертів в сфері освіти» (Білоус, 2018, с. 357). В ході взаємодії з додатками проявляється недостатня можливість роботи над нюансами вокалу – онлайн-платформи добре допомагають у розвитку базових навичок, але не можуть забезпечити детальну роботу над тембром, артикуляцією та емоційною виразністю. Залежність від технологій – користувачі можуть зіткнутися з проблемами технічного характеру, такими як затримка звуку, недостатньо точний аналіз вокалу або обмежена функціональність застосунку.

### **Висновки**

Отже, використання онлайн-курсів та мобільних застосунків до прикладу «Vanido», «Sing Sharp», «Singscope», «Yousician» та інші, у навчанні вокалу є перспективним напрямом у сфері вокальної освіти. Вони значно розширюють можливості для самостійного навчання, забезпечують доступність освітніх ресурсів та дозволяють адаптувати процес навчання до потреб кожного студента. Однак, попри всі переваги, традиційне навчання з викладачем залишається важливим елементом вокальної освіти, оскільки воно забезпечує живий контакт, корекцію техніки та індивідуальний підхід. Оптимальним підходом є гібридна система навчання, яка поєднує переваги онлайн-освіти та традиційних занять із педагогом. Це дозволить створити найбільш ефективну модель розвитку вокальної майстерності, що враховує індивідуальні особливості кожного виконавця.

Майбутні дослідження можуть зосередитися на інтеграції гібридного навчання, де поєднуються цифрові технології та традиційні методики викладання вокалу, що дозволить створити більш ефективну систему розвитку вокальної майстерності.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Білоус, В. (2018). Мобільні навчальні додатки в сучасній освіті. *Освітологічний дискурс*, 1-2 (20-21), 353-362.
- Кишакевич, Б., Кишакевич, С., & Стець, Г. (2024). Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти. *Академічні візії*, 27, 1-10. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/888/822> (дата звернення 23.03.2025)
- Павлюк, Н.М., Павлічук, В.І., & Міщенко, З.О. (2023). Електронні ресурси як інструмент у навчанні постановки голосу. *Інноваційна педагогіка*, 2(56), 96-100.
- «Vanido» URL: <https://vanido.io/> (дата звернення 23.03.2025)
- «Sing Sharp» URL: <https://sing-sharp.ua.aptoide.com/app> (дата звернення 25.03.2025)
- «Singscope» URL: <http://www.singscope.com/en/> (дата звернення 26.03.2025)
- «Yousician» URL: <https://yousician.com/> (дата звернення 23.03.2025)

### **ГРУШИН ДАНИЛ ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

аспірант кафедри оркестрових струнних інструментів,  
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка  
ORCID iD: <http://orcid.org/0009-0008-3405-744X>  
e-mail: [hrushyndaniel@gmail.com](mailto:hrushyndaniel@gmail.com)  
м. Львів, Україна

### **МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА КОНТРАБАСІ ДЛЯ ДІТЕЙ МОЛОДШОЇ ВІКОВОЇ ГРУПИ В УКРАЇНІ: ПІДХОДИ ТА ВИКЛИКИ**

### Анотація

**Актуальність.** Сучасна музична освіта в Україні потребує оновлення підходів до навчання гри на контрабасі, особливо в контексті розвитку раннього музичного виховання. В Україні практично відсутнє раннє навчання на контрабасі, що зумовлено браком інструментів та методичних матеріалів. Традиційні методики створені для підлітків і старших учнів, що обмежує їх застосування для дітей молодшого віку. Тому виникає потреба у створенні альтернативних підходів та адаптації існуючих методик з урахуванням психологічних і фізіологічних особливостей дітей. Пошук та розробка методичних матеріалів для навчання гри на контрабасі дітей молодшого шкільного віку в Україні є актуальним завданням. Одним із найбільш прогресивних та ефективних методів у світі є методика навчання гри на скрипці відомого японського педагога Шінічі Сузукі (1898-1998), яка згодом була адаптована для багатьох інших інструментів. Завдяки поєднанню принципів школи Ш. Сузукі зі школою видатного австрійського контрабасиста й педагога Людвіга Штрайхера (1920-2003) можливо створити ефективну методику для навчання гри на контрабасі дітей молодшого віку.

**Мета** – висвітлити методики Ш. Сузукі та Л. Штрайхера, виявлення проблем і перспектив упровадження цих методів у контексті української музичної освіти, а також розробка рекомендацій для педагогів та організації навчального процесу дітей молодшого віку.

**Висновки.** Специфіка навчання гри на контрабасі як великого за розміром інструмента ставить певні фізичні та методичні обмеження під час навчання дітей молодшого віку, адаптація цих методик відкриває значні перспективи для ефективного навчання контрабасистів молодшого віку та загального розвитку контрабасового мистецтва в Україні.

**Ключові слова:** контрабас, методика викладання, музична педагогіка, метод Сузукі, раннє навчання, школа Штрайхера.

### Дискусії

Методи навчання гри на контрабасі можна поділити на *традиційні та сучасні*:

**Традиційні методики:** Включають класичні школи Дж. Боттезіні, Й. Грабе, Г. Ласки, Ф. Зімандла та інші, які орієнтовані на розвиток виконавської майстерності через використання спеціальних вправ і композицій. Ці методики розраховані на підлітків і старших дітей. Основний акцент робиться на розвиток сили пальців, координації рук, вивчення гам, арпеджіо та складних штрихів. Важливим етапом є робота над класичним репертуаром, що включає як сольні твори, так і оркестрові партії, які формують фундаментальні навички гри. Викладання за такими методиками є складним для дітей молодшого віку.

**Сучасні методики,** спрямовані на отримання позитивних вражень учня від гри на інструменті. Це покращує зацікавлення учня і дозволяє працювати з молодшими дітьми. Вони передбачають використання маломірних інструментів (1/8, 1/4, 1/2), дитячого репертуару (відтворення звуків природи та імітування тварин, виконання простих дитячих пісень з простим акомпанементом, наслідування вчителю), а також поєднання з сучасними технологіями (цифрові платформи, онлайн-уроки, відео-уроки та інтерактивні засоби тюнери, метрономи тощо), що заохочують учнів до самостійної практики, розвитку слуху тощо. Особливу увагу приділяють створенню мотиваційного середовища, де діти можуть виступати перед однолітками, брати участь у колективному музикуванні, що сприяє не лише технічному розвитку, а й формуванню емоційного зв'язку з музикою.

### Проблематика початкового навчання гри на контрабасі

Основними проблемами в навчанні гри на контрабасі, є:

1. Складність координації рухів рук.

2. Інтонування: контрабас має особливості звучання, що вимагає точності в інтонації, особливо на початкових етапах.
3. Штрихи: різні техніки штрихів потребують спеціальних вправ і значного часу на їх освоєння.
4. Великий розмір інструмента: відсутність дитячих контрабасів у музичних школах в Україні ускладнює навчання дітей молодшого віку.
5. Психологічний бар'єр: через розмір інструмента та складність освоєння базових прийомів діти можуть швидко втратити мотивацію, якщо процес навчання не адаптований до їх вікових особливостей.
6. Відсутність спеціально адаптованих навчальних програм: більшість методик орієнтовані на старших учнів, що створює труднощі для педагогів у роботі з молодшими дітьми.

#### **Основні тези методики Шінічі Сузукі**

- Всі діти ростуть, і результат залежить від того, як їх виховують.
- Кожна дитина має хист до навчання.
- Музика вчить чуттєвості, сприйнятливості, дисципліні, наполегливості.
- Емоційно забарвлене навчання дає найкращі результати.
- Малюки навчаються на ентузіазмі, і їх успіх потребує підтримки, заохочення.
- Найкраща мотивація це бажання до навчання.
- Інтерес дитини до предмета навчання – це найкраща методика.
- Завдання батьків – зацікавити і підготувати малюка до навчання.

Дитина може вивчити що завгодно, якщо буде в відповідному середовищі та з потрібними стимулами. Ще один елемент мозаїки – пропорційність інструменту. Навчити малюка грати на скрипці не є проблемою, але скрипка має мати відповідні пропорції до його тіла. Ш. Сузукі одним із перших почав майструвати скрипки маленького розміру.

Фундаментом його методики є наслідування. Для формування певних навичок дитина повинна побачити, почути щось, що потім вона відтворюватиме. Багато людей, наприклад, не можуть навчитися співати лише тому, що їм із дитинства вселяли: копіювання – це погано, що позбавило їх головного інструмента навчання – наслідування. Наслідуючи вихователя, діти легко починають грати на інструменті – музика стає їхньою другою мовою. Кожна дитина – особистість, яка маленькими кроками долає великий та складний шлях пізнання, удосконалення майстерності, і спільне вдосконалення стає радістю і задоволенням для дітей, батьків, викладачів.

Важливим аспектом є колективне навчання. Атмосфера великодушності, співпраця та співпереживання за успіх друзів є частиною методу Ш. Сузукі. Завдяки цьому є постійний стимул: слухаючи технічну й більш майстерну гру своїх старших друзів, діти прагнуть якомога швидше досягти їхнього рівня. Ще до періоду читання нот значна увага приділяється досягненню правильної постановки рук, точності інтонації, красивого звучання, закінченості музичних фраз. Багаторазові повторення спрямовані не на заучування певної мелодії чи нот, а на точність самовираження й розкриття музики – це дає кращий ефект у становленні та закріпленні технічних навичок (Українська Національна Сузукі Асоціація, 2025).

#### **Основні тези методики Людвіга Штрайхера**

У 1977 році відомий австрійський контрабасист і педагог Л. Штрайхер опублікував методику гри на контрабасі «Mein Musizieren auf dem Kontrabass» («Мій спосіб гри на контрабасі»). Його система дає змогу крок за кроком розвивати здібності учнів за допомогою невеликих музичних вправ, у яких він акцентує увагу на ритмі, артикуляції та динаміці. Суть полягає в тому, щоб вирішувати технічні завдання з музичною чутливістю та розумінням. Л. Штрайхер описує логічний спосіб використання як лівої, так і правої руки. Праву руку він називав «душею музики» (Poles, 2016, с. 104).

Для Л. Штрайхера дуже важливою є присутність педагога, який може правильно застосовувати методику під час занять з учнями, як покрокової інструкції для засвоєння певних навичок і прийомів гри: спочатку розповісти учневі, чого треба досягти, потім відтворити на інструменті й закріпити засвоєне відповідно до принципів і в певному порядку.

Хоча автор акцентує увагу на віці для початку навчання гри на контрабасі з 14 років, його методичні принципи можна застосовувати і для молодшого віку, адже автор випробував усі можливі варіанти постановки за інструментом, типи тримання смичка, положення лівої руки на грифі, задля мінімізації зусиль та полегшення процесу оволодіння інструментом (Streicher, 1977, с. 2).

У методиці Л. Штрайхера закладено інструкції та поради, призначені для будь-якого рівня володіння інструментом. Показане правильне розташування контрабаса, вправи для правильного користування смичком. Пальці та зап'ястя учня повинні залишатися гнучкими й максимально розслабленими, що дозволяє дитині без напруження займатися на інструменті. Значну увагу автор приділяє аплікатурним і штриховим рекомендаціям (Streicher, 1977, с. 3). Школа Л. Штрайхера є особливою саме у ставленні до правої руки, оскільки за допомогою смичка інструменталіст відтворює барви, нюанси, виразність, різну артикуляцію смичка та динаміку, щоб передати музичну суть образу. Фундаментом гри є «видобування звуку», інтонація та музикальність. Підхід Л. Штрайхера до передачі «своєї школи» шляхом дружнього спілкування й обміну досвідом без авторитарного тиску відкриває багато можливостей і надає учням певну свободу під час навчання. На його думку, кожна людина є особистістю з власним досвідом, характером і темпераментом, тому вона сприймає навколишній світ і музику по-різному. Гама, етюди, оркестрові уривки, сольні п'єси, це необхідні елементи програми але заняття мають бути живими, наповненими почуттями і сенсом.

В навчанні важлива постать учителя, його вміння утримувати увагу і зацікавленість учня. Відомий бразильський педагог-скрипаль Паоло Босізіо (1950) вважає так: «Сузукі – це метод, і, як в більшості інших методів, результат роботи залежить від того, хто його використовує, а не від нього самого. Можна отримати чудові результати з сучасним креативним вчителем, який використовує традиційні методи, а можна отримати погані результати від учителя, що застосовує метод Сузукі. Все залежить від учителя, а не від методу» (Romanelli, 2008, с. 15). Саме тому, викладачам варто поглиблювати свої методичні знання та розширювати арсенал методів та засобів навчання.

### **Висновки**

Традиційні методики, можуть бути адаптовані та поєднані з методами Ш. Сузукі та Л. Штрайхера для включення їх в процес навчання дітей молодшого віку в Україні. Основою методики Ш. Сузукі – навчання через слух та наслідування, сприяє розвитку виконавської майстерності та формуванню позитивної мотивації до музичної діяльності. Тоді як основою методики Л. Штрайхера є вирішення технічних завдань з музичною чутливістю та розумінням, шляхом дружнього спілкування і передачі досвіду. Використання традиційних методик разом з сучасними методичними напрацюваннями дозволить початківцям ефективніше засвоювати та відпрацьовувати навички гри на інструменті, глибше усвідомлювати інтонацію та ритм, що є важливими складовими виконавської техніки.

Адаптація сучасних світових методик навчання гри на контрабасі до українських реалій має великий потенціал для подолання проблеми пізнього початку навчання на контрабасі, розширення кола молодих виконавців та популяризації контрабаса як сольного інструмента.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Romanelli, G., Ilari, B., & Bosísio, P. (2008). Algumas ideias de Paulo Bosísio sobre aspectos da educação musical instrumental. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, 7-20.
- Poles, A. (2016). Falando Baxio – Pjr toda minha vida: Uma trajetoria com o contrabaxio na formacao de Multiplicadores e na carrier Musical. Thesis. Salvador, 91-107.
- Streicher, L. (1977). My way of playing the Double bass. Vol. 1. Wien, Verlag Doblinger. 40.
- Українська Національна Сузукі Асоціація. [Електронний ресурс] URL: <https://surl.li/zzbauk>  
(дата звернення 05.03.2025)

---

#### ШЕВЧЕНКО ВІКТОРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

заслужена працівниця культури України, доцентка,  
доцентка кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6348-2997>  
e-mail: [7vita7@ukr.net](mailto:7vita7@ukr.net)

#### ПЕРЦОВА НАТАЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

заслужена працівниця культури України, доцентка,  
доцентка кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4575-7691>  
e-mail: [natalia.pertsova@gmail.com](mailto:natalia.pertsova@gmail.com)  
м. Київ, Україна

### РОЛЬ НАВЧАННЯ ТА ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ У ФОРМУВАННІ СОЦІАЛЬНОЇ ЕФЕКТИВНОСТІ ДИРИГЕНТА ХОРУ

#### Анотація

**Актуальність.** У сучасному хоровому мистецтві роль диригента виходить далеко за межі виключно музичного керівництва. Окрім високого рівня музичної підготовки, диригент повинен володіти розвиненими соціальними навичками, адже від його здатності ефективно комунікувати, мотивувати колектив значною мірою залежить успіх хору. Сучасні хори функціонують у складному соціокультурному середовищі, де необхідно не лише забезпечувати високий мистецький рівень виконання, а й налагоджувати взаємодію з аудиторією, залучати спонсорів, будувати довготривалі відносини з громадою. Однак традиційні навчальні програми для диригентів часто акцентують переважно на музичній підготовці, залишаючи поза увагою соціальні, комунікаційні та адміністративні аспекти професії. Тому дослідження значення навчання та постійного професійного розвитку у формуванні соціальних навичок диригента хору є актуальним. Це дозволить визначити, які компетенції необхідні сучасному диригенту, та запропонувати шляхи їх ефективного формування.

**Мета** – дослідити роль навчання та професійного розвитку у формуванні соціальної ефективності диригента хору, визначити ключові соціальні, комунікаційні та адміністративні навички, необхідні для успішного керівництва хоровим колективом.

**Висновки.** Сучасний диригент хору виконує не лише музичну, а й лідерську, комунікаційну та адміністративну функції, що вимагає розвинених соціальних навичок. Однак традиційні навчальні програми здебільшого зосереджуються на музичній підготовці, залишаючи поза увагою управлінські та комунікаційні аспекти професії. Важливим є формування лідерських якостей, що сприяють ефективній роботі з колективом та взаємодії з громадськістю. Крім того, професійний розвиток диригента має включати мережеву взаємодію, адміністративні компетенції та адаптацію до

сучасних викликів, зокрема цифрових технологій. Постійне вдосконалення та інтеграція соціальних навичок у систему підготовки диригентів є необхідними для успішного розвитку хорового мистецтва.

**Ключові слова:** диригент хору, соціальні навички, комунікація, лідерство, професійний розвиток, навчальні програми, адміністративні навички.

### Дискусії

У дослідженні розглядається значення навчання та професійного розвитку у формуванні соціальної ефективності диригента хору. Зазначено, що сучасний диригент виконує не лише музичні, а й лідерські, комунікаційні та адміністративні функції, що потребує розвинених соціальних навичок. Аналізуються основні компетенції, необхідні для успішної діяльності керівника хору, серед яких комунікаційні здібності, навички лідерства, управління колективом та взаємодія з громадськістю. Вказано на необхідність доповнення традиційних навчальних програм спеціальними модулями, спрямованими на розвиток цих компетенцій. Окрему увагу приділено ролі постійного професійного вдосконалення, участі у майстер-класах, конференціях та використанню сучасних цифрових технологій у роботі диригента. Визначено, що соціальна ефективність керівника хору є важливим фактором розвитку хорового мистецтва в сучасному культурному просторі.

У своїй статті Н. Михайлова досліджує лідерські якості диригента-хормейстера як важливу складову його професійної діяльності. Авторка аналізує взаємозв'язок між мистецькою майстерністю та управлінськими здібностями керівника хорового колективу, звертаючи увагу на педагогічні та психологічні аспекти. Група авторів Ж. Густемс, Д. Кальдерон-Гаррідо, С. Оріола (J. Gustems, D. Calderón-Garrido, S. Oriola) розглядають роль диригента як лідера у музичному середовищі. Автори аналізують вплив керівника на колектив, порівнюють диригентське мистецтво з іншими формами лідерства та досліджують ключові навички, необхідні для ефективного управління оркестром чи хором.

Професія диригента хору охоплює широкий спектр обов'язків, що виходять за межі музичної професійності. Диригент є не лише виконавцем, а й лідером, комунікатором та менеджером, що вимагає високого рівня соціальних навичок. Як зазначає Н. Михайлова, «диригент – це не тільки музикант-виконавець, але й художній керівник колективу, а подекуди й мистецький лідер музичної спільноти» (Михайлова, 2024, с. 48). Відповідно, навчальні програми для майбутніх диригентів повинні включати не лише музичні дисципліни, а й спеціальні модулі, спрямовані на розвиток комунікативних, лідерських та управлінських компетенцій. Важливим аспектом професійної підготовки є формування лідерських якостей диригента, що пов'язані з його здатністю керувати колективом, ухвалювати стратегічні рішення та підтримувати командний дух. Як зазначається у дослідженні, «лідерство – це соціальна навичка, пов'язана з такими характеристиками, як авторитет, харизма, вплив, натхнення, цілеспрямованість, вміння ухвалювати рішення та підтримувати командний дух» (Густемс, Кальдерон-Гаррідо, Оріола, 2015, с. 84). Опанування цих навичок є необхідним для ефективного роботи диригента, оскільки він повинен не лише передавати складні музичні концепції, а й будувати гармонійні міжособистісні стосунки в колективі.

Сучасні тенденції розвитку хорового мистецтва висувають нові вимоги до діяльності диригента, зокрема у сфері взаємодії з громадськістю. Успішні хорові колективи не лише забезпечують високу якість виконання, а й активно працюють над залученням аудиторії та розширенням свого впливу в культурному середовищі. У цьому контексті практичний досвід, отриманий під час стажувань або майстер-класів із залучення громади, є надзвичайно цінним.

Окрім комунікаційної та соціальної складової, важливим аспектом професійного становлення диригента є навички мережевої взаємодії та співпраці. Участь у

конференціях, мистецьких фестивалях та спільних проєктах дозволяє майбутнім диригентам налагоджувати професійні контакти та розширювати можливості кар'єрного зростання. Не менш значущими є адміністративні компетенції, які включають основи фандрайзингу, управління подіями та публічних відносин. Включення цих дисциплін до навчального плану дозволяє диригентам ефективно керувати хоровими колективами та адаптуватися до сучасних викликів.

Однак професійна підготовка не завершується на етапі здобуття базової освіти, а потребує постійного вдосконалення. У сучасному світі постійний професійний розвиток є необхідним для підтримки та покращення соціальної ефективності диригента. Нові підходи до групової динаміки, сучасні методики управління колективом та інноваційні стратегії залучення аудиторії відіграють вирішальну роль у діяльності хорових диригентів. Як показує практика, нові уявлення про стратегії лідерства або групову динаміку, отримані на семінарах з професійного розвитку, можуть бути вирішальними у вирішенні існуючих проблем у хорі або відкритті нового потенціалу. Крім того, важливо враховувати зміни у сфері цифрових технологій, які відкривають нові можливості для комунікації між хоровими колективами та їхньою аудиторією. Використання соціальних медіа, інтерактивних форматів виступів та цифрових платформ для управління репертуаром і концертною діяльністю є важливими інструментами, що сприяють зростанню популярності хорового мистецтва.

Постійний професійний розвиток також сприяє розширенню професійної мережі диригента, що дозволяє йому долучатися до міжнародних мистецьких ініціатив, обмінюватися досвідом та налагоджувати нові форми співпраці. Соціальний аспект професійного розвитку є не менш важливим, ніж формальне навчання, оскільки саме через взаємодію з іншими фахівцями диригенти отримують можливість для особистісного та професійного зростання.

Не менш важливими є адміністративні аспекти діяльності диригента, оскільки сучасний хоровий колектив потребує ефективного управління фінансами, організації концертів, взаємодії з меценатами та спонсорами. Як показує практика, зміни у можливостях фінансування, юридичні обов'язки мистецьких організацій або нововведення в програмному забезпеченні для управління подіями є факторами, які безпосередньо впливають на життєздатність хору.

Таким чином, роль соціальних навичок у професійній діяльності диригента хору є надзвичайно важливою. Навчальні програми повинні враховувати не лише музичний аспект підготовки, а й соціальні, комунікативні та адміністративні компетенції. Постійний професійний розвиток диригента є необхідною умовою його ефективності, що сприяє підвищенню рівня хорового мистецтва та його інтеграції в сучасний культурний простір.

### ***Висновки***

Сучасний диригент хору виконує не лише музичну, а й лідерську, комунікаційну та адміністративну функції, що вимагає розвинених соціальних навичок. Однак традиційні навчальні програми здебільшого зосереджуються на музичній підготовці, залишаючи поза увагою управлінські та комунікаційні аспекти професії. Важливим є формування лідерських якостей, що сприяють ефективній роботі з колективом та взаємодії з громадськістю. Крім того, професійний розвиток диригента має включати мережеву взаємодію, адміністративні компетенції та адаптацію до сучасних викликів, зокрема цифрових технологій. Постійне вдосконалення та інтеграція соціальних навичок у систему підготовки диригентів є необхідними для успішного розвитку хорового мистецтва.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Михайлова, Н. М. (2024). Лідерські якості як складова професійної діяльності диригента-хормейстера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 47–59.
- Gustems, J., Calderón-Garrido, D., & Oriola, S. (2015). Music and Leadership: the Role of the Conductor. *International Journal of Music and Performing Arts*, 3(1), 84-88.
-

## СЕКЦІЯ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО

### ГАВРИЛЮК ТЕТЯНА ВОЛОДИМИРІВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [tetgavr47@gmail.com](mailto:tetgavr47@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства

**Роюк Наталія Василівна**

м. Київ, Україна

### ОСОБЛИВОСТІ РЕПЕРТУАРНОЇ ПАЛІТРИ ДЕРЖАВНОГО АКАДЕМІЧНОГО ВОЛИНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ У СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

#### Анотація

**Актуальність.** Хорова музика, як мистецтво, демонструє різні форми вираження та розвивається разом зі змінами в соціальних структурах сучасного світу. Дослідження особливостей хорової музики передбачає необхідність вирішення ряду наукових питань, що розкривають її походження, сталі характеристики і специфіку. Ці питання виявляються на різних рівнях – від емоційного наповнення, жанрових, стилістичних і композиційних особливостей до визначення їх ролі у соціальному та духовному житті. У представленому дослідженні ми робимо акцент на аналізі репертуарної палітри Волинського хору, що сприяє збагаченню навчальних та концертних творів представників хорового мистецтва.

**Мета** – дослідити хорову творчість Державного академічного Волинського народного хору у сучасному виконавському просторі.

**Висновки.** Сучасне хорове мистецтво України характеризується активним пошуком нових форм вираження, глибоким осмисленням національних традицій і синтезом різноманітних музичних стилів. Діяльність Волинського народного хору вирізняється як яскравий приклад збереження й творчого розвитку української музичної спадщини. Репертуарна палітра колективу є своєрідним дзеркалом культурного надбання Волині та загальноукраїнських духовних цінностей.

**Ключові слова:** Волинський хор, хорове мистецтво, Олександр Стадник, народнопісенність, інтерпретація.

#### Дискусії

Хорове мистецтво – важлива частина української культури, яке відображає духовність, національну приналежність та звичаї українців. За останні десятиліття українське хорове мистецтво активно розвивалося, досягнувши високих результатів як у композиторській діяльності, так і у виконавській (Бондар, 2018, с.180-191).

Національні хорові колективи України славляться своєю майстерністю та професіоналізмом. Вони виконують як класичні твори українських композиторів, так і нові авторські пісні, що відображають сучасний дух та реалії українського суспільства. Різноманітність стилів та жанрів, представлених в українській хоровій музиці, підкреслює багатство та креативність музичної культури країни (Бенч, 2002, с. 96-174).

Яскравим представником вокально-хорового мистецтва Волині ХХ початку ХХІ ст. є Державний академічний Волинський народний хор, його творчість завжди була позначена високою національною культурою та вагомими виконавськими звершеннями.

Робота хору спрямована на відродження духовності та має величезний вплив у житті волинян, є стимулом культурного розвитку краю, а хор як музичний жанр – виразником духовних прагнень народу, його почуттів, реального історичного існування. Тому актуальною стає потреба дослідження його творчої діяльності у визначений період. Під керівництвом А. Пашкевича, колектив Волинського хору отримав місце серед професійних народних хорів, проте через певний час хор перейшов під керівництво О. Стадника.

Понад сорока п'яти років колектив зберігає свою популярність завдяки самобутньому репертуару, що складається з народних та авторських пісень. Фольклорні твори не виконуються в традиційному вигляді. Ведеться постійна робота стосовно пошуку новітніх видозмін, зокрема над аранжуванням та обробкою пісень. Колектив на високому професійному рівні об'єднує народний і академічний спів, а також балет з фольклорними режисерськими постановками, представленими у сучасному аранжуванні (Єфіменко, 2004, с. 116-117).

Сьогодні Волинський хор сформував свою унікальну манеру виконання:

1. використання традиційних вокальних технік, які передаються з покоління в покоління і відображають унікальність музичної культури регіону;
2. особливий акцент – «специфічна вимова» при виконанні певних музичних фраз або слів, що відзначається в регіональному діалекті;
3. використання специфічних мелодійних елементів або ритмів, які характерні саме для цього регіону;
4. спеціальні манери аранжування музичних творів, які відображають характер і традиції місцевого народу.

Ці ознаки допомагають відтворити унікальну атмосферу і душу Волинського хору, зберігаючи його унікальність та відмінність від інших хорових колективів (Філатенко, 2013, с. 6-12).

Особливістю хору є виконання волинських пісень, але в репертуарну палітру входять й твори з інших регіонів України. Характерна риса Волинського хору – виконання пісень в своєрідних обробках, права на твори належать Волинському хору та випускаються в друкованих збірках.

### **Висновки**

Отже, сучасне хорове мистецтво України характеризується активним пошуком нових форм вираження, глибоким осмисленням національних традицій і синтезом різноманітних музичних стилів. Популяризація хорового виконавства не лише в Україні, а й за її межами, важлива для збагачення культурного досвіду та сприяння міжнародному культурному обміну.

Діяльність Волинського народного хору вирізняється як яскравий приклад збереження й творчого розвитку української музичної спадщини. Репертуарна палітра колективу є своєрідним дзеркалом культурного надбання Волині та загальноукраїнських духовних цінностей. Таким чином, Волинський державний академічний народний хор вносить вагомий внесок у розвиток українського хорового мистецтва, збагачуючи як навчальний, так і концертний репертуар представників окресленої галузи.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Бенч, О. (2002). Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ: Український світ, 440.
- Бондар, Є. М. (2018). Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір: монографія. Одеса, Астропринт, 196.
- Бондар, Є. М. (2019). Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 388.

- Єфіменко, С. (2004). Державний академічний Волинський народний хор. Хто є хто на Волині: наші земляки: довід.- біогр. вид. Київ, 116–117.
- Філатенко, А. (2013). За диво-голоси їх нарекли «Душею Волині». *Волинь-нова*, 6, 12.

### ЄВТУХ ВІКТОРІЯ ІВАНІВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [nika.yevtukh@gmail.com](mailto:nika.yevtukh@gmail.com)

### ОСТАПЕНКО ЛАРИСА ВІКТОРІВНА

кандидатка педагогічних наук, доцентка,  
доцентка кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5468-4343>  
e-mail: [ostaplor@ukr.net](mailto:ostaplor@ukr.net)  
м. Київ, Україна

## ХОРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ ЖАНА-ФІЛІППА РАМО: СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ, ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА

### Анотація

**Актуальність.** Окреслено внесок хорової творчості Жана-Філіпа Рамо, як унікального явища, у музичну культуру пізнього бароко. Його хорові твори поєднують складну гармонію, витончену мелодичну лінію та характерну для французької музики ритмічну виразність. Вивчення стилю Рамо, особливостей його хорового письма та виконавської специфіки сприяє глибшому розумінню розвитку європейського музичного мистецтва XVIII століття. Аналіз цих аспектів дозволяє визначити місце хорової музики композитора в контексті барокової традиції та її вплив на подальші музичні процеси.

**Мета** – дослідити роль жанру мотету у творчості Жана-Філіпа Рамо та його хорові твори з точки зору їхніх стильових особливостей, інтерпретаційних підходів та виконавської специфіки. Проаналізувати гармонічні, ритмічні та вокальні особливості творів, визначити їхній вплив на розвиток хорового мистецтва.

**Висновки.** Хорова спадщина Жана-Філіпа Рамо продовжує залишатися актуальною для виконавців та дослідників барокової музики. Його твори є цінним джерелом для аналізу розвитку гармонічної мови та вокальної виразності XVIII століття. Дослідження інтерпретаційних підходів до виконання цих творів дозволяє не лише відтворити автентичну манеру виконання, а й адаптувати її до сучасної хорової практики. Стилістичні та виконавські аспекти хорової музики Рамо відкривають нові можливості для розуміння взаємозв'язку між традицією та інновацією в музиці бароко.

**Ключові слова:** Жан-Філіп Рамо, хорова музика, стиль бароко, гармонія, поліфонія, вокальна інтерпретація, виконавська практика.

### Дискусії

Жан-Філіпп Рамо – представник епохи бароко, видатний французький композитор, теоретик, чия творчість охоплює різноманітні жанри, зокрема оперну, вокально-хорову, інструментальну та фортепіанну. Його хорові твори відзначаються гармонійною вишуканістю та складною поліфонічною структурою, що формує особливі виконавські вимоги. (Долженко, 2015) Сьогодні європейські митці - музиканти звертають особливу увагу до витоків творчості композиторів епохи бароко, зокрема духовної музики самого

Рамо. Саме духовний жанр, який представлений у творчості Жана-Філіппа Рамо, залишається актуальним і сьогодні, привертаючи увагу як професійних виконавців, так і аматорських та студентських хорових колективів.

Дослідження спрямоване на аналіз хорової спадщини Рамо, зокрема особливостей його стилю, гармонічної мови, ритмічної організації та вокальної фактури. Особливу увагу приділено специфіці виконавської інтерпретації хорових партій у контексті барокової виконавської практики XVIII століття.

Аналізуючи хорову діяльність композитора, можна сказати, що він створив понад 30 опер, серед яких найвідоміші: «Гіпполіт і Аріція», «Кастор і Поллукс», «Дардан», «Зороастр», «Лес Індієнс Галан» тощо (Охманюк, 2019, с. 204). Оперна творчість Рамо має свої особливості, які відрізняють митця від інших італійських чи німецьких традиції та композиторських шкіл, а саме:

1. Функціональна роль – хори в його операх не лише коментують події, а й є активними учасниками сценічної дії, підкреслюючи драматичну виразність творів.

2. Поліфонічна складність – хоча французьке бароко більше тяжіло до гомофонної фактури, у хорових творах Рамо простежуються складні поліфонічні елементи, що розширюють виразові можливості хорового звучання.

3. Ритмічна різноманітність – характерні танцювальні ритми, особливо у фінальних хорових епізодах, що підкреслюють видовищність та динаміку оперної дії. Прикладом такої яскравої хорової сцени є фінал опери «Кастор і Поллукс», де хор використовує контрастну динаміку та експресивне гармонічне напруження для створення драматичного ефекту.

Більшість людей сприймають Жана-Філіппа Рамо насамперед як видатного оперного композитора, чия творчість справила значний вплив на розвиток європейської музичної культури. Однак його духовна спадщина також заслуговує на особливу увагу, оскільки вона відображає характерні риси барокової естетики та демонструє глибину його композиторського мислення.

Серед найвідоміших хорових творів релігійного спрямування – «Меса», що приписується ранньому періоду його творчості. У цих композиціях композитор майстерно поєднує вишукану поліфонічну фактуру з гармонічними новаціями, характерними для його стилю, інтегруючи елементи григоріанського хоралу та сучасних йому музичних прийомів. Саме такі духовні твори сьогодні привертають дедалі більшу увагу професійних виконавців і дослідників, що свідчить про їхню актуальність у контексті сучасного виконавського мистецтва.

Композитор заклав основи нового етапу розвитку французької вокально-хорової музики, що поєднував традиційні форми з мелодико-гармонічними та драматичними нововведеннями. Сьогодні інтерпретаційний підхід композитора в хорових творах залишається актуальним, важливим для виконавців, що спеціалізуються на історично поінформованому виконанні барокової музики. Його музика звучить у виконанні провідних колективів, таких, як: Les Arts Florissants, Le Concert Spirituel, а також у програмах фестивалів, присвячених французькому бароко (Белаш, 2017, с. 74).

Варто зауважити, що хорова музика Рамо вирізняється багатозаровістю музичної текстури, складною ритмікою та специфічним підходом до темпометроритму. Виконання цих творів потребує ретельного вивчення особливостей французького барокового стилю, включно з його інтерпретаційними традиціями та високого рівня виконанням.

Яскравим прикладом духовної спадщини Жана-Філіппа Рамо є мотет «Quam dilecta», який втілює характерні богословські мотиви, зокрема молитви, хвалебні гімни та звернення з проханням про божественну милість і прощення. Незважаючи на всі вокально-технічні та музично-теоретичні особливості, цей твір і сьогодні входить до репертуару студентських хорових колективів, що мають високий рівень професійної підготовки.

Композитор застосовував складну поліфонічну фактуру, характерну для французького бароко, зберігаючи водночас емоційну глибину звучання. Більшість мотетів є п'ятиголосними, відзначаються самостійністю мелодичних ліній без їх дублювання, що створює багатшарову та структурно розвинену партитуру.

Однією з ключових особливостей хорової музики композитора є її зв'язок із французькою танцювальною традицією. Наприклад мотет «*Quam dilecta №5*» відрізняється від інших своїм пунктирним та синкопованим ритмом, особливо у речитативах і фінальних частинах, що потребує особливої уваги до ансамблевого виконання. Також Рамо часто любить поєднувати різні аспекти виконавського звучання, а саме поєднання дводольного метру з форшлагом у межах одного твору, що створює ефект рухливості та несподіваності.

Мотет «*Quam dilecta*» Жана-Філіпа Рамо поєднує в собі хорове та оркестрове звучання, що й було яскравою особливістю французького стилю. (Бент, 2003, с. 123). Тобто, інструменти не просто супроводжують хор, а взаємодіють із ним, створюючи єдине художнє полотно. Композитор широко використовував стильові особливості інструментального виконання стилю бароко. Зазвичай використовували струнні інструменти (*violons, violes de gambe, basse de violon*), які забезпечують гармонічну основу та підтримують вокальні лінії та флейти, гобої, фаготи, що додають колористичних нюансів у хорові сцени, зокрема у м'яких та ліричних епізодах.

Крім того, французька вокальна традиція XVIII століття надавала великого значення виразності тексту, тому хорові твори митця вимагають чіткої дикції і знання орфоєпії, а саме:

1. Syllabic singing (складова декламація) – вокальна лінія чітко прив'язана до природного ритму французької мови, що потребує точного розподілу акцентів у вокальному виконавстві.

2. Liaison (зв'язність слів) – вокалісти повинні враховувати особливості французької вимови, де певні звуки можуть зливатися між словами.

3. Підкреслення голосних – у французькій бароковій музиці голосні звуки часто отримують додаткове нюансування, що надає звучанню більшої гнучкості та виразності.

### **Висновки**

Жан-Філіп Рамо – представник французького бароко, його хорові твори, як оперні, так і духовні, мають низку характерних для музики бароко рис, зокрема: функціональну роль у розвитку сценічної дії, використання складних поліфонічних структур та взаємодію з інструментальним супроводом. Творчість композитора тісно пов'язана з французькою вокально-хоровою традицією XVIII століття, що виявляється у специфічному звуковеденні, орфоєпії та ритмічній організації.

Опрацьовуючи наукову літературу, ми звертаємо увагу на значущість духовної хорової музики Жана-Філіппа Рамо, в якій поєднання традиційного григоріанського співу з характерними для його епохи гармонічними прийомами формує багатшарову музичну текстуру. Виконання творів цього видатного французького композитора потребує особливої уваги до їхньої інтерпретації та виконавських особливостей, оскільки воно вимагає ґрунтовного знання стилістики бароко, вокальної орфоєпії французької мови та принципів історично інформованого виконавства не лише в контексті французької музики, а й у загальному музичному просторі.

Отже, на нашу думку, творчо-музична вокально-хорова спадщина Жана-Філіпа Рамо залишається актуальною для сучасного музичного мистецтва і є не лише важливою частиною барокового музичного мистецтва, але й джерелом натхнення та професійного зростання для сучасних диригентів, вокалістів, хорових колективів, інструменталістів і дослідників старовинної музики.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бент, М. (2003). Мотет у середньовічній Європі: від зародження до розквіту. *Журнал музикознавства*, 45, 123–145.
- Белаш, О. І. (2017). Виконавські аспекти інтерпретації хорових творів епохи бароко. *Мистецтвознавчі студії*, 1(15), 74–85.
- Гриневич, Н. О. (2021). Французька музична культура XVIII століття: тенденції розвитку. *Наукові записки Національної музичної академії України*, 5(23), 35–49.
- Долженко, І. В. (2015). Теоретичні концепції Жана-Філіппа Рамо: новаторство в гармонічному мисленні. *Вісник Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*, 50, 45–58.
- Каммінг, Д. Е. (1999). *The Motet in the Age of Du Fay*. Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://www.encyclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/motet> (Дата звернення: 22.01.2025).
- Охманюк, В. Ф. (2019). Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 3, 208–213. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3146/Охманюк%20В.Ф.%20Особливості.pdf?isAllowed=y&sequence=1> (Дата звернення: 26.01.2025)

## КАЛІНІЧЕНКО ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [kalinichenko.elena90@gmail.com](mailto:kalinichenko.elena90@gmail.com)

Науковий керівник – доктор мистецтвознавства,  
професор **Фурдичко Андрій Орестович**  
м. Київ, Україна

## ДУХОВНІ ХОРОВІ КОНЦЕРТИ Д. БОРТНЯНСЬКОГО

## Анотація

**Актуальність.** Актуальність дослідження зумовлена інтересом музикантів та науковців до творчої спадщини Д. Бортнянського та особливостей художньої інтерпретації його творів хоровими колективами.

**Мета** – окреслити основні риси духовних концертів Д. Бортнянського та проаналізувати їх роль у музичній спадщині епохи Класицизму.

**Висновки.** Духовні концерти Д. Бортнянського відіграють значну роль у розвитку хорового музичного мистецтва епохи Класицизму. Будучи перлиною вітчизняної музики цього періоду, вони не втрачають своєї актуальності і донині та слугують невід'ємною частиною репертуару сучасних хорових колективів.

**Ключові слова:** хоровий концерт, духовний концерт, Класицизм.

## Дискусії

Історико-стильовим джерелом хорового концерту був багатоголосний партесний концерт XVII – початку XVIII ст. Як і останній, хоровий концерт містить поєднання гармонічної та поліфонічної фактур, побудову мотетного типу (імітаційне проведення голосів, яке завершується гармонічним *tutti*), а також нанизування ряду тематичних побудов у своїй структурі. Водночас, на відміну від свого багатоголосного попередника, хоровий концерт написаний тільки для чотирьох голосів (S, A, T, B). Щодо аспектів побудови, партесний концерт був переважно одночастинним, зрідка з поділом на певні підрозділи в середині структури; розгортання музичного матеріалу

підпорядковувалося розвитку вербального тексту. Натомість хоровий концерт складається з декількох частин, кожна з яких відмежована від іншої, а літературний текст може вільно подрібнюватися незалежно від розвитку музичної драматургії (Регеша, Кононська, 2023, с. 60).

Етапи розвитку жанру хорового концерту можна умовно поділити на чотири періоди: бароковий концерт другої половини XVII – початку XVIII ст., класичний концерт другої половини XVIII – початку XIX ст., пізньоромантичний концерт межі XIX – XX ст., сучасний концерт кінця XX – початку XXI ст. (Кириленко, 2019).

*Духовний концерт* є різновидом власне хорового концерту. Цей жанр духовної музики сформувався в українській культурі у другій половині XVIII ст. Його засновниками в Україні вважаються видатні композитори М. С. Березовський, Д. С. Бортнянський та А. Л. Ведель (Марцинюк, 2023). Цю думку також розділяють Н. Регеша та Н. Кононська, які зауважують: «Чотириголосні концерти, які у вітчизняній хоровій практиці яскраво постають у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя, стають прикладами творів класичного зразка». (Регеша, & Кононська, 2023, с. 61).

Музиці духовного хорового концерту цього періоду притаманні характерні риси стилю епохи Класицизму: внутрішня простота, ясність, гармонійність, урочисті музичні образи. Разом з тим, музична стилістика цього жанру містить риси «чуттєвості» та сентименталізму. Духовний концерт української традиції, на відміну від західноєвропейського, виконується лише *a capella* та не передбачає інструментального супроводу.

Тексти *псалмів* стали значущим поетичним джерелом для великої кількості духовних концертів і втілили в музиці релігійно-філософські думки та широку гаму людських почуттів. Так, найвідомішими творами М. С. Березовського у цьому жанрі є «Не отвержи мене во время старости», «Господь воцарися», «Бог ста у сонмі Богов» та ін. (Марцинюк, 2023).

Духовні хорові концерти *Дмитра Степановича Бортнянського* (1751–1825) ознаменували новий етап у розвитку цього жанру. Творча спадщина композитора налічує 35 чотириголосних та 10 двохорних концертів, 14 номерів «Тебе, Бога, хвалим», 8 духовних тріо (Бойко, 2012). Композитор продовжує традиції партесного концерту з опорою на народно-танцювальні інтонації, а також, під впливом побутового романсу, кантових форм багатоголосся, лаврського співу, української пісенності, розширює межі духовної музики та поєднує її з найновішими здобутками італійської техніки (Марцинюк, 2023).

Головним формотворчим принципом духовних концертів Д. С. Бортнянського є *контраст*, що виявляється на всіх рівнях: тембровому, фактурному, динамічному, гармонічному, ритмічному, інтонаційному.

Духовні хорові концерти композитора відрізняються різноманітністю: вони поєднують ознаки музичних форм модальної й тональної систем, поліфонії строгого й вільного стилів, характерних форм поліфонічної музики – теми, відповіді, імітації, експозиції фуги – з класичними структурами. Окрім головних принципів – тотожності, контрасту, варіювання – у формоутворенні концертів використані принципи строфічності та концертності. Загалом форму концертів Бортнянського можна охарактеризувати як мотетно-циклічну (Бойко, 2012).

Композитор традиційно звертається здебільшого до текстів псалмів у своїх духовних концертах. Найкращими зразками можна назвати наступні: «Гласом моім ко Господу воззвах», «Скажи ми, Господи, кончину мою», «Вскую прискорбна еси, душе моя», «Да воскреснет Бог», «Коль возлюбленна селенія Твоя, Господи» та ін. Саме через традиційні біблійні тексти Бортнянському вдалося розкрити усю повноту свого композиторського таланту і втілити найкращі засоби музичної виразності своєї епохи.

**Висновки**

Жанр хорового концерту зберіг в українській музичній культурі провідну роль та набув значного поширення у професійній музиці. Написання чотириголосних хорових концертів започаткувало традиції написання творів такого типу в сучасній українській музичній культурі. Творчість видатного українського композитора Д. С. Бортнянського являє собою актуальну сферу для дослідження, а його духовні хорові концерти і сьогодні складають репертуар вітчизняних хорових колективів та надихають на нові підходи до їх інтерпретації.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Бойко, В. (2012). Особливості творчості Д. С. Бортнянського у віддзеркаленні західноєвропейських традицій 2-ї половини XVII – XVIII ст. *Культура України*, 263-272.
- Кириленко, Я. (2019). «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича) В. Степурка як втілення меморіально-неорелігійної моделі українського хорового концерту. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 337-342.
- Марцинюк Ю. (2023) Жанр хорового концерту як інноваційна парадигма сучасного хорового мистецтва. Виконавсько-стильовий аналіз концерту «Нехай воскресне Бог» Ганни Гаврилець [бакалаврська робота]. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 54 с.
- Регеша, Н., & Кононська, Н. (2023). Хоровий концерт крізь призму жанрових трансформацій. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2(63), 59-63.

**КАЛЮЖНИЙ МАКСИМ МИКОЛАЙОВИЧ**

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [maksymkaliuzhnyi91@gmail.com](mailto:maksymkaliuzhnyi91@gmail.com)

Науковий керівник – заслужена артистка України, доцентка, професорка з/н **Кречко Наталія Михайлівна**  
м. Київ, Україна

**«ДИПТИХ НА СЛОВА Г.СКОВОРОДИ» ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА: ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ АСПЕКТ****Анотація**

**Актуальність.** Віталій Кирейко – яскравий український композитор другої половини ХХ сторіччя, творчість якого є досі мало дослідженою. Ряд творів з композиторського доробку автора тільки в 2025 році були оцифровані та стали доступні для виконання. Серед численного хорового доробку автора «Диптих на слова Григорія Сковороди» займає особливе місце. Хоча цей твір посідає чільне місце в репертуарі академічного студентського хору "ANIMA" КНУКіМ під орудою засл. арт. України Наталії Кречко, він мало звучить на концертних майданчиках. «Диптих на вірші Григорія Сковороди» Віталія Кирейка є яскравим прикладом музичної філософської лірики ХХ сторіччя, що відкрила нові грані національного хорового мистецтва, демонструючи глибокий синтез вербального тексту та музичної мови.

**Мета** – дослідити художньо-образний зміст «Диптиху на вірші Григорія Сковороди» Віталія Кирейка, визначивши фактори, що об'єднують хорові мініатюри в єдиний цикл.

**Висновки.** «Диптих на вірші Григорія Сковороди» написаний для мішаного хору Віталієм Кирейко відзначається глибоким змістом і яскравим музичним втіленням вербальних образів. Національний колорит мелосу та елементи барокової музичної стилізації підкреслюють образну поетику віршів Григорія Сковороди, а філософська контрастність образів втілює глибину світобачення мислителя. Поєднання в Диптиху двох протилежних образів дозволяє музичним засобами підкреслити філософський контекст антитез «земного раю» і «горя життя».

**Ключові слова:** диптих, Віталій Кирейко, Григорій Сковорода, хорова музика, художній образ.

### Дискусії

Віталій Дмитрович Кирейко – видатна постать української музичної культури, композитор, педагог, який залишив значний внесок у розвиток національної музики. В. Кирейко був активним поборником української культури і виступав за збереження мови та традицій нації. «Неповторна краса та неосяжна духовна енергетика української пісні, що сягає своїм корінням глибокої давнини, у повній мірі розкривається в майстерному обрамленні композитора» (Цюпак Карабулут, 2022). Вагоме місце в музичній спадщині композитора посідають різножанрові хорові твори від великих форм до хорових мініатюр та обробок народних пісень. Активна робота автора у вокально-хоровому жанрі засвідчує, що композитору було цікаво інтерпретуючи поезію відчувати єднання українського слова і мелосу, створюючи власні художні образи в музичних партитурах. Вагоме місце в музичній спадщині Віталія Кирейка посідають лірико-філософські твори, написані на слова видатних українських поетів. Одним з найяскравіших прикладів філософської лірики композитора є «Диптих на слова Г. Сковороди».

Сковорода Григорій Савич – видатний український філософ XVIII ст., поет, богослов, педагог. Головним сенсом людського існування Сковорода вважав самопізнання людини, її осмислення буття, пізнання стану своєї душі через призму основ релігії та науки. «Головна пізнавальна настанова Сковороди – “пізнай самого себе”. Тобто пізнай свою “внутрішню”, духовну суть – Людину Божественну в собі» (Бичко, & Бичко, 2003). Тексти філософа стали основою цілої низки музичних композицій авторів як XIX сторіччя так і сучасної доби (Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Іван Карабиць, Олександр Щетинський, Петро Приступов, Сергій Жадан, Юрій Гуржа, та сучасні гурти, такі як «Сонячна машина» ).

Віталій Кирейко демонструє цікаве авторське бачення філософських роздумів Григорія Сковороди, об'єднуючи дві контрастні за образом поезії «Ах, поля» і «Видя життя сего я горе» в один Диптих. Хорові твори не мають наскрізної сюжетної або змістовної лінії, але їх включення в єдиний цикл Диптиху, говорить про бачення композитором цілісної концепції, що виявляється більш об'ємною за своєю ідеєю ніж окремі лірико-філософські замальовки. Протиставлення двох філософських антитез осмислення «земного раю» і «горя життя» дозволяє музичним засобами втілити глибокий емоційно-образний контекст філософської думки видатного українського мислителя XVIII століття.

Не дивлячись на емоційно-образну контрастність хорових творів циклу, можна спостерігати ряд спільних рис цих мініатюр, що дозволяють в музично-стильовому сенсі об'єднати. Обидва твори наповнені картинними образами притаманними епічній драматургії і філософським роздумам, що розкривають сенс людського буття; обидва твори опираються на національні мелодичні інтонації та елементи фактурного викладу притаманні кантам, тобто мають деякі риси барокової стилізації.

Перший твір «Ах, поля» носить просвітлений пасторальний характер, що відображається в музичній мові композитора. Змальовуючи прекрасні картини природи і гармонічне життя людини, яка живе в цьому просторі, композитор звертається до

наспівного мелодизму, принципи розвитку якого нагадують кантові світські хорові жанри. Чітка структура форми тісно пов'язана з вербальним текстом має ознаки куплетності, що також нагадує світські кантові пісні барокового періоду. В останній частині твору, де в строфах Г. Сковороди звучать роздуми про сенс життя та смерті, композитор змінює музичну мову твору, привносячи в ідилічну пастораль змістовний акцент патетики філософські узагальнення сенсу буття.

Друга частина Диптиху «Видя життя сего я горе» змальовує протилежний художньо-образний зміст – осмислення земних людських страждань, усвідомлення гріховності людини. Кульмінація твору відзначена молитовним вигуком до Бога з проханням милості до людини і направленням на шлях спасіння. В цьому творі також спостерігаємо схожі з першою мініатюрою формотворчі риси, які поєднують елементи строфічної форми та куплетності з наскрізним розвитком. Водночас занурюючись в драматичні образи «горя життя» і пристрасної молитви «не даждь сотліть во аді», композитор ускладнює музичну мову, включаючи новий музичний матеріал, що контрастує з куплетно-строфічними частинами твору. Насичена кульмінація, що завершує хор «Видя життя сего я горе» – палке звернення до Бога «Милості бездна» в якому об'єдналися почуття віри в милосердя Господнє і емоційна молитва.

Протиставлення в Диптиху світлої пасторальної частини і драматичної молитовної дозволяє припустити, що композитор хотів співставити образ «земного раю» і «земного пекла», опираючись на філософські ідеї Сковороди. Кульмінація другої частини Диптиху в такому баченні стає загальною кульмінацією циклу, створюючи вектор шляху від загубленого «земного раю» до повернення милості Божої через усвідомлення людської гріховності.

Завдяки такому поєднанню хорові мініатюри виходять за рамки окремих пейзажних або лірико-психологічних замальовок, а стають циклічним твором який дозволяє виявити філософську концепцію Сковороди засобами музичної мови.

### **Висновки**

Диптих В. Кирейка на вірші Г. Сковороди засвідчив глибоке втілення філософських ідей поета засобами хорової музики. Композитор майстерно поєднує народнопісенні інтонації, поліфонічні прийоми та виразну гармонію, що надає творам національного колориту та духовної глибини. Контрастність образів у кожній частині диптиху відображає світобачення Сковороди, створюючи цілісну концепцію музично-філософського осмислення людського буття.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Цюпак Карабулут, В.А. (2022). Актуалізація жанру обробки народної пісні у вокальній спадщині Віталія Кирейка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 42, 42-48.
- Бичко, А., & Бичко, І. (2003). Концентрично-бароковий контекст української філософії: феномен Сковороди. У Сковорода Григорій: ідейна спадщина і сучасність. Київ: Видавництво Інституту філософії НАН України, 51-78.
- Гордійчук, М. М. (1984). *Музика і час*. Київ : Муз. Україна, 326.
- Королюк, Н.І. (1994). *Корифеї української хорової культури ХХ століття*. Київ : Муз. Україна, 228.
- Шестеренко, І.В. (2008). *Творчість Віталія Кирейко в курсі історії української музики : навч.-метод. посіб.* Київ, 426.
- Майбурова, К. (1979). *Віталій Кирейко*. Київ : Муз. Україна, 48.

**КРЕЧКО НАТАЛІЯ МИХАЙЛІВНА**

заслужена артистка України, доцентка,  
 професорка з/н кафедри музичного мистецтва,  
 Київський національний університет культури і мистецтв  
 ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0464-2911>  
 e-mail: [natali3386@gmail.com](mailto:natali3386@gmail.com)  
 м. Київ, Україна

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РІЗНОВИДИ КОНЦЕРТНОЇ ПРАКТИКИ  
 У АКАДЕМІЧНОМУ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ: ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ  
 СОЛЬНИХ ПРОГРАМ**

**Анотація**

**Актуальність.** Концертна практика є домінантою діяльності професійного виконавця, найвищим щаблем реалізації художнього задуму твору шляхом реалізації виконавської інтерпретації. Для учня/студента музичних навчальних закладів концертний досвід стає необхідною складовою формування фахових навичок, пошуку індивідуального виконавського стилю. В самодіяльних колективах концертний досвід стає важливим фактором залучення учасників в культурно мистецький простір. Висвітлення питань формування програми концертного виступу включає в себе як художньо-змістовні, естетико-стильові компоненти, так і технічно-сценографічні фактори.

**Мета** – визначити базові принципи формування концертних програм в рамках практичної виконавської діяльності вокально-хорових колективів та солістів-вокалістів.

**Висновки.** Концертна практика музиканта виконавця в реаліях сьогодення набуває різностильових вимірів. В жанрі академічного вокально-хорового мистецтва особливо яскраво відобразилося жанрово-стильове різноманіття сценічних перформансів, що обіймають глибоко академізовану, театралізовану та популярно-видовищну концертну стилістику. Тип концертного майданчику, тематика концерту безпосередньо впливають на вибір репертуару, який повинен бути фахово обґрунтованим, вдало представляти виконавця та імпонувати глядачеві. З огляду на це здобуття фахових компетенцій формування концертних програм є важливим завданням практичної підготовки здобувачів музичної освіти, що має реалізуватися ЗВО через впровадження різних форм концертної практики

**Ключові слова:** концерт, концертна програма, сценічна практика, концертний майданчик, академічний хор, академічний вокал.

**Дискусії**

Концертний виступ є особливим видом музичної діяльності, що фіналізує процес вивчення матеріалу, технічне освоєння, художньо-змістовне усвідомлення, виконавську інтерпретацію, і її вищий прояв – сценічну реалізацію. В наукових розвідках піднімається чимало питань, які розкривають різні аспекти концертного виступу: сценічне хвилювання Е. Афанасьєва (2019), сценічні практики І Сінельников, В. Сінельникова (2021), значення навчальної концертної діяльності для формування фахового музиканта Т. Пістунова (2017), ряд питань репертуарної політики академічних хорових колективів розглядалися автором запропонованих тез у попередніх роботах (Кречко, 2012). Наразі вважаємо доцільним звернутися до теми доцільного вибору репертуару і його структури в цілісному концертному виступі, адже ці питання є необхідною складовою формування фахових компетенцій музиканта.

Функціонування сучасного академічного вокально-хорового виконавства має надзвичайно широкий пласт жанрово-стильової концертної практики. Навіть колективи, що позиціонують себе в ключі академічного музикування, шукають різноманіття творчої

реалізації, як в класичних так і нових формах сценічного перформансу. Класифікуючи найбільш типові варіанти, можна розрізнити концерти: «витримані» в підкреслено академічні стилістиці; театралізовані; з сучасним аранжуванням або в осучасненому візуальному рішенні; популярної музики виконаної в академічній манері; синкретичні, щодо вокальної манери виконання та сценічного перформансу.

Вибір означеної естетики концерту формується обраним репертуаром з врахуванням місця проведення концерту, його мети і глядацької аудиторії. Програма концерту, що буде відбуватися в камерному «мистецькому салоні», може відрізнитися від програми концерту запланованому в залі філармонії, так само, як виступ в церковному храмі повинен бути дещо інакшим ніж виступ на театральній сцені. Репертуар спланований для концерту на мобільній сцені-трансформері або літній сцені просто неба матиме ще більшу індивідуальну відмінність. Отже специфіка концертного майданчика створює емоційно-змістовний контекст перформансу, накладаючи ряд технічно-конструктивних обмежень та пропонуючи певні переваги.

Камерні концертні приміщення – малі зали концертних установ, мистецькі салони/вітальні, невеликі зали, що можуть розміщуватися в музеях, будинках творчості, спонукають до ліричного інтимного музикування, близького контакту з публікою, виключно акустичного звучання. В такому залі може бути відсутня сцена, як спеціальний майданчик підвищений над підлогою, або саме підвищення може бути мінімальним. Естетиці такого залу відповідає камерна музика, що виконується солістом, ансамблем, невеликим складом хору. Контекст таких програм може мати доволі широкий жанрово-стильовий вектор (від музики ренесансу до гостро сучасної музики, популярної пісні-романсу, джазу, «бардовської» балади). В будь якому варіанті репертуару виконавець повинен розуміти, що в такому залі краще прозвучать твори, які передають тонкі емоційні переживання, філософські роздуми, передбачають деталі нюансування. Поведінка на такій сцені має бути стримано-виразною, мати довірчий емоційний тон музичного висловлювання, супроводжуватись виразною але поміркованою мімікою.

Філармонійний та театральний зали, як правило естетично урочисто оздоблені, мають спеціалізоване оснащення сцени (наявність куліс, освітлення стаціонарного інструментарію), чітко визначені театральні підмостки, гарну акустику. Зали подібного типу дозволяють представляти максимально широкий спектр програм, як камерної стилістики, так і великі форми вокально-симфонічної музики. Переконаливо і яскраво на такій сцені виглядатимуть театралізовані програми. Водночас краса оздоблення зали, підкреслена театральність естетики, передбачають відповідний «тон» сценічного висловлювання. Якщо в мистецькому салоні одяг виконавця може бути наближений до святково-буденного, то описана сцена вимагає «сценічного» одягу і більш театралізованої манери поведінки: підкреслено чіткі рухи, витримані паузи між номерами, більш церемонні реверанси. При широкому репертуарному спектрі, в такому залі все ж менш переконаливо звучатиме пісня-шансон, масова-пісня, репертуар, що передбачатиме підкреслено неформальну поведінку, спілкування з залом в стилі «стадіону», тощо.

Концерт, запланований з нагоди свята на мобільній сцені-трансформері або літній сцені, навпаки спонукає звернення до більш популярного пласту репертуару. Така сцена повинна мати технічне обладнання (мікрофони, підсилювачі), від якості якого залежить звучання. Підсилене озвучення, естетика відкритого простору, спонукає до більш демократичного репертуару (масова-пісня, народна пісня енергійного або єднаючого змісту) і відповідної сценічної поведінки, що дозволяє показове звернення до публіки, заохочення глядача не тільки до спільного емоційного стану з артистом але і до спільних дій (хлопки, спільний спів, тощо)

Таким чином для вибору концертної програми має значення кожна деталь, пов'язана з концертним майданчиком: місце проведення концерту (акустичне або технічно обладнане приміщення/ естетика залу), тематика чи мета концерту, розуміння

як можуть бути розташовані на сцені учасники і їх можлива кількість, який одяг буде гармонійним для цього заходу, чи будуть на концерті ведучі, чи буде вибудована «світлова партитура» тощо. Повне розуміння всіх цих складових дозволяє артисту визначити програму концерту і почати підготовку відповідного репертуару.

Іншим важливим елементом формування концертної програми є продумана драматургія концертного виступу, що за законами сценічного перформансу повинна мати: початок/зав'язку, розвиток, кульмінацію і завершення. Запропонована логіка допомагає виконавцю продумати концепцію виступу і досягти позитивного глядацько-слухацького сприйняття. Загальним вектором побудови програми може бути шлях від більш давньої музики до сучасної; від емоційно зосередженої до емоційно відкритої; від «класичної» до «популярної» в своєму жанрі. Змістовно-емоційною кульмінацією виступу, може стати найбільш складний чи яскравий твір програми, або цілий «блок творів», що в контрасті або взаємодоповненні демонструють кращі фахові сторони виконавця та його/їх майстерність.

Вдалим твором для початку концерту може стати композиція відповідна умовам виступу і вже виконувана артистом/артистами на сцені. Добре знаний, апробований в сценічній ситуації твір допоможе ще раз «звірити» свої відчуття акустичних умов залу/технічного обладнання, вгамувати хвилювання, відчутти контакт з публікою. В середині концерту виконавець може знайти місце для нових творів свого репертуару, підібравши їх за принципом емоційного контрасту чи співставлення. Найяскравіший в програмі твір, що визначить кульмінацію виступу, повинен бути доповнений фінальною частиною концерту, де переконливо прозвучать популярні твори улюблені публікою, що відповідають жанрово-стильовому формату концерту.

Значну роль у вдалому виступі відіграють правильно розраховані фахові можливості та сценічна витривалість виконавця. Кілька поспіль представлених творів вищого рівня складності можуть виявитися занадто важким випробуванням для сценічного виступу, що коштуватиме для виконавця непомірних зусиль і не дасть позитивного відгуку публіки. Ці ж твори розподілені у часі, поміж яких звучатимуть більш фахово зручні композиції, можуть допомогти артисту/артистам «відпочити», зняти можливу надмірну напругу і більш ефективно представити найбільш складний репертуар своєї програми.

### ***Висновки***

Підготовка виконавця до сольного концерту вимагає детального розуміння нюансів запланованого виступу. Академічне вокально-хорове мистецтво в реаліях сьогодення представлено в різних традиційних та новітніх жанрах, а академічна манера співу, як така, застосовується навіть в синтезі з автентичними та сучасними вокальними стилями. В контексті такого обширу, тип виконавських завдань набуває виняткової багатомірності, який має враховувати виконавець. Тип концертного майданчику, тематика концерту безпосередньо впливають на підбір концертної програми, нюанси сценічної поведінки, концертне вбрання.

Водночас в будь якому жанровому контексті концерту, програма має фахово переконливо презентувати артиста, бути цікавою для глядача, мати продуману драматургію розвитку. Усвідомлення всіх зазначених складових набувається з досвідом, але засади відповідної підготовки повинні закладатися в процесі отримання фахової музичної освіти. З огляду на це концертна практика студентських колективів отримує нове значення у формуванні відповідних фахових компетенцій, а вибіркові дисципліни, що розширюють уяву про концертну практику і репертуар, дозволяють осмислити отриманий досвід.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Афанасьєва, Е.Ю. (2019). Підготовка студентів-музикантів до концертних виступів. *Інноваційна педагогіка*, 19(3), 15–17.
- Кречко, Н.М. (2012). Репертуарна політика та концертна практика провідних академічних хорових колективів України як фактор розвитку вітчизняної хорової культури (60–80-ті рр. XX століття). *Мистецтвознавчі записки*, 8 (21), 197-204.
- Пістунова, Т., & Постой, Г. (2017). Виконавська діяльність в практичній підготовці студентів-інструменталістів. *Молодий вчений*, 11 (51), 622-624.
- Сінельніков, І.Г., Сінельнікова, В.В. (2021). Народно-музична традиція в сучасних сценічних практиках. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 45, 148 – 155. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386>

## СЕРЬОГІН СЕРГІЙ ІГОРОВИЧ

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [sereginsergej93@gmail.com](mailto:sereginsergej93@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Скопцова Олена Михайлівна**  
м. Київ, Україна

## ОСОБЛИВОСТІ АРАНЖУВАННЯ АВТОРСЬКИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ НАРОДНОГО ХОРУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ О. БІЛАША та І. ШАМО)

## Анотація

**Актуальність.** Аранжування авторських пісень для народного хору є важливим аспектом сучасної музичної практики, оскільки сприяє збереженню та популяризації національної музичної культури. У контексті творчості О. Білаша та І. Шамо дослідження цього питання дає змогу розкрити специфіку взаємодії композиторського стилю з традиційним народним виконавством.

**Мета** – проаналізувати особливості аранжування творів О. Білаша та І. Шамо для народного хору, виокремити характерні риси їхньої музичної мови та визначити практичну цінність цих аранжувань у сучасному музичному виконавстві.

**Висновки.** В авторському дослідженні розглянуто особливості аранжування авторських пісень для народного хору на прикладі творчості Олександра Білаша та Ігоря Шамо, зокрема проаналізовано гармонічні, фактурні та стилістичні особливості композиторської музичної спадщини та розкрито традиційні та сучасні підходи до адаптації авторської пісні у хорознавчій практиці.

**Ключові слова:** аранжування, народний хор, авторська пісня, Олександр Білаш, Ігор Шамо, хорове мистецтво, національна музична культура.

## Дискусії

Творчість Олександра Білаша та Ігоря Шамо є знаковим явищем в українській музичній культурі. Їхні авторські пісні, пройняті глибокою національною образністю, широко використовуються в репертуарах народних хорів. Одним із ключових аспектів їхнього аранжування є збереження первісної мелодики з одночасним розширенням гармонічного та поліфонічного контексту.

У процесі аранжування пісень для народного хору важливу роль відіграють такі чинники, як ритмічна структура, фактурні особливості та застосування традиційних хорових прийомів в поєднанні з сучасними тенденціями.

До прикладу – у своїй творчості І. Шамо активно використовував елементи народної музики, що є важливою рисою його, що проявляється в кількох основних аспектах. І. Шамо використовував народні мотиви в якості основи для своїх композицій, надаючи їм нове звучання через оркестровку та гармонію. Замість простого цитування народних мелодій, він часто вносив елементи модернізації, які дозволяли зберегти характерну народну атмосферу, але в контексті класичної музичної форми, як, наприклад, в хоровій мініатюрі «Осінь», написаній на вірші Івана Франка, де автор використовує класичну двочастинну форму.

Великий вплив народних пісень на творчість Ігоря Шамо можна простежити в його хорових творах. Він неодноразово звертався до українського народного мелосу, створюючи хорові композиції, в яких поєднував класичні техніки з народною основою, як в творах «Ой, пливи, вінок» чи «Ой ти, Ятране» (з фольк-опери «Ятранські ігри»). В піснях Шамо часто використовуються типові для українського фольклору інтервали (мала терція (м3) та велика терція (в3); чиста кварта (ч4) та чиста квінта (ч5)), мелодичні інтонації, а також виразні ритми. Щодо фольк-опери «Ятранські ігри» О. Батовська зазначає: «Опера І. Шамо «Ятранські ігри» з одного боку, започаткувала в українській музиці жанр хорової опери асаррелла, з другого – була першим зразком стилізування купальського обрядового театралізованого дійства в українському професійному мистецтві. Сміливість творчих рішень в опері привернула увагу як композиторів, так і виконавців... Це перше в історії оперної музики прагнення створити оперну виставу вокальними засобами (солістами і хором) без оркестрового супроводу... Фактура хорів надзвичайно різноманітна і включає в себе елементи найвищого ступеня складності хорового виконавства» (Батовська, 2020).

Олександр Білаш також відзначався своєю відданістю українському музичному фольклору, що проявляється в використанні народних тем, мелодій та ритмів у класичних формах, що зробило його музику доступною й у той же час глибокою. Найбільшу популярність Олександр Білаш здобув як автор пісень. Вибір жанрів, до яких звертався композитор, обумовлений його інтересом до вокального начала. Основою його творчості були твори, пов'язані з вокалом, це опери, музика до оперет, мюзиклів, музика до кінострічок. Ці синтетичні жанри, в яких сольний вокал взаємодіяв із хоровим звучанням та інструментами.

В творчості композитора велике місце відведено романсам, в тому числі не лише у супроводі фортепіано, а й симфонічного оркестру. Композиції митця були написані на поезії його сучасників – М. Ткача, А. Малишка, Б. Олійника, В. Юхимовича, Д. Павличка, П. Тичини. Серед них такі шедеври, як «Два кольори» та «Ясени». В багатьох творах можна було побачити вплив народнопісенних джерел. Зокрема, Н. Перцова та О. Скопцова зауважують: «Його пісня «Два кольори», написана на слова Д. Павличка, стала справжнім хітом ще за життя композитора та продовжує виконуватись виконавцями, перевтілюючись у різні напрями естрадної та академічної музики. Чимало людей, слухаючи його пісню, були переконані, що це фольклорний, а не авторський твір. У всіх вона була на слуху та добре знана. В ній було закарбовано глибоку символіку, що відображала дуалізм людського життя» (Перцова & Скопцова, 2021, с. 38).

Вивчення пісень названих композиторів в аранжуванні для хорових колективів дозволяє зрозуміти еволюцію української популярної музики та її специфіку. Саме аранжування, як один із важливих етапів музичного творення, відіграє значну роль у формуванні загальної атмосфери та стилістики пісні. Особливості аранжувань О. Білаша та І. Шамо, які часто розробляли новаторські підходи в гармонізації та оркеструванні, відкривають ширші перспективи для дослідження не тільки музичних технік, а й культурних і соціальних контекстів, що оточували ці твори.

Аранжування творів для народного хору є складним і багатограним процесом, що поєднує в собі збереження національних традицій та використання сучасних композиторських підходів. Одним із ключових аспектів є гармонізація мелодії відповідно

до народного стилю, що включає використання діатонічних ладів, зокрема дорійського, міксолідійського та фрігійського, які характерні для українського фольклору. У творчості Олександра Білаша одним із показових прикладів є його хорове аранжування «Два кольори», де поєднується модальна гармонія з характерною для народного виконавства підголосковою фактурою. Водночас Ігор Шамо у своїх хорових аранжуваннях, таких, як «Києве мій», активно використовував змінні лади та хроматичні ходи, що надає творам яскравого емоційного забарвлення.

Важливою є також текстова виразність аранжування, де велика увага приділяється артикуляційним і динамічним нюансам, що підкреслюють змістовну глибину пісні. Окрім того, аранжування для народного хору часто передбачає використання різних прийомів багатоголосся, таких, як імітаційний розвиток теми, гетерофонія або розширена поліфонія. Наприклад, у пісні «Києве мій» (аранжування для хору) І. Шамо застосовує плавні модуляції в паралельні тональності, що додає твору експресії та глибини. Н. Перцова та Є. Дубінченко зауважують: «Викликає захват надзвичайно тонка робота композитора з хоровою фактурою. Використання хору дає можливість видобути найменші нюанси, пов'язані з динамічними та тембровими градаціями – від ледь чутної звучності, яка передає найпотаємніші почуття, до найбільш бурхливих її проявів» (Перцова & Дубінченко, 2019, с. 65).

Важливим чинником є також інструментальний підхід до аранжування, де народний хор може взаємодіяти з традиційними інструментами або ж із сучасними звуковими ефектами, що надає композиціям нових колористичних відтінків. Усе це сприяє не лише збереженню традиційної пісенної культури, а й її адаптації до сучасного мистецького простору, роблячи народне хорове мистецтво актуальним для нових поколінь слухачів.

Сучасні підходи до аранжування передбачають використання нових технологій у записі та виконанні, що дає можливість інтегрувати хорову музику у ширший мистецький контекст. Використання мікрофонної техніки, електронних ефектів і мультимедійних засобів розширює можливості для представлення авторської пісні у нових форматах. Крім того, сучасні хорові колективи активно експериментують з просторовими рішеннями та сценічним розташуванням голосів, що створює додаткові виражальні засоби у виконанні творів О. Білаша та І. Шамо. Таким чином, процес аранжування авторських пісень для народного хору є складним і багатограним, вимагає ретельного вивчення композиторського стилю, хорової традиції та сучасних виконавських тенденцій.

### **Висновки**

Аранжування авторських пісень для народного хору є процесом, що сприяє збереженню та розвитку української музичної культури. Творчість О. Білаша та І. Шамо демонструє різноманітність підходів до адаптації авторської пісні у хоровому мистецтві. Використання поліфонічних і гармонічних прийомів у їхніх аранжуваннях дозволяє інтегрувати традиційні музичні стилі у сучасний контекст. Дослідження показало, що О. Білаш та І. Шамо використовували різні методи гармонізації та фактурного збагачення хорових аранжувань, що дозволяє їхнім творам зберігати оригінальність та художню цінність. Важливим є також застосування інноваційних підходів, які дозволяють зберігати традиційну пісенну культуру у нових формах. Таким чином, дослідження особливостей аранжування авторських пісень для народного хору сприяє подальшому розвитку хорового мистецтва, зокрема у сфері академічного виконавства та музичної освіти.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

Батовська, О. (2015). Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтво*, 2(16), 48–56.

- Батовська, О. (2020). Художньо-стильові орієнтири опери «Ятранські ігри» Ігоря Шамо. [Електронний ресурс]. URL: <https://yatran.com.ua/blog/hudozhno-stilov-orntiri-operi-yatransk-gri-gorya-shamo/> (дата звернення: 31.03.2025).
- (2016). Білаш Олександр Іванович (1931–2003). *Видатні українці. Культура. Мистецтво. Освіта*. Київ: Велес, 26.
- Перцова, Н.О., & Дубінченко, Є.А. (2019). Хорові твори Ігоря Шамо та їхній методологічний потенціал. *Теорія і методика професійної освіти*, 1(14), 41.
- Перцова, Н.О., & Скопцова, О.М. (2021). Виховний потенціал вокально-хорової творчості Олександра Білаша. *Інноваційна педагогіка*, 2(32), 37–40.

## ШАТОВА ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
доцентка кафедри хорового диригування,  
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4646-4575>  
e-mail: [ir.al.shatova@gmail.com](mailto:ir.al.shatova@gmail.com)  
м. Одеса, Україна

## ХОРОВА ШЕВЧЕНКІАНА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

### Анотація

**Актуальність.** Хорову Шевченкіану слід вважати осередком національної музичної традиції, на основі якої можна розкривати історичний розвиток як національної музичної свідомості, так і професійної композиторської та виконавської творчості.

**Мета** – розглянути феномен «Хорова Шевченкіана» і його значення у розвитку української музичної культури (загальний огляд).

**Висновки.** Проведення історичного розгляду щодо усього обсягу Шевченкіани, створеної на основі музичного осмислення ідей та образів поетичної спадщини Великого Кобзаря, дозволяє пропонувати типологічні жанрово-стильові ознаки, виокремлювати головні тенденції розвитку музичної мови та композиційних рішень – від доби Шевченка до сьогодення, з розподілом на інноваційні та ретроспективно-традиційні.

**Ключові слова:** Поезія Тараса Шевченка, хорова Шевченкіана, національна музична традиція, українська хорова композиторська творчість, композиторська інтерпретація.

### Дискусії

Творчість Тараса Шевченка – унікальне явище у світовій поезії та музиці, оскільки він єдиний поет, чия спадщина переважно живе у музичному мистецтві, зокрема – у хоровому співі. Творчість Т. Г. Шевченка стала не лише визначним явищем в українській літературі, а й безцінним джерелом для музичного втілення численних вокально-хорових творів. Залишаючи незабутній слід в історії українського музичного мистецтва, ці композиції виконують роль «національно-духовної константи», що відображає найкращі традиції та ідеї українського народу.

Тарас Шевченко, як ключова постать української культури, постійно знаходиться у полі провідних дослідницьких напрямів митців та науковців. Слово Шевченка часто виявлялося надзвичайно актуальним для драматичних подій ХХ століття, і його емоційний відгук чітко резонує з соціально-політичними змінами в сучасній Україні. Актуальним сьогодні є також і ґрунтовне музикознавче осмислення виконавської-мистецької репрезентації «Хорової Шевченкіани» скрізь призму складної соціокультурної ситуації сучасності.

Поетична спадщина Великого Кобзаря та його образ, що не втрачають своєї актуальності вже понад півтора століття, стали джерелом натхнення для композиторів і

виконавців, спонукаючи їх до нових музичних осмислень. Літературні твори Т. Шевченка, що перетворюються на співану музику, вічно оживляють національну культуру, пронизуючи час та простір неперервною емоційною силою.

І це не дивно, поезія Шевченка, з її величезним емоційним діапазоном, надзвичайно багатогранним змістом тем, ідей та образів – від глибокої туги за рідною землею до протесту проти гніту, від теми зрадженого кохання до безмежної сили материнської любові – стала природним полем для творчості численних композиторів й оказала величезний вплив на розвиток музичної культури України.

Поезія Великого Кобзаря стала літературним першоджерелом для величезної кількості вокально-хорових композицій. Унікальність жанрових пошуків українських композиторів в музичній інтерпретації поезії Шевченка яскраво демонструє значення поетичного слова, як первинного джерела композиторського задуму і головного критерія відбору всіх рівнів музичної мови та формотворення.

Через концептуалізацію поетичного слова Т. Шевченка композиторами можна простежити розвиток різних провідних художніх ідей та жанрово-стильових тенденцій національної традиції хорової музики, розгорнутих в динаміці художньої еволюції від доби Шевченка до останніх часів: в творчості М. Лисенка, К. Стеценка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, В. Камінського та інших. А також охопити межі усієї «хорової Шевченкіани», котру слід вважати осередком національної музичної традиції, на основі якої можна розкривати історичний розвиток як національної музичної свідомості, так і професійної композиторської та виконавської творчості.

Літературно-художні образи, створені Великим Кобзарем, продовжують своє існування в численних музичних творах різних жанрів і форм. Поетика літературного стилю Т. Шевченка настільки універсальна, що органічно втілюється у різні жанрові форми хорової музики – мініатюру, хоровий концерт, хорову симфонію, кантату-симфонію, ораторію тощо. До того ж, багатомірність змісту поезії Кобзаря, розмаїття образно-художнього вислову впливає на індивідуальні жанрові трансформації творів композиторів на тексти Т. Шевченка.

Серед множини індивідуальних жанрових концепцій у різноманітності стильових тенденцій хорової композиторської творчості сьогодення, звернення до поезії Т. Шевченка стало однією зі сфер, що яскраво відображають суттєві зміни у мистецькому мисленні нашої епохи. Так, у дисертаційному дослідженні Х. Флейчук комплексно проаналізована та узагальнена хорова Шевченкіани кінця ХХ – початку ХХІ ст. вже *новітнього* періоду української історії крізь призму сучасних тенденцій компонування хорових творів на тексти із «Кобзаря» (Флейчук, 2011); дисертація Л. Півторацької присвячена розгляду поетичного циклу «Давидові псалми» Т. Шевченка як об'єкта композиторських інтерпретацій в українській музиці ХХ– ХХІ століть (Півторацька, 2023).

Величезна кількість музикознавчих досліджень не лише розкрила, але й продовжує розкривати нові горизонти композиторських інтерпретацій семантичного багатства поезій Т. Шевченка. Однак глибина змістів і образів його творчості знаходить ще чимало простору для подальших наукових пошуків і залишається такою до сьогодні.

Усі музикознавчі розвідки свідчать про глибинне занурення композиторів в поетику Т. Шевченка та розкриття унікальності жанрово-стильових пошуків музичній інтерпретації Шевченкового слова. Бібліографія із зазначеної проблематики міститься у статті Н. Костюк у «Шевченківській енциклопедії» (Костюк, 2015), можна рекомендувати бібліографічний список, виданий у 2020 р. «Сторінками музичної Шевченкіани» (2020).

В 2023 р. вийшли у світ два унікальні Шевченківські видання: семитомне нотне зібрання «*Тарас Шевченко. Пісенний Кобзар. Хорова Шевченкіана*» (в упорядкуванні Павла Муравського і в науково-мистецькому опрацюванні авторського колективу) та бібліографічний довідник «*Музична Шевченкіана українських композиторів*» (в упорядкуванні Мирослава Гулковського). Це перше найповніше, цілісне зібрання хорової

Шевченкіани уклад Павло Іванович Муравський (1914–2014) – великий український хоровий диригент і педагог, легенда хорового мистецтва й цілої музичної культури ХХ–ХХІ століть. Пісенний «Кобзар» унікальний тим, що в ньому системно зібрано майже всю хорову музику на поезію Великого Кобзаря від середини ХІХ до початку ХХІ ст.

### **Висновки**

Хорова Шевченкіана завжди у центрі дослідницького інтересу музикознавців та виконавців і зростає з кожним роком. Наразі неможливо знайти українського композитора, який би не звертався до творчості Тараса Шевченка, створюючи власну музичну Шевченкіану.

Теоретичне моделювання явища «Хорова Шевченкіана» з послідовним проведенням історичного розгляду та періодизацією щодо усього обсягу Шевченкіани, створеної на основі музичного осмислення ідей та образів поетичної спадщини Т. Г. Шевченка, підтверджує магістральну роль поезії Шевченка у мистецькій українській історії. Такий «панорамний» підхід із залученням задля цього потужної музично-текстологічної статистики, дозволяє пропонувати типологічні жанрово-стильові ознаки, виокремлювати головні тенденції розвитку музичної мови та композиційних рішень – від доби Шевченка до сьогодення, з розподілом на інноваційні та ретроспективно-традиційні.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Василенко, О.В. (2021). Музична Шевченкіана Євгена Станковича: інтерпретація поетичного слова в ораторії «Страсті за Тарасом». *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 131, 121–136.
- Костюк, Н.О. (2015). Шевченко в музиці. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 6. НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 849–858.
- Лісецький, С. (2014). Шевченкові образи, по-новому прочитані в симфонії-диптиху для хору Є. Станковича та симфонії для голосу О. Ківи. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 33, 256–264.
- Півторацька, Л.М. (2023). Відтворення поетики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів ХХ–ХХІ століть : дис. ... доктора філософії / ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харків. 287.
- Флейчук, Х. О. (2011). Хорова Шевченкіана кінця ХХ – початку ХХІ століть : соціокультурний та диригентсько-інтерпретаційний аспекти (на матеріалі хорових творів М. Скорика, В. Камінського): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / ЛНМУ імені М. В. Лисенка. Львів, 19.

### **ЯНКОВСЬКА ОЛЕНА ВІКТОРІВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [alenaankovskaa706@gmail.com](mailto:alenaankovskaa706@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства

**Шнуренко Тетяна Валентинівна**

м. Київ, Україна

### **ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ ПАШКЕВИЧА У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА**

### Анотація

**Актуальність.** Творчість Анатолія Пашкевича займає важливе місце в українському хоровому мистецтві, оскільки його музика поєднує національні традиції, глибокий ліризм і виразну мелодійність. Його хорові твори, зокрема кантата «Лебеді материнства», мають не лише художню цінність, а й формують національну свідомість та духовний простір українців. Вивчення та інтерпретація його хорових творів у сучасній мистецькій практиці є важливим для збереження та розвитку української музичної культури.

**Мета** – дослідити значення творчості Анатолія Пашкевича у розвитку українського хорового мистецтва, проаналізувати особливості його стилю та вплив на сучасні хорові колективи.

**Висновки.** Музика композитора Анатолія Пашкевича впливає на сучасне хорове мистецтво, збагачуючи виконавську практику та сприяючи збереженню національної музичної спадщини.

**Ключові слова:** Анатолій Пашкевич, хорове мистецтво, українська кантата, інтерпретація, вокальна культура, музичні традиції, патріотична лірика.

### Дискусії

Творчість Анатолія Пашкевича є невід'ємною частиною українського музичного мистецтва. Його хорові твори стали культурною спадщиною, яка зберігає традиції народної пісенності та водночас розвиває сучасну хорову виконавську практику. Особливе значення має кантата «Лебеді материнства», що є зразком національно-патріотичного твору, який активно виконується сучасними хоровими колективами. Дослідження його творчості сприяє глибшому розумінню специфіки української хорової музики, її ролі у формуванні національної ідентичності та виконавських традицій.

Хорові твори Анатолія Пашкевича охоплюють різні жанри, що зумовлено його багаторічною роботою з українськими народними хорами. Він працював як із традиційними народними мотивами, так і з авторськими текстами, створюючи музику на вірші українських поетів. Його твори можна умовно поділити на кілька жанрових груп:

**Ліричні пісні.** До цієї категорії належать твори, які виражають ніжні, душевні почуття, любов до рідної землі, родини та природи. Наприклад, одна з найвідоміших його пісень – «Мамина вишня» (на слова Б. Гури) – відображає глибокий зв'язок між поколіннями, зворушуючи своєю мелодійною простотою.

**Патріотичні та історичні пісні.** Значну частину творчості композитора становлять твори, присвячені національній пам'яті, героїзму українського народу та його боротьбі за свободу. Наприклад, «Степом, степом» (на слова М. Негоди) стала справжнім реквіємом за загиблими воїнами. Ця пісня увійшла до репертуару багатьох хорів і символізує трагедію війни.

**Козацькі пісні.** Великий вплив на композитора справила козацька тематика. Пісня «Гей, ви, козаченьки» передає дух українського козацтва, його волелюбність та бойовий характер. У цій групі можна також виокремити обробки народних пісень, що увійшли до репертуару Волинського та Чернігівського хорів.

**Релігійні твори.** У творчості Пашкевича простежується і духовна складова, яка виражена в піснях, що наближаються до релігійних мотивів. Вони часто використовувалися у репертуарі народних хорів під час святкових концертів, передаючи глибоку віру та духовність українського народу.

Одна з головних особливостей хорової спадщини Анатолія Пашкевича – гармонійне поєднання народної пісенності з професійним композиторським підходом. Його твори відзначаються кількома характерними музично-стильовими рисами:

**Мелодійність.** Пашкевич надавав великого значення мелодії, яка у його творах є природною, співучою, легкою для сприйняття. Його пісні часто мають чітко виражену куплетну будову, що сприяє їх запам'ятовуванню.

*Традиційна гармонія.* У своїх хорових творах композитор використовував гармонії, характерні для української народної музики. В його творчості можна знайти традиційні паралельні терції та сексти, що надають музиці теплого, народного забарвлення.

*Характерна поліфонічність.* Багато його хорових творів мають розвинену поліфонічну фактуру. Особливо це помітно в патріотичних піснях, де багатоголосся створює ефект монументальності та урочистості.

*Динамічний розвиток.* У композиціях Пашкевича часто простежується поступовий наростаючий динамічний розвиток, що посилює емоційний вплив на слухача. Наприклад, у пісні «Степом, степом» музика поступово розвивається, досягаючи кульмінації у приспіві, що викликає глибокий емоційний резонанс.

*Взаємодія солістів та хору.* У багатьох творах композитора використовуються сольні партії, які чергуються з хоровими епізодами. Це особливо помітно у ліричних та козацьких піснях, де соло підкреслює головну тему твору, а хор доповнює та розвиває основну ідею.

Творчість Анатолія Пашкевича залишається важливою складовою репертуару сучасних хорових колективів, адже вона не лише розвиває виконавську майстерність, а й сприяє формуванню національної самосвідомості. Його твори активно виконуються на конкурсах, фестивалях та концертних програмах, демонструючи їхню актуальність і художню цінність. Сучасні хорові диригенти вдаються до інтерпретацій його музики, збагачуючи її сучасними виконавськими підходами. Окрім того, значну увагу приділено освітньому аспекту – твори Пашкевича входять до програм хорових дисциплін у музичних навчальних закладах, формуючи професійні навички молодого покоління хорових виконавців.

### **Висновки**

Творчість Анатолія Пашкевича є важливою віхою у розвитку українського хорового мистецтва, поєднуючи народні традиції з професійним музичним мистецтвом. Його стиль вирізняється мелодійністю, гармонічною виразністю та тісним зв'язком музики з текстом, що робить твори особливо емоційно насиченими та виразними. Твори Пашкевича широко представлені у репертуарі сучасних хорових колективів, що підтверджує їхню значущість для професійного та аматорського виконання. Музика композитора впливає на сучасне хорове мистецтво, збагачуючи виконавську практику та сприяючи збереженню національної музичної спадщини. Подальше дослідження та популяризація творчості Анатолія Пашкевича є важливими для розвитку української музичної культури та виховання нових поколінь хорових виконавців.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Андрійчук, П. (2005). Анатолій Пашкевич як явище в українській пісенній творчості. *Народна творчість та етнологія*, 4, 63-65.
- Генвігай, В. (2018). Анатолій Максимович Пашкевич – епоха чудового мистецтва, легенда ще за життя. *Наука і суспільство*, 1/2, 47-50.
- Костенко, В. (2016). Анатолій Пашкевич: спогади. Володимир Костенко / упоряд., ред. Н. Даниленко, худож. С. Цимбал. Київ : Фенікс, 312-317.
- Кучерук, В. (2006). Волинський державний народний хор: в контексті пісенної творчості А. Пашкевича. *Проблеми педагогічних технологій*, 1(31), 34–38.

## СЕКЦІЯ

# ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

### ГЛУЩИЧ ДАР'Я АНДРІЇВНА

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво»,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [dasha.music037@gmail.com](mailto:dasha.music037@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Тормахова Вероніка Миколаївна**

### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПІСНІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА «У ДОЛІ СВОЯ ВЕСНА» В КОНТЕКСТІ ЛІРИЧНОГО ОБРАЗУ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ

#### Анотація

**Актуальність.** Важко уявити український культурний простір без пісенної спадщини Володимира Івасюка, яка свого часу стала одним із визначальних чинників формування української естради. У світлі останніх подій, коли українське суспільство потребує переосмислення історичного досвіду та культурного надбання, дослідження сучасних інтерпретацій, зокрема пісні В. Івасюка «У долі своя весна» набуває особливого значення.

Інтерпретації, дослідження та різноманітні погляди на твори, що вже вписані в історію української естради ХХ ст., є важливим для фіксації динаміки культурного сприйняття. Зрештою, дослідження інтерпретацій пісні "У долі своя весна" дозволить глибше осягнути художній потенціал та її місце у процесі еволюції української естрадної музики.

**Мета** – проаналізувати пісню «У долі своя весна» в контексті еволюції її виконавських інтерпретацій, з особливою увагою до ліричного образу та виконавської стилістики.

**Висновки.** Пісня «У долі своя весна» залишається актуальною завдяки глибокій метафоричності та універсальності виконання. Еволюція її інтерпретацій – від динамічного варіанту «Песнярів» до чуттєвого виконання Софії Ротару та сучасного оркестрового аранжування SHUMEI – свідчить про її багатогранність. Незалежно від стилю, твір зберігає свою емоційну силу та продовжує звучати в українській музичній культурі.

**Ключові слова:** Володимир Івасюк, «У долі своя весна», інтерпретація, виконавська стилістика, ліричний образ, естрадна музика, метафоричність, аранжування.

#### Дискусії

Пісні Володимира Івасюка глибоко вкоренилися в українській музичній культурі, зберігаючи свою актуальність і донині. У пісні «У долі своя весна» ключову роль у розкритті ліричного образу та забезпеченні емоційного резонансу зі слухачем відіграє майстерне використання різноманітних художніх засобів. Текст насичений метафорами, які створюють образність, наприклад: «у щастя – своя струна», де щастя подібне до струни, яка має свій особливий звук, гармонію; надання долі періоду відродження, ототожнюючи її з весною – «У долі – своя весна»; персоніфікація пори року весни («Я двері відчиню своїй весні») та поняття щастя, як птаха, який прилетить («І щастя

прилетить в моє вікно»), підсилює емоційний зміст пісні. Ліричності та мрійливості тексту надають епітети: «той ніжний білий сніг», «зимові сни», «найперший день». Слід приділити увагу використанню анафор (єдинопочатку) та епіфор (єдинокінцівки), де повторення «Ти вернешся колись...» / «Ти вернешся і...», «Я хочу, щоб збулись слова пісень, / Я хочу, щоб збулась любов», «Я хочу, щоб збулись зимові сни, / Я хочу, щоб любов збулась», «У тебе любов – одна. / У мене любов – одна» та «У щастя – своя струна, / У долі – своя весна», посилює основну думку пісні. Любов тут не просто почуття – це доля, життєва весна, яка незмінно повертається і відроджує душу. «У долі своя весна» – це пісня про очікування, надію та силу першого кохання. Аналізуючи текст пісні, можна виявити, що він не містить чітких ознак гендерної приналежності ліричного героя і це дозволяє виконувати її як чоловікові, так і жінці. Відсутність прямих звертань або характеристик, які б визначали стать виконавця, забезпечує універсальність твору. Враховуючи вищесказане, робимо висновок, що різноманітні інтерпретації надають можливість слухачеві ототожнити себе з його образами незалежно від власного досвіду.

Створення пісні-романсу «У долі своя весна» стало результатом творчої співпраці Володимира Івасюка, автора музики, та Юрія Рибчинського, автора поетичного тексту. Першими виконавцями став білоруський вокально-інструментальний ансамбль «Песняри». Почувши їх концерт в Києві, композитор поділився своїм неоднозначним враженням щодо їхньої інтерпретації з Юрієм Євгеновичем: «...Справа в тому, що за його задумом ця пісня була сучасним романсом – з повільною першою частиною й кантиленною серединою, а «Песняри» створили більш шлягерний варіант, основою аранжування якого був гострий ритм і швидкий темп. Сама по собі пісня сподобалась у такому вигляді аудиторії, але цей «танцювальний» успіх убивав у пісні дуже важливе: глибину музики й слів, драматургію почуттів» (Рибчинський, 2003). Вже згодом твір виконала Софія Ротару на Міжнародному фестивалі пісні «SOPOT77», яке принесло їй I місце. Ця версія стала зразковою, адже була саме такою, якою її бачив В. Івасюк і навіть була записана на платівку «Пісні Володимира Івасюка. Співає Софія Ротару». Музичний журналіст, сценарист фільму «Вусатий фанк», Віталій Бардецький в інтерв'ю для проєкту «Дім Звукозапису» зазначає: «Це був один із найперших, якщо не перший, з таких концептуальних альбомів в історії радянського лейблу «Мелодія». Тут доволі складні пісні. Тут немає «Водограю», тут немає «Червоної руги». Це більш зріла робота вже Івасюка. Він був поєднаний темою цього кохання незвичайного, астрального кохання» («Дім Звукозапису» з Тіною Кароль).

Переосмислену версію твору озвучив співак Олег Шумей (SHUMEI) в рамках авторського проєкту Тіни Кароль (Тетяни Ліберман) «Дім Звукозапису». Він виконав твір в новому аранжуванні у супроводі оркестру. До створення оновленої версії оркестровки долучились Тіна Кароль, Антона Попов та Дмитро Матвійчук. Було також додано партію для флейти, оскільки Олег Шумей володіє нею та продовжує удосконалювати майстерність в Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка. Як зазначає сам вокаліст, аранжування подібне до ліричної балади, на противагу рухливій оригінальній версії у виконанні Софії Ротару. Автором оркестрової партії виступив Андрій Рахманін, а Дмитро Матвійчук створив загальне аранжування для оркестру.

### **Висновки**

Дослідження пісні «У долі своя весна» Володимира Івасюка виявило її глибокий ліричний зміст, виразну поетичність і універсальність виконання. Завдяки багатій метафориці та відсутності чіткої гендерної прив'язки, твір залишається актуальним для різних виконавців і стилів.

Порівняння версій «Песнярів», Софії Ротару та SHUMEI демонструє еволюцію інтерпретацій: від ритмічної естрадності до камерної чуттєвості. Якщо оригінальний

здум Івасюка передбачав романсове виконання, то сучасні аранжування надають пісні нового звучання, зберігаючи її емоційну глибину.

Таким чином, «У долі своя весна» залишається значущим твором української музичної культури, що продовжує звучати в нових трактуваннях, підтверджуючи свою художню цінність і невичерпний інтерпретаційний потенціал.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Ніколаєва, К. (2020). Пісенна лірика Володимира Івасюка в контексті музично-виконавської текстології. [Електронний ресурс] URL: <https://pilipyurik.com/news/novyny/bahatstvo-ukrainskoi-melodyky-u-bachenni-volodymyra-ivasiuka/> (дата звернення 28.03.2025).
- Рибчинський, Ю. (2003). / Спогади // Сторінки пам'яті Володимира Івасюка. *Сторінки пам'яті Володимира Івасюка*. [Електронний ресурс] URL: [http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=yurij\\_rybchynskyj](http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=yurij_rybchynskyj) (дата звернення 28.03.2025).
- «Дім Звукозапису» з Тіною Кароль: Випуск 3. SHUMEI. [Електронний ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vjiAZB4mTII> (дата звернення 30.03.2025).

### ГОЛУБ ЮЛІЯ ВАЛЕРІЇВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [lulasik14@gmail.com](mailto:lulasik14@gmail.com)

### НАТЬОРТИШЕВА ПОЛІНА ВАСИЛІВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [polinanatyortysheva@gmail.com](mailto:polinanatyortysheva@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Скопцова Олена Михайлівна**  
м. Київ, Україна

## ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ТРІО ХОРУ ІМЕНІ ГРИГОРІЯ ВЕРЬОВКИ ТА ТРІО «ЗОЛОТІ КЛЮЧІ»: ВНЕСОК У ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЮ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

### Анотація

**Актуальність.** Українська народна пісня – неоціненна складова культурної ідентичності нації, яка потребує збереження в умовах глобалізації та зміни музичних пріоритетів. Дослідження творчості колективів, що активно сприяли збереженню автентичного звучання та адаптації народної пісні до сценічного простору, є надзвичайно важливим для розуміння еволюції української музичної культури другої половини ХХ століття. Актуальність теми зумовлена також необхідністю осмислення ролі фольклорних колективів у формуванні національної свідомості й культурної пам'яті українців.

**Мета** – здійснити порівняльний аналіз творчої діяльності двох вокальних колективів – тріо хору імені Григорія Верьовки та тріо «Золоті ключі» – з метою виявлення їхнього внеску у збереження та популяризацію української народної пісні, а

також окреслення специфіки їхніх творчих підходів до інтерпретації фольклорного матеріалу.

**Висновки.** Тріо хору імені Григорія Верьовки та «Золоті ключі» репрезентують два відмінні підходи до виконання народної пісні, проте їхня місія була спільною: збереження та плекання українського музичного спадку. Тріо хору імені Григорія Верьовки надавало народному співу академічне звучання, тоді як «Золоті ключі» зберігали його автентичне звучання. Завдяки діяльності цих тріо українська народна пісня не лише продовжує жити й розвиватися, але й знаходить нових шанувальників як в Україні, так і за кордоном.

**Ключові слова:** українська народна пісня, тріо хору імені Григорія Верьовки, тріо «Золоті ключі», збереження традицій, автентичне виконання.

### Дискусії

Українська народна пісня є важливою складовою культурної спадщини нації, яка формувалася протягом багатьох століть. Вона не тільки зберігає історичну пам'ять народу, а й відображає його світогляд, емоційний стан, традиції та повсякденне життя. Серед яскравих постатей у справі збереження та популяризації українського народного співу виділяються два знакові вокальні колективи – тріо хору імені Григорія Верьовки (Поліна Павлюченко, Наталія Цюпа та Віра Мартиненко) і тріо «Золоті ключі» (Ніна Матвієнко, Валентина Ковальська, Марія Миколайчук). Незважаючи на різні підходи до творчості, обидва тріо демонстрували високий рівень виконавської майстерності, сприяючи популяризації української пісні як на батьківщині, так і за її межами.

Тріо хору імені Григорія Верьовки було створене у 1970 році. Колектив став невід'ємною частиною Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки. Його учасниці поєднували академічну вокальну техніку з автентичним народним звучанням. У їхньому репертуарі були обрядові, ліричні та жартівливі пісні, які виконувалися або в супроводі оркестру й хорового ансамблю, або а капелла. Особливістю тріо була гармонійна інтеграція індивідуальних голосів у масштабне звучання хору, що створювало ефект симфонічності. Завдяки високій вокальній майстерності всі композиції вирізнялися чистотою інтонування, чіткою дикцією та характерним багатоголоссям. Колектив активно гастролював, представляючи українську культуру у країнах світу й здобуваючи визнання за межами України.

Тріо «Золоті ключі» розпочало свою діяльність у 1970-х роках і стало символом автентичності в українському народному співі. Після здобуття Україною незалежності творча кар'єра ансамблю зазнала змін. Валентина Ковальська та Ніна Матвієнко залишили хор ім. Г. Верьовки, тоді як Марія Миколайчук на той час уже працювала окремо. Після нетривалої співпраці з благодійною організацією «Рось» колектив розпався у 1993 році. Ця подія стала важким випробуванням для учасниць – Марії та Валентини. Надалі Ніна Матвієнко почала співати з камерним оркестром «Камерата», а Марія Миколайчук стала солісткою Національного радіо та телебачення. Валентина Ковальська разом із Марією певний час виступала в складі квартету, але й цей проєкт не отримав довготривалого розвитку.

Творчий метод тріо хору імені Григорія Верьовки вирізнявся академічним підходом до виконання пісень: професійна вокальна техніка вдало поєднувалася з хоровою традицією, що робило виконання структурованим, гармонійним і технічно вивіреним. Часто виступи колективу супроводжувалися оркестром із ретельно продуманою оркестровкою, яка підкреслювала зміст текстів пісень. Автентичність та природність звучання народної пісні були головними засадами творчості тріо «Золоті ключі». Колектив прагнув зберегти справжнє народне звучання: їхній підхід полягав у відтворенні пісні так, як вона звучала в природному середовищі. Як згадує співачка тріо В. Коротя-Ковальська: «Свої голоси «витягували» прямо з магнітофонної касети, з

голосу жіночок, що відтворювали древню пісенну культуру Полтавського багатоголосся, яке весь світ визнав як феномен» (Коротя-Ковальська, 2015, с. 209). Більшість творів зберігали автентичне голосоведення кантового типу, хоча деякі виконувалися у вокальних аранжуваннях, що вирізнялися глибоким проникненням у підголоскову поліфонію. Як зазначено в Енциклопедії сучасної України, до репертуару тріо входили також народні пісні в обробках та аранжуваннях А. Авдієвського, Г. Верьовки, П. Козицького, В. Кузик, О. Матвієнка та інших («Золоті ключі»). Діяльність двох колективів тріо хору імені Григорія Верьовки і тріо «Золоті ключі» розгорталась у різних мистецьких вимірах, проте їх єднала спільна мета – збереження та популяризація української народної пісні. Якщо тріо хору імені Григорія Верьовки працювало над впровадженням жанру обробки народної пісні, інтегруючи його в професійне мистецтво, то «Золоті ключі» зосереджувалися на збереженні її природного звучання.

Важко переоцінити вплив обох колективів на розвиток української народної музики. Учасниці тріо хору імені Григорія Верьовки активно займалися викладацькою діяльністю, передаючи свої знання молодому поколінню співаків. У свою чергу, учасниці тріо «Золоті ключі» продовжували формувати пісенну традицію через роботу в музичній педагогіці та масовій культурі.

### **Висновки**

Тріо хору імені Григорія Верьовки та тріо «Золоті ключі» здійснили вагомий внесок у розвиток української народної музики, кожне – у своєму унікальному напрямі. Тріо хору ім. Верьовки інтегрувало жанр обробленої народної пісні у професійне сценічне мистецтво, вдало поєднуючи академічну вокальну техніку з глибокими традиціями хорового виконавства. Натомість «Золоті ключі» зосереджувалися на збереженні автентичного звучання, прагнучи відтворити пісню у її природній, оригінальній формі, зокрема на основі польових фольклорних записів та експедицій.

Попри різні творчі методи, обидва колективи єднає спільна риса – високий рівень виконавської майстерності та глибока емоційна інтерпретація фольклорного матеріалу. Їх діяльність не лише зберігала й популяризувала українську пісенну традицію, а й стала яскравим прикладом мистецького патріотизму, актуального й сьогодні у контексті національного культурного відродження.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Золоті ключі. (н.д.). *Енциклопедія Сучасної України*. [Електронний ресурс]. URL: <https://esu.com.ua/article-16982> (дата звернення: 16.04.2025)
- Коротя-Ковальська, В. (2015). Концертна діяльність тріо «Золоті ключі». *Українська культура XX–XXI: соціоантропологічний аспект: збірник наукових праць*. 206–234. URL: [https://ndiu.knu.ua/images/elektr\\_bibl/zbirn-kult-1.pdf](https://ndiu.knu.ua/images/elektr_bibl/zbirn-kult-1.pdf) (дата звернення: 16.04.2025)

### **КАЛЮК МАРІЯ ОЛЕКСІЇВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [mariamkaliyk@gmail.com](mailto:mariamkaliyk@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка педагогічних наук,  
доцентка **Остапенко Лариса Вікторівна**  
м. Київ, Україна

**ДО ПИТАННЯ СТРУКТУРИ, ХАРАКТЕРНИХ ІНТОНАЦІЙНО-РИТМІЧНИХ ТА ЛАДОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ АРІЇ АНЬЄЗИ «AH! NON PENSAR CHE PIENO!» З ОПЕРИ «BEATRICE DI TENDA» ВІНЧЕНЦО БЕЛЛІНІ****Анотація**

**Актуальність.** В умовах сьогодення ми знову звертаємося до витоків різних стилів та жанрів вокального мистецтва західно-європейської культури. Актуальність даної теми зумовлена посиленням практичного інтересу щодо відтворення вокальної культури співу студенської молоді. Про творчість та життєвий шлях В. Белліні написано багато. Але ми маємо розкрити питання: чому і як його творчі доробки актуальні у музично-педагогічній практиці сьогодення.

**Мета** – проаналізувати музично-виразні та вокально-технічні особливості арії Аньєзи «Ah! Non pensar che pieno!» з опери «Beatrice di Tenda» Вінченцо Белліні, а також визначити її роль у формуванні традицій *bel canto*.

**Висновки.** Вокалістиці, що виконує роль Аньєзе в опері «Beatrice di Tenda», слід урахувати низку важливих аспектів, що впливають як на технічний, так і на художній бік виконання. Ця арія постає прикладом зрілого стилю Белліні, де в центрі уваги – психологічне розкриття героїні та виразне *bel canto*. Арія вимагає тонкого відчуття настрою й ретельно опрацьованої вокальної техніки. Головний виклик полягає в тому, щоб не звести партію до суто технічного «показу» віртуозності. Аньєзе – персонаж із внутрішнім конфліктом, тому надмірна «зовнішня» ефектність може зруйнувати драматичну правду образу. З іншого боку, *bel canto* передбачає легкість і красу звучання, отже виконавиці необхідно постійно утримувати плавність лінії та чітку інтонацію.

**Ключові слова:** оперна творчість В. Белліні, школа вокального мистецтва *bel canto*.

**Дискусії**

Творчість Вінченцо Белліні стала однією з найяскравіших сторінок в історії оперного мистецтва першої половини XIX століття: «Натхненна мелодика, яскрава лірична виразність, драматургічна цілісність творів композитора сприяли їх довговічності» (Джулай, 2023, с. 138). В. Белліні, як представник «романтичної оперної школи» (Сабадаш, 2014, с. 23), поєднав традицію італійського *bel canto* з тонким відчуттям драматургії, надаючи своїм операм виняткової емоційної сили й вишуканої мелодичності. Фахівці стверджують: «Можна виділити... період «раннього бельканто», патетичний та віртуозний стиль XVIII ст., та період «класичного бельканто», який пов'язаний з виконанням творів таких композиторів як: Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті» (Бойко, 2015, с. 221). В цьому контексті зауважимо: композитор ніколи не обмежувався лише демонстрацією віртуозності вокальних партій: він прагнув, щоб музика глибше розкривала внутрішній світ героїв.

Опера «Beatrice di Tenda» – це трагедія в двох актах на лібрето Феліче Романі, заснована на однойменній драмі Карло Тедалді-Форес та реальних історичних подій. В ній яскраво проявляються «найбільш показові ознаки італійського музичного театру першої половини XIX століття, синтетичну жанрову природу якого відображено в поезиці романтичної драми бельканто» (Yuege L., 2020, с. 180). Вперше вона була поставлена в 1833 році в театрі Ла Феніче у Венеції. Композитор написав оперу для співачки Джудітті Паста. Специфікою твору є те, що це була єдина з опер Белліні, опублікована в повній партитурі за життя композитора. Роль Аньєзе дель Майно виконала вперше Анна дель Серре. Постановки опери здійснювались в 1838, 1843, 1844 роках, а потім в 1871 році в театрі Ла Феніче, а також у ряді інших італійських театрів та за межами країни. Після 1870 року вона не виконувалась до 1935 року.

Арія «Ah! Non pensar che pieno!» звучить у першій дії опери «Beatrice di Tenda», коли Аньєзе, хоча й кохає герцога Філіппо Вісконті, починає відчувати сумніви та

тривогу через свої почуття. Ця арія є ключовою для розуміння характеру Аньезе та її ролі у драматичному розвитку опери та, однозначно, прикладом стилю *bel canto*, що вимагає від виконавиці не лише технічної майстерності у виконанні вокальних прикрас, але й здатності передати складну емоційну спрямованість. Арія починається спокійно і плавно, поступово наростає динаміка, передаючи напруження та внутрішні сумніви героїні.

Арія Аньези призначена для *mezzo-soprano*. Музика «*Beatrice di Tenda*» демонструє зрілий стиль Белліні, де композитор надає перевагу яскравим оркестровим барвам та прагне створити глибоко-емоційний вокальний стиль. Арія «*Ah! Non pensar che pieno!*» відображає інтерес композитора до створення образів героїнь, які борються з несправедливістю.

Проаналізуємо структуру арії та її характерні інтонаційно-ритмічні та ладові особливості. Форма – проста двочастинна зі вступом та кодою, перша частина якої є періодом, а друга не є складнішою від періоду. У першій частині відбувається виклад основної музичної думки, тобто теми, роль другої частини – розвиток та завершення музичної думки. Зауважимо, що друга частина дещо видозмінена як мелодично, так і ритмічно. В ній відбувається розвиток матеріалу першої частини. Дві частини складають єдине ціле завдяки певним об'єднуючим засобам, друга частина має початковий матеріал першої частини з видозмінами, але зберігається схожа фактура.

Тональна єдність проявляється в наявності головної тональності. Двочастинна форма, як правило, є тонально замкненою – початкова тональність повертається в кінці другої частини, але саме в цій арії, що трапляється досить рідко, весь розвиток у формі відбувається у межах однієї тональності. Відзначимо також єдність метру і темпу, адже вони не змінюються протягом усього твору; а також рівновагу між частинами за обсягом. В даній арії перша та друга частини рівноправні одна між одною – 13 тактів кожна, вступ має 7 тактів фортепіанного або оркестрового викладу, Coda – 9 тактів.

Вступ більш типовий для самостійних творів, переважно невеликий та тематично пов'язаний з основними частинами. Але у даній арії вступ, а саме перші 5 тактів, є самостійним арпеджованим викладом, що не скажеш про 6 та 7 такти, які вже підводять до основної мелодії. Надзвичайно виразний, самостійний вступ, що з легкістю підводить до основної думки героїні, яка співає про трагедію «як важко жити без кохання».

Coda має в собі 9 тактів, що несуть функцію доповнення та врівноваження форми арії, утвердження основної тональності, це кульмінація основної думки. Доповнення, як і вступ, зазвичай невеликі, це ж прослідковуємо і в арії. Слід зазначити, що вокальні твори, написані у простих формах, нерідко мають інструментальні вступи та закінчення.

У вокальній музиці прості форми мають деякі особливості, обумовлені зв'язком із словесним текстом та певними обмеженнями голосу. Також у вокальних творах частіше використовується проста безрепризна двочастинна форма, тому що словесний текст сприяє більшому об'єднанню частин в єдине ціле. Загалом музичний текст налічує 45 тактів (разом з інструментальним вступом). Присутній динамічний розвиток, а саме завдяки активному ритму та мелодії. Отже, така форма твору повністю відповідає літературному тексту та передає художній образ.

Арія Аньезе «*Ah! Non pensar che pieno!*» написана в тональності *B-dur* (виконується у тональності *G-dur*). Подібний вибір тональності добре передає відчуття гармонії та закоханості героїні, що притаманні для її початкового стану. Протягом твору, а саме в другій частині, зустрічається четвертий та п'ятий підвищені ступені, які додають ефекту вагань та мук совісті. Така хроматизація є відображенням душевних прагнень героїні. Цей фрагмент співпадає з кульмінацією арії та відхиленням до паралельного мінору.

Аналізуючи гармонічну мову твору, треба відмітити, що основою гармонічного мислення є головні тризвуки тональностей у розкладеному апреджійованому вигляді. Твір завершується в основній мажорній тональності, що контрастує по відношенню до літературного тексту, де починають домінувати більш тривожні думки. Наприклад, в арії «Ah! Non pensar che pieno!» Аньезе спершу намагається заспокоїти себе, висловлюючи ніжність, але поступово в музиці з'являється напруга, що передає її внутрішній конфлікт. Белліні дозволяє персонажам проходити через кілька емоційних станів, відображаючи їхню психологічну складність. Це є суттєвою відмінністю його стилю від більш ранніх опер, де арія могла бути зосереджена лише на одному почутті. Однак важливо зберігати єдність музичного стилю, тобто навіть якщо в арії є контрастні частини, а в даному випадку емоційні настрої, вони повинні бути логічно пов'язані, без різких переходів, щоб не порушувати співучу природу *bel canto*.

Отже, аналіз ладо-тонального плану та гармонії дає підстави зробити висновок про те, що композитором у цій арії використано палітру гармонічних сполучень, що є ознакою насамперед майстерності автора. Що стосується метроритмічних особливостей, відзначимо, що розмір сталий та незмінний протягом усього твору – 4/4. Твір надзвичайно насичений різними тривалостями, від найкоротших до найдовших: ціла, половинні, половинні з крапкою, четвертні, четвертні з крапкою, восьмі, восьмі з крапкою, шістнадцяті, шістнадцяті з крапкою, тріолі та навіть присутня секстоль. Цими усіма тривалостями насичена вокальна фактура, а до акомпанементу ще входять тридцять другі, які додаються у вступі.

Вокальна партія має складний ритмічний малюнок, який насичений тріолями, тривалостями з крапкою та паузами. Загалом вокальна лінія завдяки використанню руху тріолями вісімками є вкрай гнучкою та плинною. Ритмічна фігура супроводу – це рух вісімками, таким чином сильні долі такту акцентуються у всіх голосах, проте кожен з них є «незалежним» один від іншого. Таким чином утворюється поліритмія. Гнучкість ритміки у вокальній лінії надає їй невимушеного характеру, підкреслює мову героїні, що оповідає про свої почуття та переживання. Наприклад, у 18 такті зустрічається сповільнення у темпі, яке зазначається скороченим терміном *ralt. – rallentando*. А вже у 19 та 35 такті присутня фермата (іт. *Fermata* – затримка, зупинка) – це знак нотопису, що дає право збільшити тривалість ноти чи паузи на свій розсуд (зазвичай 1,5 – 2 рази). Зважаючи на те, що це оперна арія, соліст може робити затримку на стільки часу, скільки відчуває, але слід не забувати і про загальний метроритм.

Загальний темп – *Andantino sostenuto assai* (*Andantino* – трохи швидше ніж *andante* 72–88, *sostenuto* – стримано, *assai* – дуже). *Coda* зазначена такими термінами, як «*Sforgando il tempo*», що дослівно з італійської мови перекладається, як «згасаючий час, згасаючи». Тому можна вважати, що темп відповідно ще більш сповільнений і відповідає тексту. Загалом темп відповідає характеру даного твору, у окремих тактах (18 та 19) присутні невеликі відхилення, що повністю відповідають змісту.

### **Висновки**

Вокалістці, що виконує роль Аньезе в опері «*Beatrice di Tenda*», слід урахувати низку важливих аспектів, що впливають як на технічний, так і на художній бік виконання. Ця арія постає прикладом зрілого стилю Белліні, де в центрі уваги – психологічне розкриття героїні та виразне *bel canto*. Арія вимагає тонкого відчуття настрою й ретельно опрацьованої вокальної техніки. Головний виклик полягає в тому, щоб не звести партію до суто технічного «показу» віртуозності. Аньезе – персонаж із внутрішнім конфліктом, тому надмірна «зовнішня» ефектність може зруйнувати драматичну правду образу. З іншого боку, *bel canto* передбачає легкість і красу звучання, отже виконавиці необхідно постійно утримувати плавність лінії та чітку інтонацію.

Однією з характерних ознак опери bel canto є розлогі фрази, які потребують добре скоординованої роботи дихального апарату. Особливої уваги слід надати ділянкам з тривалими висхідними та низхідними пасажами, де необхідно зберігати повноту звуку та яскраве вокальне забарвлення до останнього такту фрази. Нерівномірний розподіл повітря або поспішне «добирання» дихання можуть порушити єдність музичної думки.

У партитурі зустрічаються стрибки на значні інтервали (сексти, кварта), а також часта зміна ритмічного малюнка (тріолі, секстолі, різні синкоповані фігури). Це вимагає уваги до точності інтонації та здатності швидко переходити з одного вокального регістру в інший, зберігаючи єдиний тембр. Ритмічні фігури мають «дихати» природно й не виглядати надто схематичними, адже саме в таких моментах прихована емоційна гнучкість арії.

Хоч основна тональність твору є мажорною, композитор вводить хроматизми та короткі «зміщення» в мінорну сферу, щоб посилити відчуття внутрішнього суму героїні. Потрібно уважно стежити за цими перехідними епізодами: вони створюють кульмінаційні моменти, які потребують не лише точної інтонації, а й підвищеної емоційної насиченості. Особливо це помітно перед найвищими нотами, де вокалістка мусить «підвести» слухача до драматичного вибуху без різких, неорганічних стрибків у динаміці.

У нотному тексті є позначення, що дозволяють співакові дещо уповільнити темп (*rallentando*) або зробити яскраву паузу (*фермата*). В цих місцях важливо уникати надмірної затримки, аби зберегти зв'язність загального руху. Арія має відносно плавний початок, натомість у другій частині наростає сила звуку з переходом на кульмінаційні ноти. Важливо розподілити динаміку так, щоб не витратити емоційний «запас» передчасно й розкрити всю масштабність образу в потрібний момент.

Співачка повинна відчувати «дихання» оркестру та уникати надто різких відхилень від заданого темпу, особливо коли супровід стає активнішим. Музичний ансамбль у цій опері значною мірою покликаний підтримати внутрішній монолог героїні, а не переважувати його зайвими контрастами. Оскільки це оперна сцена, перед виконавицею стоїть завдання зробити кожне слово зрозумілим та переконливим, зберігаючи співучу плавність. Ключові слова, де героїня висловлює страх, сумнів чи каяття, мають бути чітко виділені. Водночас важливо дотримуватися белькантового принципу «*santabile*» – щоб навіть під час драматичних акцентів зберігалось відчуття неперервної вокальної лінії.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Yuege, L. (2020). «Беатріче Ді Тенда» Вінченцо Белліні: жанрово-стильові пошуки в контексті розвитку італійського музичного театру першої половини XIX століття. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, (2-3(47-48)), 180–193. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213408](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213408)
- Бойко, А. (2015). Вокальний стиль belcanto як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 139, 221–224.
- Джулай, Г. (2023). «Пуритани» В. Белліні в річищі жанрово-стильового синтезу романтичної музичної драми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 44. С. 138–144.
- Сабадаш, Ю. (2014). Мистецтво як засіб формування національної свідомості (на прикладі італійської культури кінця XVIII–XIX століть). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2(20), 19–24.

**КОВАЛЬЧУК ВЕРОНІКА ВІКТОРІВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
кафедри естрадного співу, ОПП «Естрадний спів»,  
ПВНЗ «Київський університет культури»  
e-mail: [veronika.kovin@gmail.com](mailto:veronika.kovin@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Дорофєєва Вероніка Юрїївна**  
м. Київ, Україна

**СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ: НА ПРИКЛАДІ  
«КОХАНА» ІГОРЯ ПОКЛАДА**

**Анотація**

**Актуальність.** Українська естрадна пісня є важливою складовою національної музичної культури, що постійно змінюється та оновлюється під впливом суспільних і мистецьких процесів. У сучасних умовах зростає інтерес до переосмислення музичної спадщини ХХ століття, що сприяє її збереженню та популяризації серед нових поколінь слухачів. Пісня «Кохана» Ігоря Поклада на слова Ігоря Бараха є яскравим зразком української естрадної класики, яка неодноразово виконувалася різними артистами, набуваючи нових стильових і жанрових рис. Дослідження сучасних інтерпретацій цієї композиції, зокрема версії Юлії Саніної в межах проекту «Дім звукозапису», дозволяє простежити закономірності трансформації української естрадної музики та її адаптацію до сучасного культурного контексту.

**Мета** – аналіз сучасної інтерпретації української естрадної пісні на прикладі композиції «Кохана» Ігоря Поклада, а також виявлення основних тенденцій у її переосмисленні сучасними виконавцями.

**Висновки.** Пісня «Кохана» Ігоря Поклада є яскравим прикладом української естрадної класики, що зберігає свою популярність завдяки новим виконавським трактуванням. Сучасний підхід Юлії Саніної демонструє, що класична естрадна музика може набувати нових форм.

**Ключові слова:** українська естрадна пісня, «Кохана», музична інтерпретація, Юлія Саніна, «Дім звукозапису», джаз, свінг, вокальна імпровізація, музична спадщина.

**Дискусії**

Пісня «Кохана» була написана Ігорем Покладом у 1959 році. Вірші до твору створив поет і лікар Ігор Барах, натхненний почуттями до своєї дружини. Вперше композицію виконав Костянтин Огневий, що сприяло її швидкій популяризації в Україні. Згодом «Кохана» отримала широке визнання та увійшла до репертуару видатних виконавців. Твір адаптували не лише чоловіки, а й жінки, що спричинило певні зміни у тексті. Наприклад, Ліна Прохорова представила варіант композиції під назвою «Коханий», у якому зберігалася емоційна складова оригіналу, але змінювався суб'єкт висловлювання. Упродовж останніх десятиліть пісня «Кохана» неодноразово виконувалася сучасними артистами, кожен із яких пропонував власне трактування композиції.

Сучасні інтерпретації включають версію пісні у стилі босанова, яку виконав Василь Лазарович. Його виконання вирізняється поєднанням танцювального ритму босанови із ліричною мелодією, прикрашеною мелізматикою. У 2023 році The Alibi Sisters (Анна та Ангеліна Завальські) представили свою версію пісні «Кохана». Як зазначено на офіційному сайті: «Виконавиці не осучаснили звучання, змінюючи автентичний естетизм, а підкреслили художню довершеність пісні, зберігаючи тогочасні манери співаків і саунд аранжування» (Гріцфельдт, 2023). Це дозволило

зберегти автентичність композиції, передати її ліричну образність і стиль аранжування українських естрадних пісень середини ХХ століття. Пісня звучить у супроводі ансамблю, до складу якого входить рояль, скрипка, ударна установка, гітара, бас-гітара.

У новітній історії української музики значну роль у переосмисленні естрадної спадщини відіграє проєкт «Дім звукозапису», ініційований Тіною Кароль. Його основна мета – відродження маловідомих або забутих українських естрадних композицій шляхом їхньої нової музичної інтерпретації сучасними виконавцями. Як зазначає Тіна Кароль: «Основна місія проєкту: поповнювати музичний каталог України та надавати нове життя пісням, які несправедливо забуті» (Горлач, 2024). Формат проєкту передбачає виконання пісень у супроводі живого оркестру, що дає можливість розкрити їхню художню виразність через різні стильові напрямки та оновлені темброві рішення.

Однією з найцікавіших сучасних версій пісні «Кохана» стала інтерпретація Юлії Саніної, відомої як вокалістка гурту The Hardkiss. Юлія Саніна представила власну версію пісні в межах проєкту «Дім звукозапису» (#Дім звукозапису). В її інтерпретації композиція набула ознак джазового стандарту, що виражається через імпровізаційний характер вокальної лінії та змінений ритмічний малюнок. Юлія Саніна здобула освіту в дитячій музичній школі джазового та естрадного мистецтва, що значно вплинуло на її подальшу вокальну манеру. Її техніка відзначається широким діапазоном, що дозволяє експериментувати з різними стилями виконання – від поп-музики до хард-року, джазу та фолку. Юлія Саніна, використовуючи джазові імпровізаційні техніки, дещо змінила мелодію пісні «Кохана» та додала вокальну імпровізацію в стилі свінг перед репризою приспіву. Завдяки її імпровізації, композиція отримала розвиток і емоційну кульмінацію, що була підтримана завдяки яскравому оркестровому аранжуванню. Останнє витримано в традиціях стилю свінг і виконано бігбендом із додаванням струнно-смичкової групи. У звукозаписі брали участь понад 30 музикантів, включаючи оркестр Українського радіо та провідних джазових виконавців. Над аранжуванням працювали Тіна Кароль та відомий український саксофоніст Андрій Чмут. Згідно з концепцією вітчизняного музикознавця В. Москаленка, «Призначення музичної інтерпретації також полягає в естетичному оновленні, розкритті виразових можливостей об'єкту інтерпретування, у його пристосуванні до нових життєвих потреб і навіть – у створенні нового музичного твору на підставі вже існуючого художнього матеріалу» (Москаленко, 2013, с. 6). Виконання Ю. Саніної демонструє саме такий підхід: вона не лише відтворила відому композицію, а й надала їй нового звучання завдяки свінговій ритміці та джазовій вокальній імпровізації.

### **Висновки**

Пісня «Кохана» Ігоря Поклада є яскравим прикладом української естрадної класики, що зберігає свою популярність завдяки новим виконавським трактуванням. Сучасний підхід Юлії Саніної демонструє, що класична естрадна музика може набувати нових форм, зберігаючи свою ідентичність. Використання джазових прийомів у виконанні співачки засвідчує її високий рівень музичної підготовки та здатність до творчого осмислення матеріалу. Таким чином, проєкт «Дім звукозапису» є не лише засобом популяризації української естрадної спадщини, а й платформою для розвитку нових підходів до музичного виконання, що сприяє збереженню та оновленню культурного надбання України.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

Горлач, П. (2024). Дати нове життя забутих українським пісням: новий авторський проєкт на YouTube від Тіни Кароль – "Дім звукозапису". [Електронний ресурс] URL: <https://suspilne.media/culture/713326-dati-nove-zitta-zabutim-ukrainskim-pisnam-novij-avtorskij-proekt-na-youtube-vid-tini-karol-dim-zvukozapisu/> (дата звернення: 15.03.2025).

- #Д33. (2024). Випуск 1. Юлія Саніна «Дім звукозапису» з Тіною Кароль, YouTube. [Електронний ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PoWk3fM Ix4> (дата звернення: 15.03.2025).
- Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ. 134.
- Гріцфельдт, Л. (2023). Присвята українській музиці 60–70 років: The Alibi Sisters зняли кліп на легендарний хіт «Кохана». *Віва – журнал про шоу бізнес і зірок України та світу* / viva.ua. [Електронний ресурс] URL: <https://viva.ua/news/17469-prisvyata-ukrainskiy-muzitsi-6070-rokiv-the-alibi-sisters-znyali-klip-na-legendarniy-hit-kohana> (дата звернення: 15.03.2025).

## КОВМІР НАТАЛІЯ ВІКТОРІВНА

викладачка кафедри естрадного співу,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5290-2629>  
e-mail: [tesknukim@ukr.net](mailto:tesknukim@ukr.net)  
м. Київ, Україна

### РОЛЬ СПІВАКА У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ЕМОЦІЙНЕ СПРИЙНЯТТЯ СЛУХАЧА

#### Анотація

**Актуальність.** У сучасному музичному світі вокаліст є ключовою постаттю, що виконує функцію посередника між музичним твором і емоційним переживанням слухача. На відміну від інструментальної музики, вокальний виступ по суті своїй містить смислові та експресивні шари, що формують цілісний музичний образ. Цей образ народжується не лише з відтворення нотного тексту, а й з інтерпретаційного вибору, що його співак втілює у власному виконанні.

**Мета** – визначити роль вокального виконавця у формуванні музичного образу та дослідити вплив інтерпретаційних особливостей на емоційне сприйняття слухача.

**Висновки.** Співак-центральна фігура у народженні музичного образу, оскільки саме завдяки неповторним характеристикам його голосу, способу виконання та трактуванню композиція знаходить власне, ні з чим незрівнянне звучання. Вокаліст не просто озвучує сенс пісенного твору, але й додає йому емоційного забарвлення, що формує більш глибокий зв'язок зі слухачем. Завдяки особистісному впливу виконавця одна й та сама пісня може мати нові сенси та пробуджувати різноманітні емоційні відгуки. Візуальна складова сценічного дійства – жести, міміка, манера подачі – підсилює музичне послання та породжує багатогранний естетичний досвід.

**Ключові слова:** співак, музичний образ, слухач, сприйняття, вплив, інтерпретація.

#### Дискусії

Тембр голосу, манера артикуляції, фразування та стильова приналежність вокаліста визначають звукову ідентичність, яка й визначає характер музичного твору. Завдяки свідомому оперуванню з динамікою, темпом та техніками звуковидобування виконавець не просто відтворює нотний текст, а й збагачує його особистим значенням. Результатом постає унікальний мистецький продукт, який неможливо точно повторити, навіть якщо ту ж пісню виконуватиме інший вокаліст.

Разом з А. Бойчук, зауважимо, що «пріоритетним елементом формування культури естрадного співака, як яскравого артиста, є образ». Зрозуміло, що «це не торкається лише того, в чому одягнений артист на сцені. Образ починається із розуміння того, про що я співаю, який жанр носить моя композиція, і якими засобами я

можу передати дану драматургію твору» (Бойчук, 2023, с. 56). Дослідниця визначає кілька етапів роботи естрадного вокаліста над формуванням музичного образу, а саме: ознайомлення з текстом, адже «все починається із осмислення... Другим і найважливішим етапом є музика, яка заставить співака творчо думати, яким чином відтворити музичний задум і підкреслити важливість даного лібрето. Пісня – це не менш цікавий від опери жанр, який не зважаючи на свій мінімалізм в обсязі включає вступ, основну частину, кульмінацію і кінцівку. Тож, перед артистом постає нелегке випробування – впродовж декількох хвилин на сцені, показати дві сторони мистецтва музики і театру та визначити сенс існування сценічного героя в контексті твору і виразити це як інтонаційними, так і зовнішніми проявами» (Бойчук, 2023, с. 56–57).

Варто згадати, наскільки модифікується один й той самий твір у випадку його виконання різними співаками. Відомий український шлягер «Червона рута» Володимира Івасюка, написаний у 1970 році, з перших акордів зачарував глядачів мелодійністю та поетичністю тексту. Її перше виконання у Чернівцях Володимиром Івасюком разом з Василем Зінкевичем та Назарієм Яремчуком, заклало основу для подальших інтерпретацій. Кожне наступне виконання «Червоної рути» відкривало нові сенси. Софія Ротару надала їй популярності на міжнародній арені. Її інтерпретація – ніжна, м'яка, емоційно вивірена – перетворила твір на справжній естрадний шедевр, що закріпився у репертуарі кількох поколінь. Сучасні виконавці також не оминули увагою «Червону руту». Інтерпретація італійського співака Тото Кутуньйо під час виступу в Києві продемонструвала, як твір може долати культурні кордони й викликати емоційний відгук у слухачів незалежно від національності.

Цікаво, що до переосмислення пісні долучилися й менш очікувані виконавці – гурт «Голем» з Нью-Йорка презентував її у стилі клезмер-рок, поєднавши українську традицію з єврейською музичною культурою. Вахтанг Кікабідзе виконував «Червону руту» грузинською мовою, показавши, наскільки гнучким і багатогранним може бути цей твір. Молоді виконавці також долучаються до збереження хіта та оновлення пісні: на шоу «Україна має талант» гурт «Шпилясті кобзарі» поєднав традиційні інструменти з сучасним аранжуванням. Яна Кулик, виконавши переклад англійською, зробила спробу донести українську пісню до ширшої міжнародної аудиторії. Отже, «Червона рута» живе поза часом, постійно оновлюючись завдяки новим виконавцям, які вносять у неї власне бачення, стиль та енергію. У цьому полягає унікальність вокального виконавства, коли зберігаючи базові специфічні особливості твору, співаки можуть розкривати його потенційні версії.

Відтак, «під поняттям образу варто розуміти перелік допоміжних елементів, які беруть участь у створенні естрадного номеру (сценічно-театральна постановка, хореографія, світлове оформлення, специфічні ефекти та декорації) та в сукупності підсилять естетичний вигляд всієї композиційної будови» (Бойчук, 2023, с. 56–57). Комунікативний потенціал вокальної експресії полягає в її можливості викликати емоційний відгук. Слухачі часто сприймають людський голос як безпосереднє відображення особистих почуттів, що сприяє встановленню сильнішого психологічного зв'язку між аудиторією та виконавцем. Ця емоційна доступність стає вирішальним фактором у сприйнятті та популярності вокальної музики, особливо в галузі естрадного та сценічного виконавства. «Таким чином, у процесі роботи над художнім образом вокального твору уява виконавця здатна брати участь у побудові перспективного плану виконання; розширювати та поглиблювати уявлення виконавця про твори, вносячи нові й нові дані, запозичені з власного досвіду; допомагати вибору конкретних виконавських засобів; спрямовувати роботу над твором у певне концептуальне русло» (Козій, 2022, с. 145).

Крім того, присутність вокаліста на сцені – мова тіла, міміка, візуальна естетика, загальний імідж співака – слугує посиленню музичного повідомлення, яке виконавець хоче донести до публіки. Щодо формування правильного іміджу естрадного вокаліста,

разом із фахівцями визначимо складові цього явища: по-перше, «треба правильно підібрати репертуар, зокрема відповідний для свого світогляду напрям та стиль»; по-друге, «важливо сконцентруватися на смисловому навантаженні пісні, оскільки саме його треба донести до публіки». По-третє, «при сценічному втіленні твору необхідно подбати про сценічний костюм, який би відповідав обраному образу виконавця, доповнюючи його відповідним макіяжем та аксесуарами». По-четверте, «важливо продумати сценічну поведінку виконавця, у тому числі залучення видовищних форм, гру з публікою тощо». Все вище перелічене «дозволить артисту-початківцю створити цілісний та драматургічно вибудований номер, який може стати важливим кроком у стратегії формування його майбутнього іміджу» (Овсянніков, 2019, с. 71–72).

Поєднання слухових і зорових стимулів створює мультисенсорне середовище, яке посилює емоційний вплив та сприяє залученню аудиторії. Оригінальність виконання, яке часто досягається завдяки витонченій виразності, а не технічній досконалості, стає в очах слухачів індикатором художньої цілісності. Отже, співак є активним творцем музичного образу. Його роль охоплює інтерпретаційний, емоційний та комунікативний виміри, які разом впливають на те, як музику сприймає слухач. Розуміння цієї ролі дає змогу краще оцінити внесок вокаліста у музику як мистецтво та культурну практику.

### **Висновки**

Співак – центральна фігура у народженні музичного образу, оскільки саме завдяки неповторним характеристикам його голосу, способу виконання та трактуванню композиція знаходить власне, ні з чим незрівнянне звучання. Вокаліст не просто озвучує сенс пісенного твору, але й додає йому емоційного забарвлення, що формує більш глибокий зв'язок зі слухачем.

Завдяки особистісному впливу виконавця одна й та сама пісня може мати нові сенси та пробуджувати різноманітні емоційні відгуки. Візуальна складова сценічного дійства – жести, міміка, манера подачі – підсилює музичне послання та породжує багатогранний естетичний досвід. Отже, вокальне мистецтво є вагомою формою художнього вираження, що єднає в собі емоційне, комунікативне та інтерпретаційне начала.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Бойчук, А. (2023). Нариси формування естрадного співака України у парадигмі XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 1(60), 53–59. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-8>
- Козій, О., & Тарасюк, Л. (2022). Робота над художнім образом у вокальних творах. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 51, 142–147. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-20>
- Овсянніков, В. (2019). Імідж як складова створення сценічного образу у творчості українських поп-рок-виконавців. *Українська музика*, 1(31), 70–77. DOI: <https://orcid.org/0000-0001-8200-1709>

---

### **МИРОНЕНКО АНДРІЙ ІВАНОВИЧ**

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [mironenkoandrei869@gmail.com](mailto:mironenkoandrei869@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Скопцова Олена Михайлівна**  
м. Київ, Україна

**ВОКАЛЬНА ЛІРИКА АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО: ТРАДИЦІЙНІ І СУЧАСНІ ВИКОНАВСЬКІ ПІДХОДИ****Анотація**

**Актуальність.** Вокальна спадщина Анатолія Кос-Анатольського, визначного українського композитора ХХ століття, є важливою частиною репертуару сучасних виконавців. Відтак набуває актуальності здійснення аналізу вокальної лірики митця у сучасній мистецькій виконавській практиці.

**Мета** – проаналізувати специфіку виконавських інтерпретацій вокальної лірики Анатолія Кос-Анатольського.

**Висновки.** Самобутній стиль вокальної спадщини Анатолія Кос-Анатольського ґрунтується на глибокому розумінні народної мелодії, яка проявляється через інтонації, танцювальні ритми та образність, притаманну вітчизняному фольклору. Традиційне виконання його творів було сконцентроване на класичному фразуванні, чіткості вимови та техніці бельканто. Сучасні інтерпретації виявляють прагнення до індивідуальної виразності, камерності звучання та більш вільного прочитання творів. Прагнення до відкритості у сучасних виконавських практиках демонструє життєздатність вокальної лірики Кос-Анатольського та її здатність залишатись актуальною.

**Ключові слова:** лірика, вокал, співак, Кос-Анатольський, виконавський підхід, інтерпретація.

**Дискусії**

Анатолій Кос-Анатольський (1909-1983) – один з провідних українських композиторів. Хоча Анатолій Кос-Анатольський творив у багатьох жанрах, вокальна лірика посідає центральне місце в його спадщині. Визначальною рисою його стилю є багате використання українських народних ідіом та національних мотивів: він спирався на пісні рідного карпатського регіону (гуцульські та лемківські традиції), інкорпорує їхні модалні інтонації та танцювальні ритмічні малюнки у свої художні пісні. Таке занурення у фольклор надає його музиці виразного етнічного забарвлення, так що, хоча його романси та пісні широко варіюються за формою та настроєм, вони послідовно проектують яскраву українську національну ідентичність. «З головною рисою індивідуального стилю А. Кос-Анатольського, яку можна визначити як тотальна пісенність, нерозривно пов'язана ще одна, якою перша зумовлена: це яскрава національна визначеність, що відчувається при ознайомленні з його творами, і про яку неодноразово писали дослідники (А. Терещенко, Б. Фільц, О. Козаренко, Л. Кияновська та ін.)» (Ніколаєва, 2010, с. 29). Не менш помітними є виразний мелодичний стиль і поетична чутливість А. Кос-Анатольського. Його вокальні мелодії є плавними, експансивними та емоційними, що вимагають виразного нюансування, а іноді і значної вокальної спритності - поєднання ліричної теплоти з вокальною віртуозністю, народженою народними інтонаціями. Він працював у різних вокальних форматах, від окремих романсів та інтимних камерних вокальних мініатюр до пісенних циклів, кожен з яких демонструє емоційну експресію, засновану на народній образності.

Його ліричні пісні сповнені виразними художніми образами, які формуються завдяки мелодичній гнучкості, поетичності тексту та гармонійності зв'язку між музикою та мовленнєвим ритмом. Твори Кос-Анатольського, багато з яких написані на вірші українських поетів, продовжують надихати вокалістів, які часто включають їх у свій репертуар. У середині та наприкінці ХХ століття в українській академічній вокальній школі культивувався відшліфований підхід до виконання вокальних творів А. Кос-Анатольського. Співаків навчали доносити текст з чіткою дикцією, вважаючи «бездоганну дикцію» ознакою високої вокальної культури та необхідною умовою виразного співу. Наголошувалося на класичному фразуванні, з плавними музичними лініями і точним дотриманням структури партитури. Сильно відчувався вплив

італійського бельканто - виконавці прагнули до краси і рівності тембру, плавності лінії легато, що забезпечувало кантатну якість ліричних мелодій Кос-Анатольського. Видатні митці епохи, такі як Дмитро Гнатюк, Марія Стеф'юк та Анатолій Солов'яненко, наслідували ці традиції у своїх інтерпретаціях його пісень, романсів та обробок фольклору. Зокрема, Гнатюк, з його багатим баритонем і дисциплінованою технікою, часто розглядається як ідеальне уособлення української національної співочої традиції середини ХХ-го століття. Ці співаки поєднували вокальну силу та витонченість, зберігаючи чітку вимову та класичне фразування, що підкреслювало мелодичну майстерність композитора, водночас дотримуючись академічної строгості.

Сучасні інтерпретатори вокальних творів Кос-Анатольського привносять на сцену більш персоналізований та емоційний стиль. Сьогодні існує більша інтерпретаційна гнучкість - виконавці відчують себе вільно, наповнюючи музику своїм індивідуальним артистичним темпераментом, регулюючи темп і динаміку для досягнення драматичного ефекту та інтимної експресії. Основна увага часто приділяється передачі емоційної суті кожної пісні, культивуючи прямий зв'язок «від серця до серця» з аудиторією. Наприклад, сопрано Ольга Чубарева, провідна сучасна виконавиця, відома своєю харизматичною сценічною поведінкою та динамічною виразністю, кожен виступ якої перетворюється на шоу зі своєю драматургією. Така взаємодія відображає зсув у підході до виконавства. Замість формально відстороненого тону концертів, сучасні співаки ніби діляться особистою історією через пісню. Це можна простежити на прикладі української народної пісні «Ой, я знаю, що гріх маю» у обробці Кос-Анатольського, яку неодноразово виконували сучасні співаки.

Чуттєвий та романтично-піднесений варіант романсу «Ой ти, дівчино, з горіха зерна» представив український колектив «Tenors BEL'CANTO», до складу якого входять Василь Понайда, Роман Трохимук, Роман Антонюк, Тарас Глова на концерті у Нідерландах в 2016 році. Вокалісти шанують основні елементи української вокальної традиції, на якій навчалися, але підходять до творів Кос-Анатольського з новою чутливістю і творчою свободою – через тонше фразування, нюансовані тембральні відтінки, більш розмовну подачу тексту. Цей сучасний підхід зберігає цілісність тексту композитора, водночас наповнюючи виконання експресивністю.

### **Висновки**

Самобутній стиль вокальної спадщини Анатолія Кос-Анатольського ґрунтується на глибокому розумінні народної мелодії, яка проявляється через інтонації, танцювальні ритми та образність, притаманну вітчизняному фольклору. Традиційне виконання його творів було сконцентроване на класичному фразуванні, чіткості вимови та техніці бельканто. Сучасні інтерпретації виявляють прагнення до індивідуальної виразності, камерності звучання та більш вільного прочитання творів. Прагнення до відкритості у сучасних виконавських практиках демонструє життєздатність вокальної лірики А. Кос-Анатольського та її здатність залишатись актуальною.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

Ніколаєва, Л. (2010). Солоспіви Анатолія Кос-Анатольського як феномен української камерно-вокальної музики. *Студії музикознавчі: Театр. Музика. Кіно*, 1(29), 28-34.

**ПИРОГОВ ЄВГЕН ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [zprogov@gmail.com](mailto:zprogov@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Тормахова Вероніка Миколаївна**

**ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ У МОЛОДІЖНОМУ СЕРЕДОВИЩІ****Анотація**

**Актуальність.** У добу цифрових технологій та панування популярної музики в соціальних мережах академічне вокальне мистецтво втрачає популярність серед молоді. Проте існує реальна потреба у його збереженні, розвитку, осучасненні та переосмисленні. Застосування нових комунікаційних інструментів дозволяє надати класичному співу нове життя й актуальність для сучасного слухача.

**Мета** – дослідити сучасні шляхи популяризації академічного вокального мистецтва серед молоді, зокрема через цифрові платформи, аналізуючи ефективні способи залучення молодого покоління до класичної музичної культури.

**Висновки.** Популяризація академічного вокального мистецтва серед молоді можлива завдяки оновленню репертуару, використанню цифрових платформ та активній інтеграції з сучасними музичними тенденціями

**Ключові слова:** академічний вокал, молодь, соціальні мережі, популяризація, цифрова культура, баритон, колаборації.

**Дискусії**

Академічний вокал є однією з провідних складових світової музичної культури, охоплюючи такі жанри, як: оперне, камерне та хорове мистецтво. Попри це, в умовах домінування популярних музичних напрямів у цифровому просторі, зокрема в соціальних мережах, спостерігається помітне зниження зацікавленості молоді у класичному вокальному мистецтві. Водночас актуалізується тенденція до переосмислення традиційного академічного репертуару та його адаптації відповідно до потреб сучасної аудиторії.

Суттєву роль у вокальному мистецтві відіграє баритоновий голос, який поєднує глибину і драматизм із ліричною гнучкістю. Баритонові партії широко представлені у провідних оперних постановках, камерних та хорових творах, що забезпечує виконавцям можливість творчої реалізації у різноманітних стилістичних напрямках. Для ефективної популяризації академічного співу серед молоді важливо не лише зберегти традиційний репертуар, а й активно розширювати його за рахунок сучасних творів, зокрема шляхом крос-культурних колаборацій із представниками різних музичних жанрів.

В українській музичній культурі баритоновий репертуар має глибоке історичне підґрунтя. Особливе значення мають твори Миколи Лисенка – ключової постаті в розвитку української класичної музики, а також композиторів ХХ–ХХІ століття, серед яких Борис Лятошинський, Мирослав Скорик та Євген Станкович. Їхня музика, зберігаючи національну традицію, водночас відповідає сучасним естетичним запитам, що робить її актуальною для виконання і сприйняття. Як справедливо зауважує Т. Єрмакова: «Академічний вокал – це не лише збереження традицій, а й постійний процес їхнього оновлення відповідно до духу часу» (Єрмакова, 2019, с. 45).

З огляду на стрімкий розвиток цифрових технологій і зміну форматів сприйняття музики, академічні співаки шукають нові способи комунікації з аудиторією.

Застосування соціальних мереж, зокрема TikTok, відкриває нові можливості для популяризації академічного вокалу. Виконавці мають змогу не лише регулярно публікувати власні інтерпретації вокальних творів, але й організовувати онлайн-концерти, які сприяють швидкому поширенню творчості серед молоді різних країн.

Особливістю соціальних мереж є потенціал до миттєвої популярності, що може стати основою для нових творчих партнерств із блогерами, виконавцями інших жанрів і широким залученням нової аудиторії. Як зазначає А. Ткаченко: «Музичне мистецтво не існує у вакуумі – воно завжди адаптується до суспільних змін, і це стосується навіть найконсервативніших жанрів» (Ткаченко, 2021, с. 78).

Показовим прикладом є діяльність естонського баритона Ранно Тамма (Ranno Tamm), відомого в TikTok під псевдонімом @trannot. Його аудиторія налічує майже мільйон підписників, а контент спрямований на пасивну, а подекуди й пряму популяризацію академічного співу. До ключових методів його діяльності належать академічне виконання сучасних пісень, колаборації з іншими співаками та проведення онлайн-концертів, що демонструє витонченість і актуальність класичного вокалу в умовах цифрової культури.

Також популяризація академічного вокалу серед молодого покоління активно здійснюється завдяки співпраці з сучасними артистами. Відомий баритон Брін Терфель вирізняється своєю пристрастю до поєднання класичного вокалу з елементами популярної музики. Особливе задоволення йому приносить виконання пісень Елвіса Преслі, що підкреслює його багатогранність і готовність експериментувати з різними музичними жанрами.

Олександр Пономарьов і DZIDZIO (Михайло Хома) – відомі українські артисти, які активно працюють над популяризацією академічного вокалу через творчі колаборації та спільні проєкти. Їхні спільні зусилля демонструють, як класичний стиль виконання можна гармонійно інтегрувати в сучасну музичну культуру. У 2021 році вони представили слухачам пісню «Пазли». Ця композиція вдало об'єднує елементи академічного вокалу з сучасною естрадою, відкриваючи нові можливості для поєднання традицій і сучасних трендів. Пісня отримала схвальні відгуки та стала яскравим прикладом того, як класичне мистецтво може знайти своє місце серед молодіжної аудиторії, пробуджуючи інтерес до професійного вокального виконання. Творчість Олександра Пономарьова та DZIDZIO – це приклад того, як можна зберігати та популяризувати класичну виконавську майстерність у сучасному світі.

Ці приклади демонструють, як співпраця академічних вокалістів із популярними виконавцями сприяє наближенню високого мистецтва до сучасної культури, роблячи його цікавішим і зрозумілішим для нового покоління слухачів.

### **Висновки**

Популяризація академічного вокального мистецтва серед молоді є цілком реальною за умови врахування сучасних культурних та технологічних тенденцій. Одним із ключових чинників є оновлення репертуару, який має поєднувати класичні твори з сучасними композиціями, здатними зацікавити молодих слухачів. Важливу роль відіграють колаборації між академічними виконавцями та представниками інших музичних жанрів, що сприяє розширенню аудиторії та актуалізації академічного співу. Крім того, активне використання соціальних мереж, таких як TikTok, Instagram та YouTube, відкриває нові можливості для залучення молоді. Приклади успішних виконавців, які вже інтегрують академічний вокал у цифровий простір, доводять ефективність цього підходу. Таким чином, академічний спів, зберігаючи свою художню цінність і традиції, може адаптуватися до викликів часу, залишаючись актуальним і привабливим для нового покоління.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Єрмакова, Т. (2019). Сучасні тенденції академічного співу, 112.  
Ткаченко, А. (2021). Академічний вокал і цифрова культура, 96.

**ПІСКУНОВА ЮЛІЯ ІГОРІВНА**

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри естрадного співу, ОПП «Музичне мистецтво»,  
ПВНЗ «Київський університет культури»  
e-mail: [yul.piskunova@gmail.com](mailto:yul.piskunova@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Дорофєєва Вероніка Юрїївна**  
м. Київ, Україна

**БОССА НОВА: ВИТОКИ ТА ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ****Анотація**

**Актуальність** теми зумовлена інтересом до босса-нови з боку сучасних виконавців, слухачів і дослідників. Попри минувші десятиліття, цей стиль не втрачає своєї популярності, а навпаки – митці адаптують його до нових умов, зберігаючи головні естетичні характеристики. Сучасна популярність босса-нови, зокрема у форматі лаунж-музики, кавер-версій і фонових плейлистів, свідчить про її ефективність – здатність створювати атмосферу спокою, релаксації та м'якої концентрації.

**Мета** – виявити особливості сучасної інтерпретації та музичні чинники, котрі забезпечують тривалу популярність босса-нови в сучасному культурному просторі.

**Висновки.** Проаналізовано ритмічні, гармонічні та інтерпретаційні особливості жанру у виконанні бразильських, американських та європейських артистів. Та з'ясовано, що босса-нова зберігає свою актуальність завдяки поєднанню впізнаваної ритміки та гармонії з м'якою емоційністю виконання. Ці особливості дозволяють жанру адаптуватися до різних культурних контекстів, зберігаючи при цьому автентичну атмосферу.

**Ключові слова:** босса-нова, джаз, ритм, гармонія, інтерпретація, культурна адаптація.

**Дискусії**

**Витоки напрямку босса-нова.** Упродовж другої половини ХХ століття музичне мистецтво зазнало значної трансформації під впливом глобалізаційних процесів, що сприяли активному поширенню локальних музичних традицій у світовому культурному просторі. Одним із яскравих прикладів такої трансформації є босса-нова – музичний напрямок, що виник у Бразилії наприкінці 1950-х років і швидко здобув міжнародне визнання (Castro, 2000). Поєднавши елементи традиційної самби з гармонійною мовою джазу та камерною естетикою, босса-нова створила нову якість музичного висловлювання, що вийшла за межі етнічного контексту і набула універсального звучання.

Босса-нова як музичне явище виникла в Бразилії наприкінці 1950-х років. Її поява була результатом культурного, соціального й музичного злиття: традиційна самба трансформувалась під впливом західного джазу, класичної музики й урбаністичних настроїв нової генерації бразильських музикантів. Одними з головних засновників стилю вважають Жуана Жілберту, Антоніу Карлуса Жобіма та Вінісіуса ді Мораеса (Castro, 2000).

Жуан Жілберту, зокрема, розробив нову манеру гри на гітарі, що базувалася на синкопованих ритмах самби, але звучала м'яко й інтимно. Жобім і ді Мораес створили

пісні, які поєднували простоту мелодії з гармонічною складністю, запозиченою з джазової традиції (Levine, 1995). Саме ця комбінація зробила босса-нову особливим явищем – одночасно знайомим і новим, локальним і глобальним.

Важливо зазначити, що босса-нова виникла як елітарна музика – камерна, інтелектуальна, створена для прослуховування, а не для танцю. Це відрізняє її від більшості популярної музики того часу й пояснює її пізніший вплив на такі стилі, як софт-джаз, лаунж і сучасна поп-музика.

*Музичні особливості стилізованого напрямку.* Основні риси босса-нови – це м'який ритм, витончена гармонія та лаконічна манера виконання. Ритмічна основа стилю базується на синкопованому візерунку, що імітує структуру самби, але виконується повільніше та легше. Центральним інструментом є акустична гітара, яка не тільки акомпанує, а й створює основний ритмічний шар композиції (Castro, 2000).

Гармонічна мова босса-нови запозичена з джазу: тут використовуються складні акорди, зокрема септакорди, акорди з альтерованими ступенями, а також часті модуляції (Levine, 1995). Такі гармонії створюють ефект просторовості, глибини й емоційної багатозначності.

Вокальний стиль у босса-нові стриманий, навіть шепітний, позбавлений яскравої динаміки або драматизму. Такий підхід дозволяє зосередитися на атмосфері й нюансах звучання, що відрізняє босса-нову від більшості популярних жанрів.

*Сучасні інтерпретації й універсальність напрямку.* Вважається, що босса-нова залишається популярною вже понад півстоліття саме тому, що задовольняє потребу слухача в емоційному спокої. Її ефект релаксації, закладений у ритміці та гармонії, особливо цінується в сучасному світі, де музика часто виконує роль фону для відпочинку або зосередження.

Багато американських та європейських артистів, як-от Френк Сінатра, Даяна Кролл, Сару Воан і Ніну Сімон, створювали кавери на класичні композиції босса-нови, надаючи їм нових смислових відтінків. Їхні інтерпретації демонструють, як жанр адаптується до різних вокальних традицій, зберігаючи при цьому емоційну легкість і витонченість (Castro, 2000).

Не менш важливими є й сучасні бразильські виконавці, такі як Еліен Еліас і Гал Коста, які продовжують традицію напрямку, зберігаючи його головні риси, але інтегруючи елементи сучасної естради й імпровізації.

### **Висновки**

У процесі дослідження встановлено, що босса-нова, сформована в Бразилії у 1950-х роках, вийшла за межі свого культурного контексту й набула універсального значення. Поєднання синкопованої ритміки, джазової гармонії та делікатної манери виконання створює атмосферу, що сприяє емоційному розслабленню.

Цей ефект особливо актуальний у сучасному світі, де музика часто використовується для відпочинку, концентрації чи зняття стресу. Популярність босса-нови в лаунж-зонах, ресторанах і домашньому просторі підтверджує її здатність забезпечувати психологічний комфорт.

Глобалізація жанру значною мірою відбулася через інтерпретації артистів з інших країн – зокрема Френка Сінатри, Даяни Кролл, Ніни Сімон. Водночас сучасні бразильські виконавиці, як-от Еліен Еліас і Гал Коста, продовжують його розвиток.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

Castro, R. (2000). *Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World*. A Cappella Books (IL), 352.

Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co., 526.

**ПОДОЛЯН ОЛЕКСАНДР ВАСИЛЬОВИЧ**

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [podolian.sasha@meta.ua](mailto:podolian.sasha@meta.ua)

Науковий керівник – кандидатка педагогічних наук,  
доцентка **Остапенко Лариса Вікторівна**  
м. Київ, Україна

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ  
ЛИСЕНКА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСУ «ЧОГО ТАК ПОБЛІДЛИ ТРОЯНДИ ЯСНІ»):  
ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ**

**Анотація**

**Актуальність.** В умовах сучасного відродження української національної культури особливого значення набуває вивчення творчої спадщини видатних українських композиторів, серед яких постать Миколи Лисенка (1842-1912 рр.) займає центральне місце. Його вокальна творчість є унікальним феноменом, який синтезував українські фольклорні традиції та європейські композиторські техніки, заклавши фундамент для подальшого розвитку української професійної музики. Романс «Чого так поблідли троянди ясні» на вірші Івана Франка виступає яскравим зразком камерно-вокальної лірики композитора і демонструє характерні риси його індивідуального стилю. Актуальність дослідження полягає також у необхідності поглибленого аналізу жанрово-стильових особливостей вокальної творчості М. Лисенка для формування виконавських інтерпретаційних підходів, які б відповідали авторському задуму та відображали національну специфіку української вокальної школи у сучасних умовах. Незважаючи на значну кількість музикознавчих праць, присвячених творчості М. Лисенка, детальний виконавський аналіз романсу «Чого так поблідли троянди ясні» з точки зору сучасної вокальної педагогіки та виконавства представлений недостатньо, що зумовлює потребу у систематизації теоретичних та практичних аспектів інтерпретації цього твору для студентів вищих мистецьких закладів.

**Мета** – розкрити жанрово-стильові особливості романсу М. Лисенка «Чого так поблідли троянди ясні» та визначити ключові виконавські завдання для його художньо достовірної інтерпретації в умовах сьогодення.

**Висновки.** У результаті проведеного дослідження (аналіз і синтез наукової та методичної літератури, узагальнення – поєднання з нашою проблематикою) було виявлено, що романс «Чого так поблідли троянди ясні» є яскравим прикладом синтезу романтичних традицій європейської музики та українського мелосу. Твір характеризується поєднанням декламаційності та кантиленного розспіву, широким використанням інтонацій народної пісенності, тонкою психологізацією музичного висловлювання, що відображає глибокий зміст поетичного тексту І. Франка. Дослідження має теоретичну та практичну значущість для розвитку українського вокального виконавства та музично-педагогічної науки, сприяючи збереженню та популяризації національної музичної спадщини та вдосконаленню методичних підходів до виконання камерно-вокальних творів М. Лисенка.

**Ключові слова:** Микола Лисенко, камерно-вокальний жанр, вокальна інтерпретація, вокально-виконавський аналіз.

**Дискусії**

Микола Лисенко посідає визначне місце в історії української музичної культури як засновник національної композиторської школи. Його творчість багатогранна,

що стала важливим етапом у становленні українського професійного мистецтва, поєднавши глибоке знання західноєвропейських музичних традицій з фольклорними основами української музики. Творчість митця становить понад 300 творів різних жанрів, з них, як підкреслює Куриленко-Юсеф А.: «...понад 100 солоспівів. Адже, саме у цьому жанрі композитор творив протягом всього життя» (Куриленко-Юсеф, 2023, с. 41). Саме камерно-вокальна музика, зокрема романси, найповніше розкривають стильові особливості композиторського письма. Л. Божко пише: «Своєю творчістю і працею в галузі вокального мистецтва М. Лисенко зумів закласти підмурівок для нової вокальної методики, ставши не лише фундатором української композиторської школи, а й основоположником української академічної школи співу» (Божко, 2013, с. 114).

Наше дослідження не можливе без урахувань аналізу стильових особливостей творчості Миколи Лисенка, зокрема, гармонічної мови, темпометроритмічної організації твору. Особливу увагу приділимо специфіці виконавської інтерпретації романсу «Чого так поблідли троянди ясні» на вірші Івана Франка, який є яскравим прикладом зрілого періоду творчості композитора. Аналіз жанрово-стильових особливостей твору розкриває декілька важливих аспектів: синтез західноєвропейських романтичних традицій та українського мелосу. У романсі також простежується вплив європейського романтизму (Шуберт, Шуман) у використанні гармонічних засобів, фактурних рішень. Проте, інтонаційна основа твору має виразний український національний характер. Поетичний текст І. Франка із символічними образами природи, що відображають душевний стан ліричного героя, отримав адекватне музичне втілення: «Музика Лисенка примусила зазвучати на повний голос романтичні струни Франкової поезії» (Карась, 2016-2017, с. 99). Композитор майстерно передає настрій поезії через специфічні музично-виражальні засоби: мінорний лад, хроматизми, особливу динаміку, дихання, темброве забарвлення.

Структурний аналіз романсу виявляє собою тричастинну форму з контрастною середньою частиною, що відповідає драматургічному розвитку поетичного тексту. Композитор використовує цю форму для втілення емоційно-психологічного змісту вірша, створюючи виразну драматургічну арку. Гармонічна мова романсу демонструє багатство засобів: використання альтерованих акордів, відхилень та модуляцій, які підкреслюють емоційну напруженість поетичного тексту. Особливо виразними є гармонічні послідовності у кульмінаційних моментах твору. Фактурна організація романсу відзначається чутливістю до поетичного тексту.

Зміни фактури фортепіанного супроводу корелюють зі змінами настрою та емоційного напруження. Партія фортепіано виступає не лише акомпанементом, але й важливим компонентом художнього цілого, створюючи особливий емоційний підтекст. Мелодична лінія романсу поєднує декламаційність із кантиленністю, що дозволяє передати як емоційну наповненість, так і смислові нюанси поетичного тексту. Виразні мелодичні фрази будуються на поступовому розширенні діапазону з досягненням кульмінації у драматургічно обґрунтованих точках форми. Взаємодія вокаліста з концертмейстером під час виконання цього твору повинна базуватися на розумінні ролі фортепіанної партії у створенні художнього образу, важливо досягти ансамблевої єдності у кульмінаційних моментах та під час темпових змін.

З позиції вокально-виконавського аналізу романс «Чого так поблідли троянди ясні» представляє значний інтерес як твір, що вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння образно-художнього змісту. Вокально-технічні особливості твору передбачають володіння кантиленним співом, гнучким фразуванням, диференційованою динамікою. Діапазон твору (від ре першої до фа другої октави) потребує рівності звучання у різних регістрах голосу. Дихання виконавця має враховувати фразування, визначене композитором, і водночас відповідати логіці поетичного тексту. Особливо важливим є розподіл дихання у кульмінаційних фразах, де потрібна підтримана дихальна опора.

Артикуляція та дикція вимагають особливої уваги, оскільки текст насичений філософсько-символічними образами, які мають бути донесені до слухача. Чітка вимова приголосних у поєднанні з кантиленним звуковеденням створює необхідний баланс між музичною та поетичною складовими. Темпо-ритмічна організація романсу характеризується гнучкістю агогіки, що дозволяє передати найтонші емоційні нюанси. Виконавець має дотримуватися основного темпу, але враховувати авторські позначки щодо його змін. Інтерпретаційні аспекти передбачають глибоке розуміння стилістики української камерно-вокальної музики кінця XIX століття та індивідуального стилю М. Лисенка. Важливим є створення цілісного художнього образу з урахуванням культурно-історичного контексту. Як зазначає Л. Божко: «Мелодична лінія вокальної партії солоспівів Лисенка, підпорядкована законам образної ілюстративності, драматургії слова, дещо відходить від принципів *bel canto*... постає необхідність майстерно побудувати фразу, швидко «перехопити» дихання, вміння володіти «фарбами» голосу, загалом вимагається професійний підхід до роботи над твором. Тобто співак повинен бути достатньо підготовлений для виконання цих творів» (Божко, 2013, с. 117).

Окресливши основні виконавські труднощі романсу, можемо запропонувати методичні рекомендації щодо їх подолання. Робота над кантиленним звуковеденням має базуватися на правильній вокальній позиції та досконалому володінні диханням. Рекомендуємо опрацювання окремих фраз на різні голосні для вироблення однорідності звучання. Виконання хроматизмів та інтонаційно складних ходів потребує детального сольфеджування з фортепіано, а згодом – без інструментального супроводу для розвитку точної інтонації. Досягнення виразної динаміки без форсування звуку вимагає правильного використання резонаторів та опори дихання. Особливу увагу слід приділити виконанню *crescendo* та *diminuendo* на довгих нотах. Робота з поетичним текстом має включати літературний аналіз, усвідомлення символіки та підтексту, що значно збагатить виконавську інтерпретацію.

Відтак, Л. Божко наголошує: «...солоспіви Миколи Лисенка... набули нового мистецького значення та актуальності завдяки компактності форм, вишуканості обробки, оспівуванню вічних людських етичнокультурних та духовних цінностей» (Божко, 2014). Романс «Чого так поблідли троянди ясні» є репрезентативним зразком камерно-вокальної творчості М. Лисенка, в якому повною мірою відображені характерні риси його композиторського стилю: органічний синтез національних та західноєвропейських традицій, глибоке розуміння поетичного тексту, майстерне використання виражальних засобів музичної мови. Жанрово-стильові особливості цього твору демонструють високий рівень професійної майстерності композитора та його значний внесок у розвиток української музичної культури. Вивчення та виконання цього романсу сприяє формуванню національної вокально-виконавської школи та збереженню культурної спадщини України.

### **Висновки**

Аналіз музичного матеріалу дозволив визначити низку ознак, притаманних вокальній мові М. Лисенка: використання національних інтонацій, гармонічна простота з влучними колористичними акцентами, а також гнучка, співуча мелодика. Особливу роль у романсі «Чого так поблідли троянди ясні» відіграє тісний зв'язок з поетичним текстом, що виявляється у тонкому емоційному відтінюванні, інтонаційній виразності та фразуванні.

Вивчення біографії М. Лисенка та культурного контексту його доби засвідчує, що композитор глибоко відчував поетичну природу українського слова і прагнув передати його настрій через музику. Романс «Чого так поблідли троянди ясні» є зразком тонкого психологізму, в якому гармонійно поєднані індивідуальні риси стилю Лисенка з загальними ознаками європейського романтизму.

Основними виконавськими завданнями при інтерпретації романсу є: досягнення балансу між емоційною експресією та виразною декламаційністю, збереження стилістичної чистоти інтонування з увагою до ладогармонічних особливостей, створення цілісної драматургічної концепції з виявленням кульмінаційних моментів, технічне забезпечення плавності вокальної лінії та досконале володіння прийомами *rubato* для втілення романтичної образності.

Отже, вокальна спадщина Миколи Лисенка, і зокрема його романси, залишаються актуальними й сьогодні, зберігаючи свою естетичну цінність і продовжуючи впливати на розвиток української музичної культури. Вони становлять важливе джерело для вокалістів, педагогів і дослідників, які прагнуть осмислити та відтворити справжній український стиль у вокальному мистецтві.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Божко, Л. (2013). Солоспіви Миколи Лисенка: деякі виконавські аспекти. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім.М.В. Лисенка*. Вип. 27. 113-120.
- Божко, Л. (2014). Вокальна «Шевченкіана» Миколи Лисенка. *Солоспів: культурно-мистецький часопис*, 1(15), 2.
- Карась, Г. (2016-2017). Вокальна франкіана у сучасних звукозаписах Канади. *Українознавчі студії*, 17-18, 98-106.
- Куриленко-Юсеф, А. (2023). Солоспіви Миколи Лисенка. *Студентський науковий вісник*, 28, 40-43.

### СЕМЕНЮК РУСЛАНА ВІТАЛІЇВНА

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [rusya.mareta02@gmail.com](mailto:rusya.mareta02@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка педагогічних наук,  
доцентка **Остапенко Лариса Вікторівна**  
м. Київ, Україна

### ЕВОЛЮЦІЯ РЕПЕРТУАРУ МЕЦО-СОПРАНО ВІД БАРОКО ДО РОМАНТИЗМУ

#### Анотація

**Актуальність** теми розвитку та еволюції мецо-сопрано в оперному мистецтві є надзвичайно важливою для сучасного музикознавства, оскільки дозволяє краще зрозуміти, як зміни в культурних, соціальних і музичних тенденціях минулих століть вплинули на формування сучасного вокального репертуару та виконавської практики. Вивчення ролі мецо-сопрано у творчості великих композиторів, таких, як Г. Ф. Гендель, В.-А. Моцарт, Дж. Россіні, а також Джузеппе Верді, дозволяє простежити не тільки зміни в типах голосів, які використовувалися в операх, але й зміни в самій концепції вокальної категорії мецо-сопрано, яка отримала все більшу популярність у XVIII-XIX століттях. Це дає можливість глибше зануритися в історію вокальної техніки, репертуару та практики виконання, а також побачити, як композитори орієнтувалися на індивідуальні особливості голосу, а не лише на статеву приналежність виконавця.

**Мета** – дослідження еволюції мецо-сопрано в оперному мистецтві XVIII-XIX століть, аналіз зміни вокальних тенденцій та ролі цього голосу в репертуарі великих композиторів, а також визначення його впливу на сучасну оперну практику.

**Висновки.** Досліджено еволюцію мецо-сопрано в оперному мистецтві, відображено зміни у вокальних техніках, репертуарі та соціальних умовах. Проаналізовано розвиток цього голосу через творчість великих композиторів.

**Ключові слова:** мецо-сопрано, вокальна категорія, Г. Ф. Гендель, В.-А. Моцарт, кастрати, репертуар, історія опери.

### Дискусії

У XVI – на початку XVII століття музична культура значною мірою формувалася під впливом аристократичних кіл і духовенства, які не лише визначали тематику творів, а й диктували особливості їх виконання. Композитори змушені були адаптувати свої композиції відповідно до соціокультурних норм тієї епохи. Жінки-виконавиці з'являлися вкрай рідко, оскільки суспільство сприймало їхню сценічну діяльність з великим упередженням. Американська дослідниця Дороті Кейзер зазначає, що професійна участь жінок у музиці була суттєво обмежена через соціальні стереотипи щодо їх виступів перед публікою та високі вимоги до вокальної майстерності. Кейзер наголошує, що дівчатам із заможних сімей часто забороняли виходити на сцену, оскільки це суперечило нормам світського суспільства. Жінки з нижчих верств мали ще менше можливостей для музичної освіти та професійного розвитку. Незважаючи на це, окремі талановиті виконавиці досягали успіху, якщо знаходили підтримку серед меценатів чи досвідчених музикантів. Саме вони заклали основу для поступового розвитку жіночого вокалу у професійній сфері, сприяючи розширенню жанрового розмаїття та зміцненню статусу жінок у музиці (Keyser, 1987-88, pp. 46-57).

Фейт Дженніфер Хьюї-Армбристер наводить приклади талановитих вокалісток Лукреції Бендідіо, Лаури Пеперара та Тарквінії Мольца, які наприкінці XVI століття активно виступали при дворі Феррари. Вони виконували мадригали, дуети, тріо та сольні номери, що свідчить про розвиток гармонійного триголосся із залученням мецо-сопрано. Їхня діяльність демонструє, що попри упередження, жінки поступово завойовували місце на музичній сцені, доводячи свою майстерність та непересічний талант (Huie-Armbrister, 1982).

У другій половині XVI століття жінки починають поступово з'являтися на театральних сценах Італії та Іспанії. Так, видатна співачка Адріана Базіле (1580–1640) отримала запрошення виступати при дворі Мантуї. Її талант відзначав навіть Клаудіо Монтеверді у своїх листах. Важливо зазначити, що такі співачки не лише виконували музичні твори, а й значною мірою впливали на стиль виконання та інтерпретацію музики. Жінки також брали участь у першій постановці опери Якопо Пері «Euridice», що відбулася у 1600 році у Флоренції. Це стало важливою віхою у розвитку жіночого вокалу, адже поступово суспільство почало визнавати їхню виконавську майстерність.

Водночас Католицька церква накладала значні обмеження на участь жінок у музичному житті. Наприклад, у храмах їм було заборонено співати, що підтверджується біблійними текстами (1 Корифіянам 14:34–35, Новий міжнародний переклад). Це сприяло популяризації кастратів – чоловіків, яких кастрували у молодому віці, щоб зберегти високий тембр голосу. Вони виконували партії, що традиційно асоціювалися з жіночими голосами. Дороті Кейзер зазначає, що кастрати мали широкий вокальний діапазон і насичений тембр, що нагадував жіночий голос. У сучасній класифікації їхні голоси поділяються на сопрано, мецо-сопрано та контральто. Завдяки кастратам розвивалися техніки бельканто та арії da saro, що надавали виконавцям можливість імпровізувати та збагачувати мелодійний матеріал. Такі вокалісти ставали справжніми зірками свого часу, їх запрошували до найкращих театрів Європи (Keyser, 1987-88, pp. 46-57).

Британський музичний критик Джон Стін наголошував, що до XVII століття жіночі голоси не мали чіткої класифікації, і жінки могли виконувати як чоловічі, так і жіночі партії. В Англії першою оперою, де головні ролі виконували жінки, стала «Дідона

та Еней» Генрі Перселла, прем'єра якої відбулася у 1689 році у виконанні учениць школи Джозіа Пріста в Челсі. Це стало важливим кроком до утвердження жіночого вокалу в оперному жанрі (Steane, 1989, pp. 20-23).

Вольфганг Амадей Моцарт, подібно до Генделя, поступово відмовився від використання кастратів на користь жіночих виконавиць. У «Весіллі Фігаро» його героїні мають чітко окреслені вокальні характеристики, що дозволяє підкреслити унікальні особливості кожного персонажа. Наприклад, роль Марцеліни, створена для мецо-сопрано, дає змогу відобразити її статус і вік у порівнянні з іншими персонажами. Його підхід став ключовим для подальшого розвитку оперного жанру та розширення вокальних можливостей мецо-сопрано.

Г.Ф. Гендель суттєво вплинув на залучення жінок до оперного мистецтва, часто доручаючи їм ролі, що традиційно виконували кастрати. Він охоче залучав жінок, коли кастрати були відсутні. Гендель вважав голоси кастратів і відповідних жіночих голосів взаємозамінними. Коли композитор писав партії для альткастратів, він спочатку створював їх для альта, а потім адаптував для кастрата. Це вказує на те, що для Генделя важливішими були звук і тембр, а не стать виконавця. Щонайменше 26 ролей у операх Генделя були чоловічими, але написаними для жіночих голосів, а ще дев'ять партій, які спочатку виконували кастрати, згодом виконували жінки. Більшість головних кастратів у операх Генделя мали голоси альта або мецо-сопрано, і в сучасних постановках їхні партії часто віддаються жінкам з відповідними адаптаціями. У «Ксерксі» (1738) головну роль виконував кастрат Каффареллі, якого описували як «мецо-сопрано серед кастратів». Роль його брата Арсамена виконувала мецо-сопрано Марія Антонія Маркезіні, а принцесу Амастру співала мецо-сопрано Марія Антонія Мерігі. У відродженій постановці «Рінальдо» (1731) Гендель знову залучив Мерігі до ролі Арміді, а мецо-сопранові партії Еустаціо та Рінальдо дісталися кастратам.

Цей період ознаменувався появою перших професійних оперних зірок, які завдяки міжнародній славі отримували високі гонорари. Гендель, обираючи виконавців для своїх опер, орієнтувався на звучання та тембр голосу, а не на стать. Його опери мали широкий тематичний діапазон: від римської та грецької історії – до магії та комічно-драматичних сюжетів. Довжина його опер, з урахуванням арій *da capo*, могла перевищувати чотири години, що давало виконавцям змогу продемонструвати свої вокальні можливості. Інноваційне використання Генделем мецо-сопрано та контральто для ролей, які зазвичай виконували кастрати, сприяло формуванню чіткої класифікації жіночих голосів на три основні категорії, що з часом змінило підхід до класифікації співачок за тембром і характером голосу.

В.-А. Моцарт продовжив використовувати кастратів у своїх операх, зокрема в «*La Finta Giardiniera*» (1775), але поступово також почав залучати жінок на основні ролі, подібно до Генделя. В «Весіллі Фігаро» (1786) жіночі персонажі мають яскраво виражені індивідуальні риси, що відрізняє їх від традиційних жіночих образів в опері. Героїні Сюзанна, Графиня та Марцеліна виходять за межі стереотипів, демонструючи широкий спектр емоцій. Роль Марцеліни, хоча традиційно виконувалася мецо-сопрано, в сучасних постановках часто адаптується через виключення складної арії IV акту. У «Весіллі Фігаро» одна з найбільш цікавих ролей – Керубіно, яку вперше виконала Доротея Буссані. Моцарт обрав жінку для виконання ролі молодого хлопця, що стало важливим нововведенням. Сучасні театри часто надають перевагу мецо-сопрано для цієї ролі через відповідну вокальну теситуру та природний розвиток образу.

За часів Моцарта чітко розмежування між сопрано та мецо-сопрано не було остаточно визначено, і багато жіночих голосів класифікувалися як сопрано. Це стосувалося навіть ролі Дорабелли в «*Così fan tutte*» (1790), де, хоча традиційно вважається мецо-сопрано, її виконувала Луїза Вільньов, і її голос іноді згадують як сопрано. Ще однією важливою мецо-сопрановою роллю у творчості Моцарта є Церліна з опери «Дон Жуан» (1787). Це одна з тих партій, що межує між сопрано та мецо-сопрано.

Хоча її партія не є дуже високою, її теситура вимагає легкого, ліричного голосу. Деякі сучасні постановники свідомо обирають мецо-сопрано для цієї ролі, щоб контрастувати з голосами Донни Анни та Донни Ельвіри. Наприклад, у кіноверсії «Дон Жуана» Джозефа Лоузі роль Церліни виконувала мецо-сопрано Тереза Берганса. У своїй останній опері «Die Zauberflöte» (1791) Моцарт традиційно надає основні жіночі ролі сопрано, проте мецо-сопрано виконують ролі Другої та Третьої Дами. Хоч ці персонажі не є центральними у сюжеті, вони відіграють важливу роль у розвитку подій.

До кінця XVIII століття жінки почали займати важливіші позиції на оперній сцені (порівняно з кастратами). Композитори, такі як Г. Ф. Гендель та В.-А. Моцарт, стали першими, хто визнав індивідуальні особливості жіночих голосів. Це стало основою для формування мецо-сопрано як окремої вокальної категорії, яку ми знаємо сьогодні. Опера XIX століття зазнала значних змін, коли патронаж перемістився від дворянства до буржуазії, що спричинило вимоги до більш масштабних та видовищних постановок. Це призвело до збільшення розміру оркестру та приміщень, а також підвищення вимог до вокалістів, які мусили навчитись проектувати голоси на більші простори.

Одним із важливих явищ цього періоду стало зниження популярності кастратів. Їхні ролі почали виконувати тенори та жінки, що відобразило зміни в музичних смаках і суспільних нормах. Зокрема, Джоаккіно Россіні сприяв утвердженню мецо-сопрано як важливого голосового типу, пишучи для таких співачок, як Марієтта Марколіні та Ельза Джорджі-Рігетті. Одним із ключових моментів для мецо-сопрано стало виконання ролі Розіни в «Севільському цирульнику» (1816). Хоча пізніше цю роль виконували як мецо-сопрано, так і сопрано, Россіні віддавав перевагу природному тембру мецо-сопрано, вважаючи, що це краще розкриває характер героїні. Завдяки таким співачкам, як Тереза Берганса, Фредеріка фон Штаде та Чечілія Бартолі, інтерес до автентичного виконання творів Россіні відродився у XX столітті, утвердивши мецо-сопрано як ключовий голос у його оперній спадщині.

У творчості сучасників Россіні, таких, як В. Белліні та Г. Доніцетті, мецо-сопрано рідше отримували головні ролі. Винятками стали Адальгіза в «Нормі» та Ромео в «Капулетті і Монтеккі», а також Леонора в «Фаворитці» Г. Доніцетті, де вимагався більш драматичний вокальний стиль. У творчості Джузеппе Верді мецо-сопрано отримали ще більш драматичні ролі, такі, як Еболі в «Дон Карлосі», Азучена в «Трубадурі», Амнеріс в «Аїді» та Леді Макбет. Остання роль особливо виділялася вимогами до акторської виразності та вокальної сили, що, на думку Верді, повинно було передати її демонічну сутність. Таким чином, XIX століття закріпило за мецо-сопрано важливу роль в оперному мистецтві, відкривши шлях для різноманітних драматичних і колоратурних партій.

### **Висновки**

Розвиток та еволюція мецо-сопрано в оперному мистецтві є важливим аспектом музикознавства, що дозволяє простежити вплив соціокультурних змін на формування вокального репертуару. Історичний аналіз засвідчує, що мецо-сопрано як вокальна категорія почало формуватися у XVII-XVIII століттях, коли композитори, такі, як Г. Ф. Гендель і В.-А. Моцарт, почали залучати жінок до виконання партій, які раніше належали кастратам. Гендель активно сприяв розширенню ролей для жіночого голосу, а Моцарт заклав основи чіткої вокальної класифікації, розподіляючи партії відповідно до тембру та виразності голосу. Сучасний оперний репертуар відображає всі історичні етапи розвитку мецо-сопрано, охоплюючи твори від бароко до модерну. Визнання цієї вокальної категорії дозволяє зберігати традиції минулих століть та адаптувати їх до сучасної виконавської практики. Завдяки видатним співачкам XX-XXI століть, таким, як Тереза Берганса, Фредеріка фон Штаде та Чечілія Бартолі, інтерес до автентичного виконання класичних опер зберігається і продовжує розвиватися.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Huie-Armbrister, Faith Jennifer. (1982). *The Lyric Soprano Voice: Pedagogy and Repertoire from 1600-1980*. Ed. D. Dissertation, Teacher's College, Columbia University.
- Keyser, D. (1987-88). Cross-Sexual Casting in Baroque Opera. *Opera Quarterly*. Vol. 5, No.4, pp. 46-57.
- Steane, J. (Oct. 1989). An Assortment of Voices: Lyric Mezzo. *Opera Now*. Ian Brunskill (Ed.). London: 20-23.
- Гребенюк, Н. (1999). Вокально-виконавська творчість: психологопедагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ: НМАУ ім. П.Чайковського, 269.
- Цуркан, Л. (2007). Вірність традиціям: кафедра сольного співу. *Pro Domo Mea: нариси*. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П.Котляревського. Харків, 56-75.

---

#### УСАЧОВА ІРИНА ІВАНІВНА

викладачка кафедри естрадного співу,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <http://orcid.org/0009-0003-5294-8434>  
e-mail: [irina.usachova@gmail.com](mailto:irina.usachova@gmail.com)

#### ЮРЧУК ВАДИМ ВАЛЕРІЙОВИЧ

провідний концертмейстер кафедри естрадного співу,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-2494-1254>  
e-mail: [vadja77@gmail.com](mailto:vadja77@gmail.com)  
м. Київ, Україна

### СИНТЕЗ МАНЕРИ СОУЛ ТА ФОЛЬК-МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ СПІВАЧКИ ГАЙТАНИ

#### Анотація

**Актуальність.** Сучасна українська музична сцена характеризується активним синтезом різних жанрів та стилів. Зокрема, співачка Гайтана є однією з найяскравіших представниць цього процесу, демонструючи у своєму вокальному стилі синтез української музики, соулу, джазу та латиноамериканської манери співу. Дослідження її творчості дозволить глибше зрозуміти процеси культурної взаємодії та збагачення вокального мистецтва в означеному ракурсі.

**Мета** – дослідити, яким чином Гайтана поєднує стилістику соул-виконання з елементами української фольк-музики, розглянути специфіку її вокальної манери та визначити характерні прийоми, що формують її унікальний вокально-виконавський стиль.

**Висновки.** Синтез манери соул та фолк-музики у творчості співачки Гайтани є одним із яскравих прикладів, адже творчість співачки поєднує глибоку емоційність та вокальну техніку соулу з мелодикою та образністю українського фольклору. Аналіз її музичного стилю дозволив простежити тенденції глобалізації в українській музиці та механізми інтеграції етнічних мотивів у світову музичну традицію.

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, Гайтана, манера співу, соул.

#### Дискусії

Українська фольк-музика характеризується природним тембром голосу, відкритою подачею, використанням діатонічних ладів та варіативним мелізматичним оздобленням. Фольклорні пісні нерідко мають архаїчну структуру та розвинену наративність, що є важливим засобом емоційного впливу.

Синтез цих двох традицій формує особливий стиль виконання, в якому можна спостерігати поєднання емоційності та імпровізаційності соулу з автентичною мелодійною основою українського фольклору (Тормахова, 2017). Українська вокальна традиція характеризується широкою кантиленною лінією, природною вокальною подачею, близькою до народного співу, та використанням мелізматичних елементів (Скоромний, Коваленко, & Якобенчук, 2018). Український народний спів часто базується на грудному резонуванні, тоді як академічний вокал демонструє м'яку атаку звуку та гнучку динаміку.

Латиноамериканський стиль співу, зокрема в жанрах сальса, бачата, регетон, характеризується емоційною експресивністю, насиченими ритмічними акцентами та використанням змішаного (грудного й головного) резонування. Важливу роль відіграє синкопований ритм, що додає динамізму виконанню.

Гайтана, маючи конголезьке коріння, природно поєднує африканські, латиноамериканські та українські вокальні техніки. У її виконанні можна виділити кілька важливих особливостей. Ритмічний малюнок: застосування синкоп, характерних для латиноамериканської музики, що надає її пісням рухливості та пластичності. Темброва гнучкість: поєднання глибокого грудного резонування з легкістю верхніх нот, що є типовим для української вокальної школи. Емоційна насиченість: використання динамічних контрастів, що властиві як українському народному співу, так і латиноамериканському вокальному стилю.

У піснях співачки часто зустрічаються мотиви, що перегукуються з українськими народними мелодіями та латиноамериканськими ритмами. Наприклад, у композиціях «Шаленій» та «Два вікна» спостерігається співвідношення характерного мелодійного розвитку українського фольклору з насиченою ритмікою.

Гайтана також активно використовує перкусійні елементи, властиві афро-латиноамериканській музиці, зокрема конги, бонго та маракаси, що додає її творам екзотичного звучання. Соул – вокально-орієнтований жанр, що виник у США в середині ХХ століття та базується на глибокій емоційній виразності, широкому використанні мелізматичних технік та насиченій динаміці. Соул-виконавці часто використовують грудний резонанс, імпровізаційні прийоми та м'який, протяжний звук, що дозволяє максимально передати почуття (Скоромний, Коваленко, & Якобенчук, 2018, с. 99). Гайтана демонструє унікальний вокальний стиль, що поєднує характерні прийоми обох традицій. Мелізматика та глісандо в її виконанні часто зустрічаються плавні переходи між нотами, що є типовими для соул-музики (наприклад, у пісні «Два вікна»). Ритмічна свобода виявляється у багатьох композиціях Гайтани маючи живий, імпровізаційний ритм, що притаманний як соулу, так і українським народним пісням. Темброве розмаїття Гайтани легко змінює забарвлення голосу від глибокого грудного звучання до світлого та дзвінкого тембру, що наближає її вокал до народного стилю, наприклад – «Україно, будь зі мною». Динамічний контраст проявляється тоді, коли співачка використовує плавні переходи від ніжного напівшепота до потужного кульмінаційного співу (яскраво виражено у пісні «Самотня боса»).

Композиція «Два вікна» – у цій композиції поєднуються глибокі, насичені вокальні фрази, властиві соулу, з елементами української народної балади. Структура пісні нагадує традиційний український ліричний романс, але завдяки вокальній подачі Гайтани вона отримує більш емоційне та імпровізаційне забарвлення. «Танцювати» - ритмічно насичена композиція, в якій використовується грайливий, легкий вокал, що поєднує соул-мелізматичну та українську вокальну манеру з народною енергетикою. «Самотня боса» – ця пісня яскраво ілюструє синтез стилів: у ній присутні елементи народного мелосу в куплетах, тоді як у приспіві Гайтана використовує соул-вокальні прийоми, насичуючи звук емоційною напругою та мелодійними імпровізаціями.

Важливу роль у створенні унікального стилю Гайтани відіграє аранжування, в якому можна спостерігати використання народних інструментів (бандура, сопілка) у поєднанні з соул-орієнтованими гармоніями.

Також поєднання джазових акордів (характерних для соулу) з традиційними українськими мелодійними структурами. Перкусійний супровід, що може нагадувати як афро-американські ритми, так і українські танцювальні мотиви.

### **Висновки**

Отже, творчість Гайтани є унікальним зразком синтезу української та латиноамериканської вокальних традицій, як соул та український фольклор можуть гармонійно взаємодіяти, створюючи новий унікальний музичний стиль. Її вокальний стиль поєднує кантиленну м'якість української манери співу з ритмічною експресивністю латинських жанрів, поєднує м'яку емоційну виразність соулу з відкритою, природною подачею української народної пісні. Взаємодія цих елементів збагачує сучасну українську популярну музику, роблячи її більш різноманітною та відкритою для глобального слухача. Завдяки такому синтезу Гайтана збагачує сучасну українську музику, роблячи її більш гнучкою, емоційно наповненою та відкритою до світових тенденцій.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на порівняння вокальної техніки Гайтани з іншими виконавцями, що працюють на стику жанрів, а також на аналіз впливу етнічного елементу на популярну музику в Україні та за її межами.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Скоромний, В., Коваленко, Є., & Якобенчук, Н. (2018). Специфіка вокальної манери соул. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 1 (38), 95-100.
- Тормахова, В. (2017). Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія / В. М. Тормахова. Київ : Видавництво Ліра-К, 99-123.
-

## СЕКЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

### **БРОЯКО НАДІЯ БОГДАНІВНА**

кандидатка мистецтвознавства, професорка,  
заслужена діячка мистецтв України, завідувачка кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9109-1734>  
e-mail: [nbroiako@gmail.com](mailto:nbroiako@gmail.com)

### **ДОРОФЄЄВА ВЕРОНІКА ЮРІЇВНА**

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
доцентка кафедри естрадного співу,  
ПВНЗ «Київський університет культури»  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5720-2998>  
e-mail: [knukim.music@ukr.net](mailto:knukim.music@ukr.net)  
м. Київ, Україна

### **АКАДЕМІЗАЦІЯ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ: ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ**

#### **Анотація**

**Актуальність.** У дослідженнях попередників немає одностайності щодо дефінітивного розуміння місця і ролі сучасних модернізованих народних інструментів, як культурного явища ХХ початку - ХХІ століть. Суперечності між бажанням зберегти автентичність та необхідністю модернізації є основою для глибокого теоретичного аналізу процесу академізації народних інструментів.

**Мета** – всебічне дослідження процесу академізації народно-інструментального виконавства.

**Висновки.** Роль академічних інституцій є ключовою у формуванні сучасного образу модернізованих народних інструментів, актуальним також є питання ролі сучасних технологій, які можуть стати потужним інструментом для збереження та популяризації традиційного мистецтва. Отже, сучасна музична культура свідчить про тенденцію до синтезу різних традиційних, академічних та інноваційних підходів у творенні культурно-музичного простору.

**Ключові слова:** музична культура, мистецькі навчальні заклади, народно-інструментальне мистецтво, академізація народних інструментів.

#### **Дискусії**

Історія українського народно-інструментального мистецтва сягає глибини віків, коли музика була тісно пов'язана з побутом, релігійними обрядами та соціальними традиціями народу. З початку ХХ століття розпочався активний процес модернізації народного мистецтва, що був обумовлений змінами в соціально-політичній структурі суспільства. Револьюційні події, війни та соціальні перетворення, державні реформи та культурні трансформації створювали передумови для системного осмислення народної творчості та її інтеграції у загальнонаціональний культурний простір, стимулювали пошук нових форм самовираження. Саме в цей період розпочалася академізація народних інструментів та їх включення до програми мистецьких академічних навчальних закладів.

Академізація, що розуміється як процес набуття інструментом ознак академічного стандарту, включає як конструктивні зміни в його будові, так і впровадження нових методик викладання, репертуарних підходів та залучення до системи академічної освіти (Дутчак, 2013). Важливим у процесі академізації народних інструментів є роль академічних інституцій – музичних коледжів та вищих навчальних закладів – у формуванні сучасного образу народних інструментів.

Вельми актуальним у контексті зазначеного питання є дослідження М. Давидова “Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва”. Здійснивши панорамний огляд історії професійного навчання на народних інструментах у київських мистецьких навчальних закладах, дослідник підкреслює наступні важливі шаблі:

- 1934 рік – створення відділення народних інструментів у Київській консерваторії (спеціальний клас – мандоліна, а з 1936 року – домра; викладач М.М. Геліс) (Давидов, 1998, с.12-13);

- 1938 рік – відділення реорганізовано у кафедру народних інструментів (спеціальний клас – домра, баян, гітара, концертино, балалайка; викладач М.М. Геліс) (там само, с. 14);

- 1950 рік – відкриття спеціального класу бандури (викладачі М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир), спеціального класу цимбали (викладач О.Незовибатько) (там само, с. 16).

Завдяки систематичній роботі педагогів та дослідників, традиційні техніки гри на народних інструментах поступово інтегрувалися в академічну освітню систему, що дозволило розширити репертуар для інструментів та підвищити рівень виконавської майстерності артистів.

Отже, нові методики навчання запровадили детальне вивчення технічних прийомів, нотного аналізу, історико-музикознавчого контексту творів. Використання друкованих підручників, нотних видань та аудіовізуальних матеріалів сприяло більш глибокому розумінню музичного твору та технічному вдосконаленню виконавців. Таким чином, академізація народних інструментів супроводжувалася появою нового репертуару, що включає як адаптації народних мелодій, так і інтерпретації творів класичної музики.

Бовканюк П. та Дудай М., досліджуючи художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів, підкреслили: “Починаючи з другої половини ХХ ст. виконавство на народних інструментах репрезентує в українській музичній культурі нову академічну виконавську епоху. Йдеться насамперед про еволюцію баяно-акордеону, бандури, домри, гітари, тобто тих інструментів, які упродовж тривалого часу вважаючись народними, перейшли до розряду професійно-академічних, сольо-віртуозних. Надзвичайно важливим у процесі їх удосконалення та модернізації є виконання творів академічної музики різних стилів та жанрів...” (Бовканюк, & Дудай, 2020, с. 4).

Однак, зазначимо, що процес активного залучення до репертуару творів сучасної композиторики та перекладень супроводжується ризиком втрати автентичних етнічних рис, що є однією з найважливіших характеристик народного мистецтва.

У праці «Українські народні інструменти» дослідник Л. Черкаський окреслив фактори, за якими, на його думку, слід ідентифікувати музичні інструменти як народні: час, простір і суспільний контекст. Фактор часу: певна історична тяглість періоду, упродовж якого інструмент виготовлявся, удосконалювався, застосовувався народом та створювався специфічний національний репертуар. Фактор простору: сфера побутування загальнонаціональна або регіональна. Фактор суспільних верств: дворянство, духовенство, міщани, козацька старшина, селянство. Тобто, на думку автора, вирішальним є прийняття інструмента народом, укорінення його у одну або декілька соціальних груп. Автор, розглядаючи питання музичних інструментів, доходить висновку: до народних музичних інструментів у вузькому значенні слова належать такі,

на яких виконують тільки народну музику, а в широкому розумінні – такі, на яких крім народної, виконують і професійну музику (Черкаський, 2003, с. 12).

Важливо зазначити, що академізація народних інструментів не була безупинним процесом, а проходила через кілька етапів. Спочатку відбувалося становлення спеціальних класів та кафедр народних інструментів у музичних училищах і консерваторіях (див., наприклад, роботи М. Давидова: Давидов, 1998, Давидов 2010 і ін.). Наступними етапами були: розширення репертуару; зміни в конструкції інструмента; зростання ролі концертно-виконавської практики. Таким чином, академізація охоплює як технічні аспекти, так і культурно-смысловий вимір, що робить її багатогранним явищем у музичній культурі України.

З огляду на світовий досвід, можна стверджувати, що збереження автентичності народного мистецтва можливе лише за умов активного діалогу між традицією та інноваціями. Академічна спільнота повинна створити умови для обміну досвідом між народними майстрами та професійними музикантами, що сприятиме не лише збереженню культурної спадщини, але й її розвитку в умовах глобалізації. Використання цифрових архівів, онлайн-платформ для навчання та інтерактивних медіа може сприяти створенню нових форм комунікації між традиційними виконавцями та аудиторією, що, в свою чергу, стимулює подальший розвиток академізованих народних інструментів.

### Висновки

Музична культура України кінця ХХ початку ХХІ століття засвідчує бурхливий розвиток академізованого народно-інструментального виконавства. Характерними ознаками академізації інструментів є: модифікована конструкція фольклорного аналога або прототипу; оригінальний репертуар перекладення високохудожніх зразків з суміжних виконавських видів, аранжування народної музики (фольклору); традиційне, інноваційне методичне забезпечення викладання у системі закладів професійного навчання (тріада школа, коледж ЗВО) із залученням традиційних та інноваційних прийомів та методів; науково-теоретичне осмислення жанру; високий рівень концертного сольо-ансамблевого виконавства.

Створення спеціалізованих кафедр, розробка нових методик навчання та активна участь у міжнародних заходах сприяють популяризації інструментів на світовій арені. На сучасних сценах спостерігається зростання кількості концертних виступів, фестивалів та конкурсів, присвячених народно-інструментальному мистецтву.

Отже, сучасна музична культура свідчить про тенденцію до синтезу різних традиційних, академічних та інноваційних підходів у творенні культурно-музичного простору. У випадку народних інструментів це проявляється в інтеграції традиційної техніки гри з сучасними методиками, що дозволяє створити новий, гібридний стиль виконання. Такий синтез відкриває широкі перспективи для розвитку як інструментів, так і для музичної культури загалом.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бовканюк, П., & Дудай, М. (2022). Художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів. *Fine Art and Culture Studies*, (1), 3–9. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>
- Давидов, М. (1998). Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник для вищ. муз. навч. закл. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 223 с.
- Давидов, М. (2010). Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): *Підручник (вид.2-е доповнене)*. Луцьк-Київ, 592 с.
- Дутчак, В. (2013). Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ-початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 488 с.
- Черкаський, Л. (2003). Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 264 с.

**ВОСТРИКОВА АНАСТАСІЯ СЕРГІЇВНА**

здобувачка 1 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
кафедри музичного мистецтва ОПП «Музичний фольклор»,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [anastasiavostrikova8@gmail.com](mailto:anastasiavostrikova8@gmail.com)

**БЕРЕЖНЮК МАКСИМ ПАВЛОВИЧ**

викладач кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9413-3845>  
e-mail: [bereznyuk86@ukr.net](mailto:berezhnyuk86@ukr.net)  
м. Київ, Україна

**ОСОБЛИВОСТІ ВИГОТОВЛЕННЯ ТА ГРИ НА ДУДЦІ-ВИКРУТЦІ З РІВНЕНСЬКОГО  
ПОЛІССЯ: ЗАХОДИ ПО ЗБЕРЕЖЕННЮ ЕЛЕМЕНТА НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ  
СПАДЩИНИ УКРАЇНИ**

**Анотація**

**Актуальність.** Поліська дудка-викрутка – це давній традиційний музичний інструмент, який побутує лише на Рівненському Поліссі. Назва інструменту походить від унікального способу його виготовлення: викручування серцевини з молодої соснової основи. Першочергово традиція виготовлення та гри на дудці-викрутці належить до пастушої, через що, знаходиться на межі зникнення, що обумовлює актуальність обраної теми.

**Мета** – проаналізувати особливість виготовлення дудки-викрутки, її звучання та стрій.

**Висновки.** Важливо розуміти, що фіксація традиції гри та виготовлення дудки-викрутки є унікальною та дуже важливою регіональною знахідкою загальноукраїнського значення. В час, коли традиція знаходиться на межі зникнення, основним є збереження, освоєння та популяризація інструменту як елемента нематеріальної культурної спадщини України.

**Ключові слова:** музичний фольклор, дудка-викрутка, пастуша традиція, музичні інструменти, село Переброди, Рівненщина.

**Дискусії**

Давня інструментальна традиція в Україні була тісно пов'язана із життям та побутом людей, зокрема з пастушою діяльністю. Стан фіксування поліської інструментальної музики дещо пізніший, ніж карпатської. Проте саме на території Полісся побутують унікальні способи виготовлення дудок, яких не спостерігається в інших регіонах. До нашого часу традиція виготовлення та гри на дудці-викрутці зберіглася лише у віддалених осередках Рівненського Полісся, зокрема найкраще – у північних селах Миляцької сільської громади Сарненського району Рівненської області та Рокитнівської селищної громади Сарненського району Рівненської області.

З більшості зафіксованих випадків, дудку-викрутку виготовляли саме чоловіки різного віку. Виганяючи корів на пасовище (за товаром), вони, зазвичай, брали з собою дудку, зроблену власноруч, а інколи майстрували її просто під час випасу. Однак технікою виготовлення та гри володіли лише деякі. Історично, перше знайомство дітей з інструментом, в умовах традиції, відбувалося у ранньому дошкільному віці: хлопці з дитинства просилися пасти корів разом зі старшими пастухами, щоб навчитися цьому мистецтву. На сопілках грали, зазвичай, хлопчики, парубки та чоловіки, адже для української сопілкової традиції жіноче музикування не є типовим явищем. Грали як сольоно, так і в супроводі співу: спочатку виконували мелодію, а потім – саму пісню. Загалом інструмент був призначений як для сольоного, так і для ансамблевого виконання

музики. Важливою відмінністю та унікальністю дудки-викрутки як артефакту поліської культури є її звучання, яке дуже подібне до людського голосу. Часто носії традиції могли грати пісню паралельно зі співом другої особи, під час якого звук дудки та голосу переплітався в органічне двоголосся.

Процес виготовлення дудки є досить складним. Б. Шепшелей стверджує, що дудка-викрутка – це «волинсько-поліська сопілка, яку виготовляють тільки на весні з тієї деревини молодого сосни, що виросла за останній рік» (Шепшелей, 2024, с. 10). Але на весні дерево містить багато смоли, а зимою твердіє, тому обидва фактори можуть завадити серцевині належно викрутитися. Відтак традиційно дудку-викрутку виготовляли з молодого сосни в кінці літа або на початку осені. Хоча, спілкуючись з сучасним носієм традиції Юрієм Ковальчуком з м. Рівне, вдалося дізнатися, що в деяких місцевостях дудку все ж таки могли виготовляти і наприкінці весни. Також була згадка про поодинокий випадок назви, а саме «дудка-крученка». Для традиційного способу виготовлення використовували лише гострий ніж (для заготовки та формування самої дудки), шило (для випалювання отворів під пальці) та сірник. В деяких матеріалах, збирачами та носіями традиції було згадано про виготовлення дудки «під пальці» конкретної людини чи дитини.

Першочергово шукали гнучке, несухе деревце. Для хорошої дудки використовували лише кілька колінець сосни, або ж, як ще фіксували від носіїв, «літо», тобто 4-те літо, 5-те літо чи 6-те літо від верха. Пізніше відбувалася підготовка деревця до викручування, його фіксація та саме викручування. При вірній підготовці серцевина залишиться, а основа під дудку викрутиться. Важливо згадати про складність процесу, так як в більшості випадків викрутити основу без пошкодження серцевини з першої спроби дуже важко навіть для майстрів. Особливість звучання дудки-викрутки також пов'язане з її змочуванням у воді перед грою: в селі Переброди кажуть – «напоїти дудку».



**Фото 1.** 2008 р. Село Переброди, Сарненський район, Рівненська область.  
Герасим Карпович Хомич і маленька Настя Вострікова.

**Фото 2.** 2008 р. Герасим Карпович Хомич і Сергій Востріков.



**Фото 3. Герасим Карпович Хомич, Людмила та Сергій Вострікови, Максим Бережнюк на семінарі по збереженню нематеріальної культурної спадщини Рівненського Полісся, березень, м. Рівне, 2023 р.**



**Фото 4. Учасники творчої лабораторії «Традиція виготовлення та гри на дудці-викрутці» КЗ «Рівненський обласний центр народної творчості», березень, м. Рівне, 2025 р.**

З кінця 1980-х – початку 1990-х рр. і до сьогодні дослідниками було знайдено та зафіксовано 15 носіїв традиції гри та виготовлення дудки-викрутки на Рівненщині, а саме: у Сарненському районі – Місюкевич Семен Іванович, 1929 р.н., с. Блажове; Денищич Федір Григорович, 1908 р.н., с. Будимля; Чмуневич Олександр Павлович, 1934 р.н., с. Вежиця; Ляхович Адам Григорович, 1934 р.н., с. Лугове; Степанюк Петро Наумович, 1927 р.н., с. Кураж; Яскевич Леонід Логвинович, 1932 р. н., Крупич Сидір Іванович, 1920 р.н. та Огієвич Іван Миронович, 1937 р.н. – усі з с. Дроздинь; Налапко Степан Тимофійович, 1930 р.н., с. Купель; Павлушенко Матвій Степанович, 1909 р.н., с. Залав'я; Петровець Іван Михайлович, 1937 р.н., Чмуневич Федір Філімонович, 1913 р.н. та Хомич Герасим Карпович, 1944 р.н. – усі з с. Переброди; у Вараському районі – Ковальчук Микола Лазарович, 1916 р.н., с. Великі Телковичі та Щербач Василь Федорович, 1932 р.н., с. Кухітська Воля. Найкращим знавцем цієї традиції і єдиним на сьогодні живим носієм традиції гри та виготовлення дудки-викрутки є Герасим Карпович Хомич із с. Переброди. Герасим Хомич передав знання про виготовлення дудки-викрутки Сергію Вострікову, Олексію Нагорнюку. Юрію Ковальчуку та Андрію Ляшуку, – фольклористам з Рівненщини.

На сьогоднішній день виконання на дудці-викрутці можна почути та побачити здебільшого тільки на фольклорних фестивалях та майстер-класах. Активним виготовленням таких інструментів в наш час займаються Юрій Ковальчук (м. Рівне) та Максим Березюк (м. Луцьк). Ознайомлення із інструментом під час майстер-класів практикують Максим Бережнюк (м. Київ), Юрій Ковальчук (м. Рівне), Герасим Хомич (с. Переброди).

Впродовж багатьох років дослідницькою та виконавською діяльністю щодо збереження дудки-викрутки як елемента нематеріальної культурної спадщини України займаються фольклористи та теоретики з Києва (Ірина Клименко, раніше – покійний нині Роман Єненко), Рівного (Олексій Нагорнюк, Юрій Ковальчук, Сергій Востріков, Віктор Ковальчук, Андрій Ляшук, Вікторія Ярмола) та Польщі (Ягна Кнітель). Активне дослідження традиції провели Олексій Нагорнюк і Сергій Востріков: вони створили документальний фільм, де показали етапи виготовлення дудки, а також записали багато музичних творів, виконаних Герасимом Хомичем. Польські дослідники часто приїжджають до села Переброди, і на початку 2000-х років вони підготували документальний фільм під назвою «Таких пісень собі шукаю».

**Висновки**

Поліська дудка-викрутка – це унікальний регіональний артефакт. Швидке зникнення цього явища з поліського життя, яке відбувається сьогодні, ускладнює його повне документування: від процесу виготовлення і використання у фольклорних традиціях, зокрема пастуших, до сучасних способів популяризації. Так як пастуша традиція поступово зникає, існує велика загроза втрати цієї практики разом із носіями. Переїнявши традицію виготовлення дудки-викрутки, необхідно зберегти та популяризувати її виступами на концертах, проводити майстер-класи гри і виготовлення дудки-викрутки для вихованців – учасників народних художніх колективів та всіх зацікавлених традиційною музичною культурою Рівненського Полісся.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Димченко, С. (1997). До питання класифікації народних музичних інструментів Полісся. *Українська культура в іменах і дослідженнях: наук. записки*, 1, 92–94.
- Поліська дудка-викрутка: традиції виготовлення та гри (2023). *Український центр культурних досліджень*. [Електронний ресурс] URL: <https://uccr.org.ua/news/poliska-dudka-vykrutka-tradytsii-vyhotovlennia-ta-hry/>
- Нагорнюк, О. Таких пісень собі шукаю [Електронний ресурс] : [фільм Ягни Кнігтель про співаків з сіл Переброди і Старі Коні Дубровицького та Зарічненського районів Рівненської області] <https://surl.li/rmdafb>
- Народна музика північної Рокитнівщини (за матеріалами експедиції 2001 року) / упоряд. Ю. Рибак, Л. Гапон. Львів : Сполох, 108.
- Народна музика Рівненського Полісся. Дудка-викрутка : за матеріалами експедицій В. Ковальчука 1995–2004 рр. / КЗ «Рівнен. обл. центр народ. Творчості» РОР ; упоряд. В. Ковальчук, В. Ярмола. Рівне : Формат-А, 42.
- Омеляшко, Р. (1996). Концептуальні засади та організація врятування і збереження етнокультурної спадщини Полісся. *Полісся : мова, культура, історія*, 9–27.
- Хай, М. (1997). Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці). *Родовід*. Ч. 16, 104–113.
- Шепшелей, Б. (2024). Формування та особливості розвитку українського сопілкового мистецтва кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. *Робота на здобуття ступеня вищої освіти магістр* (на правах рукопису). Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 65. [Електронний ресурс] URL: [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/26828/1/shepsheley\\_2024.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/26828/1/shepsheley_2024.pdf)
- Яремко, Б. (2002). Виховання музиканта в традиційному середовищі Південної Пінщини. *Етнокультурна спадщина Полісся*, 2, 95–96.
- Ярмола, В. (2009). Інструментальна традиція. *Етнокультура Рівненського Полісся*, 335–356.

**ГОРДІЄНКО АЛЬОНА ВОЛОДИМИРІВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [alona.gordiienko@gmail.com](mailto:alona.gordiienko@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства

**Роюк Наталія Василівна**

м. Київ, Україна

**СИНТЕЗ ЗВУКІВ: БАНДУРА У КОЛАБОРАЦІЇ З ІНШИМИ ІНСТРУМЕНТАМИ**

### Анотація

**Актуальність.** Інтерпретація творів для бандури з іншими інструментами є надзвичайно актуальним питанням у контексті активного розвитку сучасного бандурного виконавства. Особливу увагу привертають музичні композиції для бандури з оркестром чи камерним ансамблем. Такі колаборації створюють неповторне звучання, звуки інструментів доповнюють один одного, фактурне різноманіття та тембровоколеристична палітра по-справжньому розкривають багатий спектр можливостей бандури та демонструють високу виконавську техніку музиканта.

**Мета** – дослідити деякі аспекти бандурного виконавства через репертуарну призму творів для бандури у поєднанні з іншими інструментами.

**Висновки.** Отже, ми бачимо, що композиторська спадщина налічує безліч неповторних творів, у яких інструменти доповнюють один одного, а бандура звучить різноманітно та насичено. Інтерпретація музичних творів для бандури з оркестром розкриває багаті фактурні та темброві особливості інструмента, а також передає віртуозні технічні можливості музиканта. Як показує практика, бандура цікаво може звучати не тільки сольо, або в ансамблях однорідного складу, але й у поєднанні з іншими інструментами, у складі оркестру, розкриваючи багаті тембровоколеристичні властивості. Це питання потребує подальшого дослідження та вивчення серед представників бандурного виконавства.

**Ключові слова:** колаборація інструментів, бандура, оркестр, ансамбль, соліст.

### Дискусії

З 1990 років бандурне мистецтво поповнюється низкою колаборацій з іншими інструментами. Ці твори підштовхнули до усвідомлення ще не повністю розкритого та дослідженого технічного і тембрового потенціалу бандури в поєднанні з іншими інструментами. Бандура починає звучати з флейтою, баяном, сопілкою, фортепіано, різноманітними ударними інструментами, з камерним ансамблем мішаного складу та навіть симфонічним оркестром.

Важливе місце в розгляді окресленого питання займає творчість педагога та композитора Миколи Дремлюги. Саме ним було написано перший концерт для бандури у супроводі симфонічного оркестру. Цей твір був обов'язковим до виконання на різноманітних конкурсах. Його складна музична мова, наповнена фактура, тональні відхилення, використання альтерацій, агогіка, мелізматика розкривають майстерне володіння інструментом (Шурова, 2008).

Творчість Оксани Герасименко має яскраве значення у формуванні репертуару для бандури колаборації з іншими музичними інструментами. Зокрема, її твори: «Концертні варіації» для бандури та фортепіано, «Камерна сюїта» для бандури та фортепіано, «Сповідь» (має багато варіацій, але найпоширеніша для бандури та флейти), «Сонячний промінь» для бандури та флейти, «Посвята» для бандури та флейти та інші.

Також велику значущість має творчість Валентини Мартинюк, що характеризується елементами театральності, використання наспівів, фольклору, звукових прийомів, шумових ефектів, застосуванням мелізмів, штрихів, які розкривають багату тембровоколеристичну палітру бандури та характер твору. Зокрема її твори: «Прощальна мелодія» для бандури та фортепіано, «Дощику, полини» для бандури та фортепіано, «Алюзії на тему української народної пісні «Як поїхав чумак»» для бандури та фортепіано та інші.

Віктор Власов, який написав джазовий твір «Girls from Odessa» спеціально для І. Сиротюк (баян) та Т. Гордійчук (бандура). Складність написання твору полягала в різниці звуковидобування між інструментами. Як зазначає Інна Лісняк у своїй праці «Академічне бандурне мистецтво України кінця XX-XXI»: «Складним у цій п'єсі є питання узгодження характеру звучання бандури та баяна. Адже природа звуковидобування на бандурі та баяні абсолютно різні: на бандурі відбувається накладення тонів, а на баяні

частота звучання досягається зміною міха. Тому для встановлення «компромісу» між інструментами, з метою уникнення зайвих обертонів акорди й баси на бандурі, за задумом автора, виконуються на staccato» (Лісняк, 2019, с. 110).

Також з 1990 років бандура інтегрується в різні складні камерно-інструментальних, народних ансамблів. Яскраві представники: В. Павліковський «Серія гуцульських медитаційних ескізів» для камерного оркестру, баяна та бандури; І. Тараненко «A prima vista» для квартету саксофоністів (соло бандура, перкусія, фортепіано); М. Денисенко сюїта «Серпень-серп» для бандури, ударних та струнних; В. Мартинюк «Зозуля часу» для ансамблю бандуристів, ударних, віброфона, віолончелі, флейти; В. Власов «Джаз-концертно для бандури з камерним оркестром» та інші.

Твори для бандури соло з народним чи симфонічним оркестром займають відносно невеликий пласт репертуару, проте вони утворюють та формують концертний репертуар провідного бандуриста-соліста. Найпоширеніші твори: А. Гайденко – концерти для бандури з оркестром народних інструментів «Перебендя» та «Харківський»; В. Павліковський – «Концерт-saraciscio» для бандури й камерного оркестру; О. Герасименко – симфонічна поема «Victoria» для бандури і симфонічного оркестру, Я. Лапінський «Концерт для бандури з оркестром». На мій погляд цікавим є твір В. Мартинюк – Кантата «Ішов козак долиною». Привертає увагу сам склад, для якого написаний твір, а саме: для капели бандуристів, фортепіано, різноманітних ударних інструментів та кобзи-контрабаса (Лісняк, 2019, с. 104-117).

Значне місце у становленні та розвитку репертуару бандури з симфонічним оркестром займає творчість педагога, піаніста та композитора Юрія Олійника. На замовлення Віктора Мішалова у 1987 році було написано Перший «Американський» концерт для бандури і симфонічного оркестру. Загалом композитор написано 6 концертів:

1. «Американський» - для бандури та оркестру;
2. «Романтичний» - для бандури та оркестру;
3. «Екзотичний» - для бандури та оркестру;
4. «Трипільський» - для бандури з оркестром;
5. «Нове тисячоліття» - для бандури, хору та оркестру;
6. «Антифонний» - для двох бандур та оркестру.

В сьогоденні твори Юрія Олійника користуються великим попитом, їх виконують в Україні та всьому світі провідні бандуристи та оркестри. Також, слід відмітити, що твори композитора часто звучать на останніх етапах різноманітних конкурсів, що зумовлюється складністю написання та віртуозністю їх виконання.

Разом з тим, Олійник писав твори для бандури з фортепіано. Найвідоміші твори: Дві сюїти для бандури та фортепіано «Чотири подорожі до України», сюїта для бандури та фортепіано: «Неймовірні пригоди Козака Мамає» (3 частини) та інші (Олійник, 2017, с. 4).

Сучасні відомі гурти активно популяризують наш інструмент, інтерпретуючи унікальні та цікаві композиції, у яких поєднують звучання бандури з різноманітними інструментами, серед яких:

Інструментальний гурт «B&B Project». В своєму виконанні вони найчастіше поєднують звучання бандури та акордеону з такими інструментами як сопілка, барабани, укулеле, кахон, глюкофон (перкусійний музичний інструмент), калімба, електро-контрабаса. Найвідоміші кавери в їхньому виконанні: Карл Дженкінс «Palladio» (застосовано новий прийом гри на бандурі- смичком), Ян Тірсен «Вальс Амелі», Europe «The Final Countdown» та інші (B&B Project, YouTube);

Вокально-інструментальний гурт «Riverland». В своїй творчості вони поєднують звучання бандури з барабанами, електрогітарою, контрабасом, віолончеллю, сопілкою. Найвідоміші композиції за участю вище згаданих інструментів: «Так роби, щоби кортіло», «Я піду в далекі гори», «Капелюх» та інші («Riverland, YouTube»);

Вокально-інструментальний гурт «Шпилясті кобзарі». В своїй творчості вони поєднують звучання бандури з гітарою, сопілкою, кахоном, контрабасом, різноманітними шумовими інструментами. Найвідоміші композиції в їх виконанні за участю даних інструментів: «Києве мій», «Ой, служив я в пана», «Ой у полі вітер віє» та інші (Шпилясті кобзарі, YouTube);

Інструментальне тріо викладачів Харківської державної академії культури «ЦимБандо». В своєму виконанні вони поєднують звучання бандури, цимбал та кобзи-контрабаса. Найвідоміші композиції: «Місячна ніч», «Я піду в далекі гори», «Квітка-душа» та інші (ЦимБандо, Facebook).

### **Висновки**

Отже, ми бачимо, що композиторська спадщина налічує безліч неповторних творів, у яких інструменти доповнюють один одного, а бандура звучить різноманітно та насичено. Інтерпретація музичних творів для бандури з оркестром розкриває багаті фактурні та темброві особливості інструмента, а також передає віртуозні технічні можливості музиканта. Як показує практика, бандура цікаво може звучати не тільки сольо, або в ансамблях однорідного складу, але й у поєднанні з іншими інструментами, у складі оркестру, розкриваючи багаті тембровоколеристичні властивості. Це питання потребує подальшого дослідження та вивчення серед представників бандурного виконавства.

### **СПИСКИ ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Лісняк, І.М. (2019). Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с. + 12 іл. [Електронний ресурс] URL: <https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf> (дата звернення 20.02.2025).
- Олійник, Ю. (2017). Твори для бандури. Видання друге, доповнене. Львів: «Левада». 44 с.
- Шурова, Н.С. (2008). Микола Васильович Дремлюга. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. [Електронний ресурс] URL: <https://esu.com.ua/article-21733> (дата звернення 20.02.2025).
- Facebook канал гурту «ЦимБандо». [Електронний ресурс] URL: <https://www.facebook.com/share/12JYAwFiK2M/> (дата звернення 31.03.2025).
- YouTube канал гурту «B&B Project». [Електронний ресурс] URL: <https://youtube.com/@bbproject?si=sA8F05QcEk84fVjt> (дата звернення 30.03.2025).
- YouTube канал гурту «Riverland». [Електронний ресурс] URL: <https://youtube.com/@riverlandofficial8853?si=YL7oum013ki3Sw3Y> (дата звернення 30.03.2025).
- YouTube канал гурту «Шпилясті кобзарі». [Електронний ресурс] URL: <https://youtube.com/channel/UCsiZ7kOt66xcqGHbDm4kfNg?si=3VyMnxgqWEXZsPZC> (дата звернення 31.03.2025).

**ГРОМОСЯК ВІТАЛІЙ ІГОРОВИЧ**

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-8027-4130>  
e-mail: [v1talikhrom7@gmail.com](mailto:v1talikhrom7@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
професорка **Брояко Надія Богданівна**  
м. Київ, Україна

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКИХ ШКІЛ ХАРКІВСЬКО-ЗІНЬКІВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ  
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ****Анотація**

**Актуальність.** Для розвитку сучасного академізованого бандурного виконавства актуальним є розуміння та визначення особливостей кобзарсько-бандурних традиційних шкіл. Витоки сучасного бандурного академізму значною мірою пов'язані з кобзарством, зокрема, з надзвичайно багатою та різноманітною традицією харківсько-зінківської школи, головним апологетом якої у ХХ столітті став Гнат Хоткевич.

**Мета** – визначити характерні особливості, відмінності та вплив виконавських шкіл харківсько-зінківської традиції на подальший розвиток академізованого бандурного мистецтва.

**Висновки.** Харківсько-зінківська школа гри на бандурі була найскладнішою (порівняно з чернігівською і полтавською), з розширеною аплікатурою та активним використанням обох рук, інструмент розташовували паралельно до корпусу виконавця. Головним апологетом харківсько-зінківської школи у ХХ столітті став Г. Хоткевич, який заклав основи для подальшого розвитку бандурного виконавства та сприяв академізації бандури.

**Ключові слова:** бандура, кобзарсько-бандурні традиції, Харківсько-Зінківська школа.

**Дискусії**

Протягом першої третини ХХ століття бандурне мистецтво зазнало суттєвих змін: від бурхливого розвитку й популяризації на початку століття до жорстоких репресій радянської влади, які призвели до знищення багатьох виконавців – носіїв кобзарської традиції, що спричинило період занепаду. Втім, у другій половині століття розпочався процес відродження, зокрема, завдяки діяльності виконавців діаспори.

Для з'ясування характерних особливостей, відмінностей та впливів здійснимо порівняльний аналіз. Звернімося до праці В. Мішалова «Харківська бандура», в якій автор зазначає: «...наприкінці ХІХ століття на цьому інструменті (бандура) грала невелика група традиційних виконавців – кобзарів. Проживали вони лише в трьох губерніях Східної України – Чернігівській, Полтавській та Харківській» (Мішалов, 2013, с. 40).

Серед майстрів, про яких згадує В. Ємець у своїй праці «Кобза та кобзарі», варто відзначити О. Корнієвського з Чернігівщини, Масенка з Полтавщини, А. Остапенка з Харківщини та багато інших, які виготовляли кобзи-бандури (Ємець, 1923, с. 10).

Отже, відповідно до регіонів, в яких проживали традиційні виконавці, сформувалися чернігівська, полтавська та харківська (зінківська) виконавські школи, кожна з яких мала свої характерні особливості, тому детальніше розглянемо кожен із них.

Чернігівський спосіб гри вважався полегшеним і передбачав мінімальне використання рук, оскільки ліва рука тримала гриф і грала на басах, а права виконувала гру двома пальцями на приструнках. Інструмент тримали між колінами, повертаючи до себе кантом резонатора. Серед відомих представників чернігівської школи назвемо Т. Пархоменко, П. Ткаченко, В. Потапенко. Після радянських репресій, спрямованих проти кобзарів, які володіли харківським способом гри, саме чернігівський продовжував побутовати на території України та згодом отримав назву «київський». У другій половині ХХ століття цей спосіб зазнав значних змін та розвитку. Відбувся процес академізації інструменту.

Посереднім вважався полтавський спосіб гри, який поєднував у собі риси харківського та чернігівського способів гри. Бандуру тримали навскоси, ліва рука здебільшого грала на басах, інколи використовуючи приструнки малої октави, тоді як права виконувала мелодію виключно на приструнках. До представників цього способу гри належали бандуристи Полтавської капели бандуристів (1925 рік), які використовували бандури харківського типу.

Харківсько-зіньківська традиція об'єднувала в собі кобзарів Слобідської України, які відрізнялися від виконавців інших регіонів передусім манерою виконання та способом тримання інструменту. Найвідомішими її представниками були: Г. Гончаренко, П. Гащенко, Х. Гриценко (Холодний), П. Древченко, С. Пасюга, І. Кучугура-Кучеренко, Г. Ткаченко та інші.

Харківський (зіньківський) спосіб гри значного розвитку набув завдяки Гнату Хоткевичу. Спираючись на спосіб гри слобідських кобзарів, який вони також називали «зіньківською наукою», Г. Хоткевич почав його пропагувати.

Для харківсько-зіньківської школи прикметним є: розташування інструменту паралельно до корпусу виконавця, що дає змогу ефективно використовувати обидві руки як для гри на приструнка, так і на басах; використання трьох пальці правої руки та двох пальці лівої руки, застосовуючи спосіб гри «удар».

Г. Хоткевич не тільки розвинув, але й розширив техніку гри, використовуючи десятипальцеву аплікатуру. Він також широко впровадив та застосовував такі традиційні кобзарські прийоми гри, як: «відбій», «перебій», «щипок», та чимало видів мелізматики. У 1909 році було видано «Підручник гри на бандурі» Г. Хоткевича, який містив систематизовані знання про харківську бандуру, її технічні можливості та способи гри.

Отже, на початку ХХ століття харківський спосіб гри вважався найперспективнішим та отримав визнання в широких колах інтелігенції, серед яких: С. Людкевич, О. Пчілка, Ф. Колесса, М. Лисенко та інші. Водночас деякі з них, ставилися до таких нововведень, як: «стабілізація», «хроматизація», «уніфікація», - з обережністю, побоюючись втрати автентичних традицій.

### **Висновки**

В результаті дослідження спостерігаємо такі відмінності: за способом тримання, аплікатурними особливостями та застосуванням.

Чернігівська школа – бандуру тримали між колінами, повертаючи кантом резонатора до себе. Мала найпростішу техніку гри: ліва рука тримала гриф і грала на басах, права – двома пальцями на приструнках.

Полтавська школа – тримали інструмент навскоси. За складністю була посередньою, поєднуючи в собі чернігівський та харківський способи. Ліва рука здебільшого грала на басах, іноді використовуючи приструнки малої октави, права – виконувала мелодію виключно на приструнках.

Харківська (зіньківська) школа – інструмент розташовували паралельно до корпусу виконавця. Була найскладнішою, з розширеною аплікатурою та активним використанням обох рук.

Головним апологетом харківсько-зіньківської школи у ХХ столітті став Г. Хоткевич, який заклав основи для подальшого розвитку бандурного виконавства та сприяв академізації бандури.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Брояко, Н. (2023). Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам ХІХ – ХХ століть). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 6 (2), 166–176.
- Ємець, В. (1923). *Кобза та Кобзарі*. Берлін, 112.
- Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті*/ Харків : Видавець Савчук О. О., 368.

### КУРОЧКА НАДІЯ РУСЛАНІВНА

здобувачка 2 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,  
Латвійська музична академія ім. Язепса Вітолса  
e-mail: [nadiakurochka477@gmail.com](mailto:nadiakurochka477@gmail.com)  
м. Рига, Латвія

### АРАНЖУВАННЯ НАРОДНОПІСЕННОЇ ЛІРИКИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

#### Анотація

**Актуальність.** Тема є актуальною, оскільки українська народна музика відіграє важливу роль у збереженні культурної спадщини. У сучасних умовах відродження національної ідентичності та популяризації бандурного виконавства ця тема залишається значущою. Особливо це стосується аранжування народних пісень, що дає їм нове звучання та робить доступними для ширшої аудиторії.

**Мета** – дослідження пісенної лірики, її класифікації та особливостей; аналіз значення аранжування у бандурному виконавстві; окреслення процесу трансформації народної пісні шляхом збагачення її інструментальним супроводом та вокальними інтерпретаціями, зберігаючи при цьому автентичність.

**Висновки.** Аранжування народнопісенної лірики є важливим аспектом сучасного бандурного виконавства. Бандуристи поєднують вокальні й інструментальні складові, створюючи нові інтерпретації народної пісні. Це не лише збагачує музичну культуру, а й сприяє збереженню традиції.

**Ключові слова:** народнопісенна творчість, лірична пісня, бандурне виконавство, вокально-інструментальний жанр, аранжування.

#### Дискусії

Значну кількість відомостей про народнопісенну творчість можна почерпнути з записів ХІХ–ХХ ст. Перші записувачі фольклору встановили генеральний принцип поділу пісень на дві великі групи: обрядові та необрядові.

Обрядові пісні небезпідставно вважають давнішими, адже в них збереглися архаїчні риси як у мові, так і в мелосі, ритміці, поетиці. Щодо необрядових пісень, то вони складають собою найбільшу частину пісенного фольклору і поділяються на епічні, ліричні та релігійні (псалми). Саме епічний жанр надзвичайно близький бандурному виконавству, адже історичні пісні, балади, співанки-хроніки, думи були основою репертуару сліпців-кобзарів. Цікаво те, що псалми могли виконувати як жінки так і чоловіки у супроводі кобзи, ліри, бандури, проте думи виконувались виключно мандрівними кобзарями, лірниками, бандуристами-чоловіками.

Ліричні пісні складають особливу ланку поза обрядової народної творчості. Окрім того що цей жанр спрямований на розкриття психоемоційного стану людини, спектру її інтимних переживань, він здатен проникати й у інші жанри. Доля ліризму безперечно присутня й у жанрах обрядової музики, до прикладу: пісні з весняного циклу. Загалом можна стверджувати що цикл родинно-обрядової творчості є первісним жанровим архетипом лірики як такої. У процесі еволюції жанру, центр світосприйняття змістився від колективного до суб'єктивного, що дозволило пісенній ліриці вийти на новий рівень розвитку.

«Широкий діапазон образів втілений у пісенній ліриці охоплює різні грані висвітлення життя і свідчить про наявність у фольклорі всіх трьох типів лірики: інтимної, пейзажної та громадянської (суспільної), що становлять її жанрові підгрупи» (Черемський, 2002).

Якщо розглядати жанрові підгрупи детальніше, то варто зазначити, що інтимна лірика зазвичай має розспівну мелодику, часто з широким діапазоном. Ритм помірний, ладове заповнення може бути різноманітним. Частіше, у народних піснях замальовуються такі почуття як туга, жаль, притаманною рисою є чекання коханого.

Лірика пейзажного типу часто використовувалась для підсилення образної виразності людських взаємовідносин. Композиція котра починається із опису природи, якісніше налаштовує слухача на емоцію, яка слідуватиме потім. Сюжетно-образний паралелізм допомагає більш яскраво та наповнено уявити виспівану історію, досягнути глибину почуттів.

Громадянська (суспільна) лірика представлена такими групами пісень: козацькі, кріпацькі, чумацькі, стрілецькі, солдатські та інші. У цьому підвиді лірики переплелися скорбота, героїзм захисників, оспівана доля жінки-матері.

Жанр ліричної пісні є надзвичайно популярним у репертуарі сучасних бандуристів Марина Круть, Олена Немеш, Ольга Буга та ін., адже художні образи є ясними та доступними слухачу, а підсилення словесного тексту засобами музичної виразності відкриває глядачам нові можливості до досягнення української пісні. Народнопісенна лірика у бандурному виконавстві представлена через жанр аранжування.

Аранжування народної пісні у бандурному виконавстві на наш погляд можна трактувати як синтез двох різних фізичних концепцій звука, як акустичного явища, - концепцій відмінних між собою як за характером, так і за способом фонації. Вони разом і створюють вокально-інструментальний жанр, який посідає значиме місце у репертуарі сучасного бандуриста.

Синкретизм вокальної та інструментальної складових вимагає від виконавця неабиякої майстерності, а саме: досконалого володіння технічним спектром інструмента, високого рівня вокальної майстерності, глибокого аналізу художньо образного змісту композиції для вдалого підбору засобів музичної виразності, які сприятимуть якомога вдалішому донесенню образно-тематичного змісту до слухача. Аранжування ліричних зразків народнопісенної спадщини передбачає ускладнення музичного тексту, а саме збагачення вокальної лінії інструментальним супроводом. Більше того, якщо розглядати ліричну пісню в контексті колективного бандурного виконавства, то сама автентична вокальна лінія піддаватиметься збагаченню акордовими співзвуччями, що дозволяє розглядати певну композицію у кардинально новій площині. Безумовно це підносить ліричну пісню на інший рівень існування та сприйняття.

Аранжування народнопісенної лірики у загальноновживаному бандурному репертуарі представлене такими композиціями: «Ой, верше, мій верше» укр. нар. пісня в аранж. А. Войчука, «Ой я знаю що гріх маю» укр. нар. пісня в аранж. А. Іваниша та багато інших.

**Висновки**

Отже, аранжування народнопісенної лірики у бандурному виконавстві сприяє збереженню народної пісні та відповідає вимогам сучасного музичного простору. Поєднання вокальної та інструментальної складових дозволяє урізноманітнити художньо-образний зміст твору, надаючи йому нових сенсових відтінків. Оновлення музичного матеріалу через аранжування сприяє популяризації народних пісень серед сучасної аудиторії, зберігаючи при цьому їхню культурну цінність.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Брояко, Н., & Водяний, Б. (2021). Бандурне виконавство у контексті трансформаційних процесів української народної інструментальної культури ХХ – початку ХХІ століть. *Зіновій Штокалко: від кобзарських традицій до бандурного сучасного стилю : колективна монографія*. Рига : Baltija Publishing, 73-96. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4>
- Дружга, І. (2021). Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03 Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П. Котляревського. Харків, 215.
- Сторожук, А. (2014). Народнопісенна лірика Східного Поділля як фольклорна традиція: записи і коментарі. Навчально-методичний посібник. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 272 с.
- Черемський, К. (2002). Шлях звичаю. Харків: «Глас», 445.

**ЛАВРЕНЧУК АЛІНА АНАТОЛІЇВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Інструментально-оркестрове мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [alinalavrencuk090@gmail.com](mailto:alinalavrencuk090@gmail.com)

Науковий керівник – заслужений працівник культури України,  
доцент **Андрійчук Петро Олександрович**  
м. Київ, Україна

**ФЛЕЙТОВА СПАДЩИНА В.-А. МОЦАРТА****Анотація**

**Актуальність.** Звернення до творчості В.-А. Моцарта є невід'ємною частиною професійного становлення кожного музиканта, зокрема, флейтиста. Досвід багатьох досвідчених виконавців доводить, що твори Моцарта важкі в інтерпретації, адже вимагають не лише технічної досконалості, але й розуміння глибокого, неповторного внутрішнього світу митця. Дослідження цієї теми дозволить глибше зрозуміти художні сенси та унікальність музичних образів композитора, що залишаються актуальними і понині.

**Мета** – проаналізувати та осмислити композиторський доробок В.-А. Моцарта, його внесок у розвиток та збагачення репертуару для флейти.

**Висновки.** Попри те, що Моцарт не був великим шанувальником флейти, його твори для цього інструмента стали еталоном класичного стилю. Вони відзначаються прозорою фактурою, рівновагою між технічністю та художньою виразністю й залишаються невід'ємною частиною репертуару флейтистів усього світу.

**Ключові слова:** В.-А. Моцарт, флейта, класичний флейтовий репертуар, музичне виконавство.

### Дискусії

Творчість Вольфганга Амадея Моцарта посідає особливе місце в історії музичного мистецтва. Його неперевершений талант охоплював усі жанри, характерні для епохи класицизму, залишаючи по собі твори, які й донині вражають глибиною, досконалістю форми та витонченістю мелодики. Одним із важливих аспектів творчості композитора є його внесок у розвиток інструментальної музики, зокрема для духових інструментів. У цьому контексті особливе місце посідають твори для флейти – інструмента, що у XVIII столітті набув великої популярності як у професійних, так і в аматорських музичних колах.

«До ранньої спадщини митця варто віднести 6 сонат (KV 10–15), котрі митець написав у віці 8 років. Головним інструментом в них виступає клавесин/піанофорте, а флейта/скрипка акомпанує (Видатний український флейтист О. С. Кудряшов зробив редакцію шести сонат (KV 10–15), де партія флейти та клавесина була збалансованою» (Римаренко, 2024, с. 10).

Усі подальші твори для флейти були написані В.-А. Моцартом на замовлення. Цьому сприяли і об'єктивні обставини, оскільки у другій половині XVIII ст. поживляється аматорський флейтовий рух і флейта стала доволі популярним інструментом у різноманітних, особливо аристократичних, колах. Також була мода на опанування оркестрантами гри на флейті як другого чи третього фаху.

Зацікавленість до флейти простежується у Моцарта і до останньої опери «Чарівна флейта». Музичний інструмент виконує «доповнюючу, орнаментальну, звукообразальну роль тощо, а часом виходить на авансцену як соліст» (Карп'як, 2009, с. 8). Партія флейти присутня у різних за жанром творах В.-А. Моцарта: в опері «Король-пастух» на текст Метастазіо (KV 208); в месі c-moll (KV 427) в кульмінаційному «Et incarnatus est»; а також у фортепіанних концертах. В одному з листів, у зв'язку з постановкою опери «Ідоменей» 26 вересня 1781р., В.А. Моцарт пише: «...ми відчуваємо тремтіння, невпевненість, видно, як б'ється переповнене серце, відчутні шепіт та зітхання, тому я передаю ці риси у перших скрипок зі сурдинами та флейтою в унісон». (Lady Wallace, 1865, с. 85).

Незважаючи на те, що Моцарт не був зацікавлений у створенні великої кількості творів для флейти соло, у його творчій спадщині все ж залишилися цінні твори, які стали важливою частиною класичного репертуару флейтистів:

- Концерт для флейти №1 G-Dur (KV 313).
- Концерт для флейти №2 D-Dur (KV 314).
- Концерт для флейти та арфи C-Dur (KV 299).
- Чотири квартети для скрипки, альту, віолончелі і флейти (KV 285, KV 285a, KV 285b, KV 298).

Вагомий вплив на Моцарта мало знайомство з мангеймським музикантом-флейтистом Йоганном Вендлінгом. Андрій Карп'як зазначає: «1777 року під час перебування в Мангеймі Вольфганга Амадея, композитор із невластивим та рідкісним для нього захопленням виконавцями розхвалює Вендлінга. Він наголошує на чистоті інтонації, виразності виконання та витонченому музичному смаку музиканта, очевидно, порівнюючи його зі знайомими йому «флейтистами» із Зальцбурга, а, можливо, і з рівнем духової практики в Італії, де йому доводилося раніше працювати. Саме манера та рівень гри Вендлінга стали для Моцарта еталоном якості звучання флейти» (Карп'як, 2009, с. 10). Вендлінг та його друзі у квітні 1778 року замовили Моцарту Концертну симфонію Es-Dur для флейти (Вендлінг), гобоя (Рамм), валторни (Пунто) та фагота (Ріттер), яка, на жаль, втрачена (Карп'як, 2009, с.11).

Серед флейтових шедеврів Вольфганга Амадея, які свідчать про його геніальність, є чотири квартети написані в 1777 році під час перебування в Мангеймі (Німеччина).

- Квартет D-Dur (KV 285).
- Квартет G-Dur (KV 285a).

- Квартет C-Dur (KV 285b).
- Квартет A-Dur (KV 298).

Вони поєднують в собі вишуканість та шарм стилю рококо з бездоганною глибиною почуттів, властивих німецькій школі. Виняткова технічна складність і фіоритури, що вражають уяву, поєднуються з прекрасним незабутнім мелодизмом:

У 1778 році В.-А. Моцарт написав Концерт для флейти, арфи та оркестру (KV 299). Історія створення твору пов'язана із особистими знайомствами композитора. Він був замовлений Адрієном-Луї де Боннієр, герцогом де Guînes, для себе і для його старшої доньки, Марії-Луїзи-Філіппіни. Це один із двох подвійних концертів у його творчому доробку, а також єдиний музичний твір, написаний Моцартом, для арфи, адже у той час арфа ще знаходилася в стадії становлення та розвитку і не вважалася самодостатнім інструментом.

За своєю сутністю, цей твір є Концертною симфонією, яка на той час була надзвичайно популярна в Парижі. Разом з тим, Моцарт демонструє безпрецедентну здатність поєднувати неземні якості флейти та чарівний резонанс арфи з багатим гобеленом оркестрового супроводу.

Концерт досягає своєї кульмінації в третій частині, Rondo. Allegretto, енергійному та яскравому фіналі, що віртуозно випромінює енергію. Флейта та арфа беруть участь у живому та жвавому діалозі, їх грайливі мелодії витанцювують під оркестровий акомпанемент, створюючи відчуття емоційного наповнення, яке призводить концерт до тріумфального та хвилюючого завершення.

Протягом усього твору мелодійна винахідливість та вишукана композиторська майстерність Моцарта, що поєднує характерні тембри флейти та арфи з оркестровим супроводом, утворюють взірць вічної краси та елегантності. Концерт є свідченням здатності Моцарта наповнювати камерну музику безпрецедентною емоційною виразністю та технічним блиском.

Варто підсумувати, що флейтові концерти і квартети В.-А. Моцарта, на сьогоднішній день, є одними з найчастіше виконуваних творів серед всього флейтового репертуару.

### **Висновки**

Флейтові твори Моцарта відзначаються прозорою фактурою, легкістю мелодійної лінії, віртуозністю та виразністю. Митець у роботі над ними вдається до ретельного шліфування найдрібніших елементів мелодичної тканини партії флейти в сольних, ансамблевих чи оркестрових творах, з великою майстерністю використовує палітру виразових засобів цього інструменту, а також приділяє велику увагу специфіці флейтової техніки.

Флейта, не зважаючи на задекларовану Моцартом нелюбов до цього інструмента, посіла особливе місце у творчості композитора. Його твори для цього інструмента є неоціненним внеском у розвиток інструментального жанру та збагачують репертуар флейтистів усього світу від кінця XVIII ст. і донині.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- The letters of Wolfgang Amadeus Mozart Vol.2 (1769-1791). Translated, from the collection of Ludwig Nohl, by Lady Wallace. London, 1865. P. 85.
- Карп'як, А. (2009). В.-А. Моцарт та середовище флейтистів другої пол. XVIII ст. *Студії мистецтвознавчі*, 2, 7-13.
- Римаренко, В. (2024). Формування флейтового репертуару у творчості віденських класиків. [Електронний ресурс] URL : <https://surl.li/exqdoo> (дата звернення: 15.03.2025).

Шутко, Ю. (2010). Творчі принципи та професійні риси сучасної української школи гри на флейті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 109–113.

### **ОВЧАРЕНКО ГАЛИНА ІВАНІВНА**

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти,  
факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво»,

Київський національний університет культури і мистецтв

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2252-7340>

e-mail: [galy.atamanchyk@ukr.net](mailto:galy.atamanchyk@ukr.net)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,

професорка **Брояко Надія Богданівна**

м. Київ, Україна

## **ЛІРИЧНА ПІСНЯ У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ: ЖАНРОВІ ВИДИ**

### **Анотація**

**Актуальність.** Жанр ліричної пісні займає особливе місце в українському музичному мистецтві, та є невід'ємною складовою сучасного бандурного репертуару. У репертуарі бандуристів лірична пісня виступає як засіб збереження та трансформації народної пісенної лірики в умовах сучасних культурних викликів. Особливо актуальним є дослідження цього жанру в контексті діяльності сучасних виконавців, які поєднують традиційні форми з новітніми музичними тенденціями.

**Мета** – проаналізувати жанрові види ліричної пісні у репертуарі сучасних бандуристів.

**Висновки.** Лірична пісня у сучасному бандурному виконавстві є виявом високого інтерпретаційного рівня, що поєднана вокальною майстерністю, глибоким розумінням тексту, знанням традицій та індивідуального художнього бачення, де кожен бандурист через тембр, фразування, динаміку створює неповторний образ пісні збагачуючи культуру новими формами виразності. Аналізуючи репертуар сучасних виконавців та особливості інтерпретації ліричної пісні окреслено жанрові види сучасного бандурного виконавства сьогодення: суспільно-побутова лірика, пісні про кохання, родинно-побутова лірика, соціально-побутова лірика, філософська лірика та пейзажна лірика. Сучасні виконавці не лише зберігають традиційні зразки виконавства (Г. Менкуш, Л. Посікіра), а й творчо переосмислюють їх у контексті сучасних музичних трендів («Шпилясті кобзарі», М. Круть, А. Войтюк), а використання сучасних технологій (цифровий звукозапис, аранжування за допомогою DAW, стрімінгових платформ, соціальних мереж, відео-контенту) відкриває нові перспективи для популяризації ліричної пісні засобами бандурного мистецтва, роблячи її доступною для широкої аудиторії.

**Ключові слова:** бандурне виконавство, жанр, жанрові види, лірична пісня, сучасний бандурний репертуар.

### **Дискусії**

Ліричні пісні відіграють значну роль у формуванні культурної ідентичності українського народу. Вони передають його історичний досвід, емоційний стан та морально-філософський погляд на життя. За Ю. Юцевичем: «Лірика (грец. lyrikos – ліричний) – музика, зосереджена на розкритті внутрішнього емоційно-суб'єктивного світу людини. Основні жанри Лірики – романс, пісня, інструментальна мініатюра тощо» (Юцевич, 2011, с. 140). У сучасному науковому дискурсі ліричну пісню поділяють на певну кількість жанрових різновидів, що визначаються за емоційним та змістовним наповненням, функціональними призначенням та формою художнього висловлювання, а саме це лірика: суспільно-побутова (козацькі, чумацькі, рекрутські, солдатські,

заробітчанські пісні), побутова (пісні про кохання, про родинний побут, жартівливі і сатиричні пісні, танцювальні пісні, коломийки, частушки) (Іваницький, 2004), філософська та пейзажна. Українська лірична пісня характеризується глибоким змістом, мелодійністю та своєрідною виконавською традицією, що передається з покоління в покоління.

Жанр ліричної пісні у бандурному репертуарі – це не тільки традиційна форма українського народного музикування, а складний феномен, що поєднує фольклорну поетику, індивідуальне виконавське бачення та сучасну культурну динаміку. У сучасному концертному бандурному репертуарі домінуючими є пісні про кохання, пісні про родинний побут, жартівливі і сатиричні пісні, що є основою сучасної вокальної лірики. У контексті концертного репертуару сформувалася так звана професійна традиція інтерпретації ліричних пісень бандуристами – як соло, так і ансамблевими формами. До прикладу, творчість народної артистки України Г. Менкуш репрезентує академізовану школу бандурного виконавства, в основі якої лежить глибоке розуміння фольклорного джерела, інтонаційна чистота та мінімалізм акомпанементу. Серед зразків ліричних пісень із репертуару Г. Менкуш варто виокремити: обробки українських народних пісень – соціально-побутової лірики «Ой, крикнула лебедонька», «Вире буйний»; родинно-побутової лірики – «Не стій, вербо» та сучасну композиторику інтимної лірики з пейзажно-філософськими елементами «Осене, осене» (муз. Г. Менкуш, сл. Г. Іванишина), «Осінній день» (муз. Г. Менкуш, сл. Л. Костенко); родинно-побутової лірики: «Пісня про матір» муз. А. Маціяки, сл. В. Кота.

Яскравим репрезентантом української ліричної пісні є відома бандуристка, народна артистка України Л. Посікіра. Лірична пісня у її творчості представлена наступними композиціями: соціально-побутова лірика - «Така її доля» (муз. В. Заремби, сл. Т. Шевченка) та інші; інтимна лірика – «Ти, голубе сизокрилий» (обр. Л. Менцинської), інтимно-пейзажна лірика «Жайвори» (муз. О. Білаша, сл. Д. Чередниченка) та інші; інтимно-пейзажна лірика з соціально-побутовими елементами – «Родимий краю» (муз. В. Матюка, сл. К. Малицької) та інші композиції.

Проаналізувавши репертуар Г. Менкуш та Л. Посікіри, визначимо характерні для їхньої творчості жанрові види ліричної пісні, а саме: соціально-побутова лірика, родинно-побутова лірика та інтимна лірика з пейзажно-філософськими елементами. Таким чином, репертуар обох виконавиць демонструє жанрову багатогранність української ліричної пісні, де переплітаються соціальні, родинні, інтимні та пейзажні мотиви, зберігаючи, водночас, автентичність і розкриваючи нові художньо-інтерпретаційні можливості бандурного виконавства.

Аналізуючи сучасний мистецький простір, представлений у соціальних мережах відеозаписами фестивалів, конкурсів, імпрез та презентацій, спостерігаємо тенденцію до розширення засобів різноманітних акомпанементів у жанрі ліричних пісень. Розширення динамічного та тембрового діапазону сучасного інструмента дозволяють застосовувати широку палітру нюансування, агогіку, штрихову техніку різновиди глісандо, кластери, ударно-шумові ефекти тощо. Також прикметною рисою у сучасному бандурному виконавстві є використання виконавцями власних авторських аранжувань (наприклад, гурт «Шпилясті кобзарі», бандуристки М. Круть та А. Войтюк).

Особливістю сучасного бандурного виконавства є використання елементів джазу, експериментів із гармонією та фактурою. Зразком трансформації ліричної пісні є творчість кавер-гурту «Шпилясті кобзарі», які поєднують автентичний стиль із сучасними обробками. Для виконавського стилю означеного гурту характерним є новаторський підхід до використання тембрових ефектів та імпровізаційних елементів. Прикладами слугують такі композиції: лірична пісня з елементами пейзажної лірики – «Мила моя (Я піду в далекі гори), (сл. В. Івасюк); лірична пісня з елементами філософської лірики «Думи мої», (сл. Т. Шевченка, аранж. Я. Джусь); соціально-побутова пісня з елементами інтимної лірики «Києве мій» (муз. І. Шамо, сл. Д. Луценка) та інші.

Яскравою персоналією сучасного музичного простору є бандуристка Марина Круть (KRUTЬ), яка поєднує естрадну бандуру (Созанська, 2023) із сучасними музичними стилями, зокрема, «соул», що вирізняється глибокою емоційністю, насиченою мелізматиною, імпровізаційністю та особливою щирістю. Характерною для репертуару Марини Круть є композиція «99», з якою виконавиця брала участь у Національному відборі «Євробачення-2020», а також: авторські композиції інтимної лірики «Гори»; інтимно-філософської лірики «Пісне моя», «ОК»; соціальної лірики «Легкозаймисті» та інші.

У творчості сучасної української бандуристки, фронтвумен гурту Troye Zillia, засновниці Lviv Bandur Fest Анастасії Войтюк лірична пісня постає як жанр, здатний до глибокої художньої трансформації. Інтерпретації виконавиці вирізняються поєднанням фольклорної основи з елементами сучасної музичної стилістики (електроніки, джазу, авторської пісні), що відкриває нові фарби звучання ліричної пісні. Репрезентована лірична пісня представлена в композиціях: духовної лірики - «Рай розвився»; інтимної лірики - «Скоро я повернусь» (сл. Вікторії Амеліної), «Пава», «Ніч яка місячна»; соціально-побутової лірики - «Ой там, на горі»; побутової лірики - «Ой відти гора» та інші.

Жанрове розмаїття сучасної пісні у бандурному виконавстві охоплює широкий спектр тематичних напрямів, що відображають як традиційні, так і трансформовані форми ліричної пісні. Серед них вирізняються такі види лірики: соціально-побутова, родинно-побутова, інтимна, інтимно-пейзажна, пейзажна, філософська, духовна та побутова.

### **Висновки**

Лірична пісня в українському бандурному виконавстві є важливою складовою музичної культури, яка поєднує традиційні народні мотиви з індивідуальними художніми інтерпретаціями. Аналіз репертуару таких відомих бандуристок, як Г. Менкуш та Л. Посікіра, показує, що основними жанровими категоріями ліричної пісні є соціально-побутова, родинно-побутова та інтимна лірика. Ці жанри формують фундамент для розвитку концертного бандурного репертуару, а також визначають характер інтерпретацій ліричних пісень.

Сучасний етап бандурного виконавства характеризується широким застосуванням новаторських підходів, зокрема, в розширенні палітри акомпанементу, використанні авторських аранжувань і інтеграції елементів сучасних джазових елементів, електроніки та авторської пісні. Це дозволяє зберегти автентичність жанру та вносити інноваційні елементи, що відповідають вимогам сучасної музичної культури. Прикладом таких трансформацій є творчість гурту «Шпилясті кобзарі», а також інтерпретації бандуристок Марини Круть і Анастасії Войтюк, що об'єднують фольклорну основу з новітніми музичними техніками.

Отже, лірична пісня, як у традиційному, так і в сучасному бандурному виконавстві, залишається важливим жанровим елементом, який відображає не тільки культурну спадщину українського народу, але й тенденції розвитку світового музичного простору. Вона продовжує еволюціонувати, поєднуючи традиційні форми з інноваціями, що відкриває нові горизонти для її художнього осмислення та концертного виконання.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

Благодійний концерт сучасної бандурної музики у виконанні Анастасії Войтюк [BANDURAGIRL]. YouTube. [Електронний ресурс] URL: <https://surl.li/rwppnq> (дата звернення: 26.03.2025).

Іваницький, А. (2004). Український музичний фольклор : підручник / А. Іваницький ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 3-є вид., доповн. Вінниця : Нова книга, 320.

KRUTЬ - Повний живий концерт в Києві (14.02.2023). YouTube. [Електронний ресурс] URL:

<https://surl.li/eyfzze> (дата звернення: 26.03.2025).

Maryna Krut - Full Performance (Live on KEXP). YouTube. [Електронний ресурс] URL: <https://surl.li/ftaaet> (дата звернення: 25.03.2025).

Созанська, О.-К. (2023). Композиторська творчість виконавців-бандуристів другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... докт. філософії 025 Музичне мистецтво; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 217.

«Шпилясті кобзарі» на Музичній сцені Ше.Fest-2019. YouTube. [Електронний ресурс] URL: <https://surl.lu/irxgtw> (дата звернення: 25.03.2025).

Юцевич, Ю. (2009). Музика. Словник-довідник. 2-ге вид., переробл. і доп. Тернопіль : Навчальна книга : Богдан, 352.

## РОЮК НАТАЛІЯ ВАСИЛІВНА

кандидатка мистецтвознавства,  
старша викладачка кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6563-2242>  
e-mail: [tusyaband@gmail.com](mailto:tusyaband@gmail.com)

## ЧЕРНЕГА ВІКТОРІЯ ВЛАДИСЛАВІВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
кафедри музичного мистецтва, ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [chernegavika@ukr.net](mailto:chernegavika@ukr.net)  
м. Київ, Україна

## ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ В БАНДУРНІЙ ТВОРЧОСТІ КОСТЯНТИНА МЯСКОВА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

### Анотація

**Актуальність.** Фольклоризм у бандурній творчості є важливим елементом передачі традицій української нації, які є основою національної культури. Завдяки фольклоризму та його традиціям ми відроджуємо народні пісні та мелодії, пристосовуємо їх до сучасних музичних тенденцій, що є надзвичайно актуальним у сучасному виконавському бандурному мистецтві.

**Мета** – дослідити фольклорні традиції у бандурному мистецтві через призму творчості Костянтина Мяскова.

**Висновки.** Фольклоризм у сучасному бандурному інструментальному мистецтві виконує важливу функцію не лише у збереженні національних традицій, а й у їхній творчій трансформації відповідно до сучасних музичних тенденцій. Різноманітність підходів до використання фольклорних елементів розширює можливості бандури як українського народного інструменту, дозволяючи зберігати його автентичне звучання та водночас відкривати нові перспективи для музичних експериментів. Прикладом такого поєднання традиційного й інноваційного підходу є творчість К. Мяскова, який майстерно інтегрує фольклорні мотиви у сучасні художні форми.

**Ключові слова:** Костянтин Мясков, фольклоризм, бандурне мистецтво, інтерпретація, традиція.

### Дискусії

Фольклоризм є ключовим феноменом у музичному мистецтві, що відображає традиційні цінності та культурну спадщину народу. У сучасній бандурній та кобзарській інструментальній практиці цей аспект набуває особливого значення, оскільки бандура

виступає не лише символом української музичної культури, а й носієм автентичних народних традицій і мелодій. Сучасні виконавці-бандуристи інтегрують елементи фольклору з новітніми художніми підходами, формуючи унікальні музичні твори, що, з одного боку, зберігають національну традицію, а з іншого – адаптують її до сучасного культурного середовища.

Фольклоризм у музичному мистецтві виникає внаслідок звернення професійних музикантів до народної творчості, її мелодики та тематичних особливостей задля створення нових художніх форм. Цей напрям охоплює процеси інтерпретації, трансформації та переосмислення фольклорних елементів у контексті сучасної виконавської практики. В українському музичному просторі фольклоризм відіграє вагомий роль у збереженні національної ідентичності та культурної спадщини (Білозуб, 2017, с. 47; Садовенко, 2016, с. 70).

Бандура, як традиційний український інструмент, має глибокий зв'язок із фольклорною традицією. Включення народних мотивів у бандурний репертуар є характерною рисою його розвитку, однак сучасне бандурне та кобзарське мистецтво вирізняється прагненням до розширення виразових можливостей, що ґрунтуються на синтезі традиційних та інноваційних художніх засобів.

Бандурний репертуар, створений К. Мясковим, насичений фольклорними мотивами, а також охоплює значну кількість музичних форм. В порівнянні з творами для інших народних інструментів, саме у творах для бандури композитор найчастіше використовував народні теми:

- Концертна п'єса «Байда» (теми пісень «Про Байду» та «Ой ходила дівчина бережком»);
- Варіації на тему укр. нар. пісні «Ішов дід на став»;
- Варіації на тему укр. нар. пісні «Марусю, Марусю, ти славного роду є»;
- Варіації на тему укр. нар. пісні «Женчичок-бренчичок»;
- Варіації на тему укр. нар. пісні «Налетіли журавлі»;
- Варіації на народну тему (тема пісні «Зажурилась Україна»);
- Фантазія на народні теми для бандури та оркестру народних інструментів (тема пісні «Мав я раз дівчиноньку»);
- Фантазія на народні теми (теми пісень «Козак од'їжджає» та «Ой гиля гиля, гусоньки на став»);
- Фантазія на українські народні теми (теми пісень «Ніч яка місячна» та «Ой що ж то за шум»);
- Концертна п'єса на українські теми для 3х бандур (тема пісні «Добрий вечір дівчино, куди йдеш»);
- Вільна (інструментальна) обробка укр. нар. пісні «Защетава жайворонок»
- Концертна п'єса для бандури та оркестру народних інструментів (тема пісні «Вечір надворі»);
- Варіації на тему білоруської народної пісні «Перепілонька»;
- Варіації на тему укр. нар. пісні «Якби мені черевики».

Композитором створено низку сольних творів великих форм, серед яких фантазії та варіації, орієнтовані на виконавців різного рівня технічної підготовки. Зокрема, варіаційні цикли, такі як Варіації на тему української народної пісні «Налетіли журавлі», Варіації на українську народну тему, Варіації на тему української народної пісні «Ішов дід на став» тощо, стали цінним навчальним матеріалом для учнів музичних шкіл і коледжів. Завдяки опорі на фольклорну тематику ці твори відзначаються легкою сприйнятливістю мелодики, що сприяє їх ефективному використанню у навчальному процесі. Структурно зручна подача музичного матеріалу та різноманітні варіанти фактурних варіювань роблять ці композиції доступними для юних бандуристів, одночасно сприяючи їхньому технічному розвитку.

Окрім навчальних творів, до сольного репертуару великої форми належать опуси, призначені для професійних виконавців та студентів закладів вищої музичної освіти. Серед них варто відзначити «Фантазію на українські теми», «Імпровізацію на українську народну тему для бандури», Варіації на народну тему «Марусю, Марусю, ти славного роду є», Варіації на тему білоруської народної пісні «Перепілонька» тощо. Ці твори становлять важливу частину академічного концертного репертуару, демонструючи широкі темброві, динамічні та фактурні можливості бандури. Кожен із них вирізняється глибоким художнім змістом і яскравою образністю (Мясков, 1958, с. 99).

Композитор ставить перед виконавцями високі технічні вимоги, що передбачають не лише майстерне володіння інструментом, а й здатність до глибокого інтерпретаційного осмислення музичного матеріалу. Окрім темпових позначок, автор детально вказує характер виконання кожної варіації, застосовуючи такі терміни, як *con anima*, *drammatico*, *a piacere*, *dolce*, *deliberato*, *risoluto*, *espressivo*, *con fuoco*, *doloroso*, *scherzando* тощо. Це сприяє розкриттю індивідуальної художньої інтерпретації виконавця та глибшому прочитанню авторського задуму.

Особливе місце у творчості К. Мяскова для бандури посідають твори, написані для бандури з фортепіано або оркестром. Найяскравішими зразками цього жанру є три концертино, у яких композитор майстерно поєднує традиційний варіаційний розвиток тематизму із засобами фактурного контрасту, ладотональними співставленнями та колористичними прийомами виконання.

Костянтин Мясков демонструє глибоке розуміння штрихових особливостей гри на бандурі, застосовуючи широкий арсенал динамічних, фактурних та ладотональних можливостей інструменту, включно з використанням механізму перемикування тональностей. Його концертино мають умовну нумерацію, що відображає хронологічний порядок їх створення. При цьому перші два твори не мали авторської нумерації, а на рукописі третього концертино, присвяченого першій виконавиці твору С. Мирводи, міститься напис «№3». Саме третє концертино увійшло до фонду Українського радіо у виконанні Світлани Мирводи разом із оркестром народних інструментів Національної телерадіокомпанії (Стельмашенко, 1958, с. 70).

### Висновки

Фольклоризм у сучасному бандурному інструментальному мистецтві виконує важливу функцію не лише у збереженні національних традицій, а й у їхній творчій трансформації відповідно до сучасних музичних тенденцій. Різноманітність підходів до використання фольклорних елементів розширює можливості бандури як українського народного інструменту, дозволяючи зберігати його автентичне звучання та водночас відкривати нові перспективи для музичних експериментів. Прикладом такого поєднання традиційного й інноваційного підходу є творчість Костянтина Мяскова, який майстерно інтегрує фольклорні мотиви у сучасні художні форми.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Білозуб, Л. (2017). Народна пісня у творчості українських композиторів. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки]*, 157, 47–50. [Електронний ресурс] URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz\\_p\\_2017\\_157\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2017_157_11) (дата звернення 30.03.2025).
- Мясков, К. (1958). Особова справа. Випускники 1958 р. *Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського*. [Електронний ресурс] URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/51\\_2022/14.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/51_2022/14.pdf) (дата звернення 30.03.2025).
- Садовенко, С. (2016). Фольклоризм як явище художньої культури. *Культурологічна думка*, 10, 68–75. [Електронний ресурс] URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum\\_2016\\_10\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2016_10_10) (дата звернення 30.03.2025).
- Стельмашенко, А. (1986). Константин Мясков. 2-ге вид. Київ: Муз. Україна, 1986. 62.

**САБРІ СВІТЛАНА СТАНІСЛАВІВНА**

провідна концертмейстерка кафедри музичного мистецтва,

Київський національний університет культури і мистецтв

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1364-0301>

e-mail: [sabrisvitlanast@gmail.com](mailto:sabrisvitlanast@gmail.com)

м. Київ, Україна

**СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ****Анотація**

**Актуальність.** Мистецтво фортепіанного виконавства постійно розвивається. В останні роки піаністи шукають нові підходи до інтерпретації, балансуючи між повагою до традицій та інноваційними експериментами. Усвідомлення цих змін є важливим для розуміння того, як сучасні виконавці формують свою мистецьку ідентичність, інтегруючи нові техніки та виразальні можливості. У той час як академічні стандарти забезпечують спадкоємність класичної інтерпретації творів, новації, а саме – цифрові технології, експериментальні прийоми звуковидобування та між-жанрові впливи – розширюють мистецькі межі фортепіанного виконавства. В дослідженні окреслюється як виконавці орієнтуються в цих змінах, зберігаючи цілісність класичних творів і водночас ре-інтерпретуючи їх для сучасної аудиторії.

**Мета** – дослідити сучасні тенденції у фортепіанному виконавстві.

**Висновки.** Результати дослідження демонструють, що традиції та інновації є не протилежними силами, а взаємодоповнюючими елементами мистецького розвитку. Аналіз творчості провідних українських та західноєвропейських піаністів підкреслює, що баланс між історичною вірністю та творчим пошуком є ключовим для збереження актуальності фортепіанної музики.

**Ключові слова:** фортепіано, виконавська інтерпретація, традиції, новації, прийоми звуковидобування.

**Дискусії**

Мистецтво фортепіанного виконавства постійно розвивається, відображаючи трансформації, які відбуваються у культурі. В останні десятиліття піаністи все частіше намагаються віднайти нові підходи до інтерпретації творів. Важливість дослідження цих змін полягає в тому, щоб зрозуміти, як сучасні піаністи вибудовують власну виконавську манеру, балансуючи між традиціями та включенням новацій. Використовують вони експериментальні техніки чи прагнуть зберегти автентичність класичного звучання, поєднуючи його з сучасними тенденціями та власним творчим баченням.

Академічні стандарти фортепіанного виконавства вже давно сформувалися завдяки консерваторському навчанню, що наголошує на технічній точності, стилістичній обізнаності та глибокому інтерпретаційному розумінні. Ці стандарти слугують основою для класичних піаністів, забезпечуючи спадкоємність виконавських традицій і водночас даючи можливість для індивідуального мистецького самовираження.

Важливим аспектом класичної фортепіанної інтерпретації є стилістична автентичність, що передбачає усвідомлений підхід до історичних виконавських практик. Піаністи прагнуть передати задум композитора, вивчаючи оригінальні партитури, історичні трактати та виконавські настанови різних музичних епох. Такий підхід сприяє зв'язку між сучасними виконавцями та історичними традиціями, збагачуючи інтерпретаційну глибину. Різні школи фортепіанного виконавства сформували відмінні стилістичні та технічні підходи до інтерпретації. Українська школа відома своїм акцентом на ліриці, виразному фразуванні та технічному блиску. Німецька традиція надає перевагу структурній чіткості, інтелектуальній строгості та витонченій

артикуляції. Французька школа характеризується звуковою делікатністю, прозорістю і точністю, в той час як італійський підхід часто підкреслює ліричну виразність і вплив бельканто. Англійська школа відома своїм балансом між технічною дисципліною та інтерпретаційною свободою.

Історичні записи та композиторські рукописи відіграють важливу роль у формуванні виконавських традицій. Архівні записи легендарних піаністів дають уявлення про стилі інтерпретації минулого, а оригінальні рукописи композиторів розкривають нюанси, часто втрачені в сучасних виданнях. Вивчаючи ці джерела, піаністи отримують глибше розуміння історичних інтерпретацій та вдосконалюють власні мистецькі перспективи. «Художній світ музики є тим умовним простором, у якому виникають та зберігаються прецедентні семантичні утворення – пізнавально-оцінні орієнтири, що мають специфічну музично-звукову природу і безпосередньо пов'язані з досвідом емоційно-психологічного реагування та усвідомлення; вони асимілюють зміст ціннісної почуттєвої аперцепції, надаючи йому нових сталих художніх еквівалентів» (Li, 2023, с.140-141).

Упродовж останніх років специфіка фортепіанного виконавства зазнала значних трансформацій, зумовлених й технологічним прогресом, й еволюцією мистецьких перспектив. Однією з найпомітніших змін стала інтеграція цифрових технологій та мультимедіа у фортепіанні концерти. Сучасні піаністи все частіше включають відео-проєкції, засоби електронної обробки звуку та інтерактивні ефекти у свої виступи, виходячи за рамки традиційних сольних концертів. Цифрові фортепіано та гібридні інструменти також пропонують розширені звукові можливості, дозволяючи виконавцям експериментувати зі звуковим простором.

Іншим ключовим аспектом інновацій є інтерпретаційна свобода, яка проявляється у використанні експериментальних технік звуковидобування. Сучасні піаністи впроваджують нетрадиційні методи гри, що передбачають використання струн і рами інструмента, а також імпровізаційні елементи. Крім того, в сучасному фортепіанному мистецтві набули особливого значення перформативні аспекти виконавства. Деякі виконавці інтегрують хореографічні рухи або театральні елементи, перетворюючи фортепіанні концерти на мультидисциплінарні мистецькі висловлювання. Крім того, сучасне фортепіанне виконавство перебуває під значним впливом джазу, електронної музики та мінімалізму, які привнесли в класичну традицію нові ритмічні складнощі, гармонійні фактури та імпровізаційні підходи. Піаністи часто використовують джазові фрази та мінімалістичні техніки повторення, створюючи ф'южн стилів.

Ключове питання сучасного фортепіанного виконавства полягає в тому, чи можливо зберегти автентичність творів, одночасно приймаючи експерименти. Класичне фортепіанне виконавство здавна ґрунтується на історичних традиціях, наголошуючи на стилістичній вірності та повазі до задуму композитора. Однак з розвитком музики змінюється і роль виконавця, який повинен балансувати між шануванням усталених інтерпретацій та пошуком нових художніх можливостей. Дехто стверджує, що надмірні інновації можуть спотворити оригінальний твір, інші вважають, що реінтерпретація вдихає нове життя в класичну музику, роблячи її актуальною для сучасної аудиторії.

Ряд українських та західноєвропейських піаністів успішно поєднують традиції та інновації у своїх виступах. Наприклад, український піаніст Антоній Баришевський відомий своєю здатністю поєднувати глибоке аналітичне розуміння творів зі сміливими інтерпретаційними рішеннями, часто виконуючи сучасний репертуар поряд з класичними творами. Українсько-американський виконавець Станіслав Христенко поєднує технічну точність з емоційною глибиною, демонструючи нюансований підхід як до класичних, так і до сучасних творів. Німецький піаніст Ігор Левіт бездоганно поєднує традиційні класичні інтерпретації з елементами імпровізації та цифрових експериментів. В цьому ж ключі просуває власну індивідуальну виконавську манеру аргентинсько-швейцарська виконавиця Марта Аргеріх, яка прагне переосмислювати стандартний

репертуар у своєму неповторному, спонтанному стилі. Ці піаністи своєю творчістю ілюструють, що наявна спроможність поєднувати традиції із творчими пошуками. Їхні виступи є тим зразком, на який мають орієнтуватися молоді виконавці на пошуках власного стилю.

### **Висновки**

Еволюція фортепіанного виконавства XXI століття відображає динамічну взаємодію традицій та інновацій. У той час як класична інтерпретація залишається заснованою на історичній автентичності та вірності композиторському тексту, сучасні піаністи продовжують досліджувати нові мистецькі напрямки, використовуючи цифрові технології, нетрадиційні техніки гри на фортепіано та зазнавати впливу різних музичних стилів. Ці трансформації ставлять перед виконавцями завдання знайти баланс між збереженням цілісності оригінального твору та творчою реінтерпретацією. Розглядаючи творчість сучасних українських та західноєвропейських піаністів, стає очевидним, що традиція та експеримент – це не протилежні сили, а взаємодоповнюючі аспекти мистецького зростання. Майбутнє фортепіанного виконавства залежить від здатності музикантів шанувати історичну спадщину, водночас досліджуючи нові інтерпретаційні шляхи, гарантуючи, що класична музика залишатиметься актуальною та цікавою для наступних поколінь.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Li, Z. (2023). Категорія традиції та «художній світ» сучасної фортепіанної творчості. *Музичне мистецтво і культура*, 1 (36), 138-149. doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-12>.

#### **ТЕРЕЩЕНКО ІВАН ВІКТОРОВИЧ**

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [tereschenko20022015@gmail.com](mailto:tereschenko20022015@gmail.com)

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент **Бондаренко Андрій Ігорович**  
м. Київ, Україна

### **РЕКОНСТРУКЦІЯ ОСНОВНИХ ТИПІВ БАНДУР ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ВИКОНАВСЬКІ МОЖЛИВОСТІ**

#### **Анотація**

**Актуальність.** Дослідження є важливим для розуміння взаємозв'язку між будовою інструмента, виконавськими техніками та художньою інтерпретацією музичних творів. Вивчення ролі конструктивних параметрів бандури у відтворенні ліричних образів дозволить не лише проаналізувати особливості інтерпретації ліричних творів на різних типах інструментів, а й сприятиме вдосконаленню інтерпретаційних можливостей та розширенню музичної виразності творення художнього образу.

**Мета** – визначити конструкційні особливості різних типів бандури та з'ясувати їх вплив на виконавську техніку.

**Висновки.** Конструкційні особливості бандури відіграють важливу функціональну роль та впливають на виконавську техніку. Кожен тип інструмента має особливість в конструкції та притаманні йому акустичні властивості. З урахуванням усього вище

*переліченого, можна стверджувати, що тип бандури виступає інструментом художньої інтерпретації, що істотно впливає на виконавські можливості.*

**Ключові слова:** бандура, ліричний образ, виконавство, хроматична бандура, старосвітська бандура, інтерпретація, музична виразність.

### Дискусії

Предметом даного дослідження є хроматичні бандури з перемикачами, які поділяються на два основні конструктивні типи: чернігівська бандура конструкції І. Скляра та так зв. «Львів'янка» конструкції В. Герасименко, а також діатонічна харківська «Старосвітська бандура».

Старосвітська бандура є інструментом, що еволюціонував від кобзи, інструмент є арфоподібним овальної форми та з більшою кількістю приструнків в порівнянні з кобзою. Однією з особливостей інструменту є те, що виконавці переважно виготовляли інструмент самі та надавали йому різних форм та різну кількість струн. Але за відомим виконавцем Г. Ткаченком, на бандурі було від 4 до 5 струн – що зараз прийнято вважати басами, та від 14 до 16 приструнків – що ми і називаємо струнами. Бандура мала діатонічний звукоряд. Для виконання на бандурі здебільшого використовували мажорний лад та відповідний репертуар, але завжди залишалась можливість перестроїти інструмент в мінорний лад та виконувати відповідні твори, виконавці це називали «на весело» або «на жаліб».

Способи гри: «чернігівський» – бандура тримається прямокутно до тіла, ліва рука зазвичай грає тільки баси, а права – приструнки. «Харківський» або «зінківський» – бандура прижимається нижньою декою до тіла та тримається вертикально – ліва і права рука використовують повний діапазон і переміщуються по всьому інструменту. Г. Хоткевич використовував 10 пальців при грі на інструменті і грав саме харківським способом. Цьому сприяла форма інструменту, яка була асиметричною. Саме за часів Г. Хоткевича починається академізація інструменту та поява його не тільки на вулицях, а вже й на сценах: «Крім Гната Хоткевича, проблему удосконалення конструкції бандури та її хроматизації досліджувало багато талановитих майстрів та виконавців – це В. Ємець, Г. Палієвець та В. Кабачок, Петро і Олександр Гончаренки, М. Кропивницький, О. Корнієвський, В. Тузіченко та ін.» (Губ'як, 2014, с. 96).

Очевидно, що процес розвитку кобзарського мистецтва вплинув і на ліричний жанр. В репертуарі залишились і поповнювались псалми, соціально-побутові пісні, думи та історичні пісні. В даний час одним із найвідоміших виконавців на цьому інструменті є С. Захарець: будучи солістом Національної заслуженої капели бандуристів ім. Г. Майбороди, він популяризує реконструйований інструмент на увесь світ, передаючи своєю віртуозною грою всі особливості інструменту.

Чернігівська або київська бандура – бандура конструкції І. Скляра в наш час є найбільш поширеним видом бандури. Свої витоки сучасна хроматична академізована бандура бере від старосвітської бандури що функціонувала від XVI ст. і зараз має реконструйовані зразки. «Можна з впевненістю сказати, – писав О. Мінківський, – що І. Скляру вдалося створити тип бандури майбутнього, яка незабаром замінить всі інструменти, що існували до цього часу» (Омельченко, 1985, с. 12).

Інструмент було створено у 1946 році на основі київської бандури, іновативним став механізм перемикання тональностей та поділення приструнків бандури на верхній і нижній ряд в «півтоновому співвідношенні» (Губ'як, 2014, с. 96). Звукоряд басів на інструменті майстер зробив хроматичним. Концертна бандура має до 65 струн та 7 перемикачів тональностей, що дають змогу підвищувати або понижати струни на півтон. Основний ряд струн знаходиться знизу, допоміжний альтерований ряд знаходиться зверху. В конструкції матеріалом нижньої деки слугує верба, для верхньої деки використовується ялина, шемсток має бути самим міцним, тому для нього

використовується бук, варто уточнити, що нижня дека є видовбаною з дерева. Вага інструменту сягає 8-12 кг.

Оскільки кожен інструмент є робленим майстром, а навіть однакові дерева мають різні резонуючі властивості, немає в світі бандур, які звучать ідеально однаково, кожна має свою особливість. Одним з нюансів конструкції бандури є вузьке розташування та перетин струн, виконувати твори, створені або перекладені для харківської бандури, на чернігівській майже неможливо. Зате особливість бандури, на думку виконавців, полягає в її заворожуючій дзвінкості. На відміну від бандури харківського типу в чернігівській дзвінкість присутня у всіх регістрах. Даний інструмент проявляє свої ліричні особливості в динамічній палітрі та в правильній атаці звуку від виконавця.

Для розвитку сучасної бандури харківського типу важливою персоною є П. Г. Іванов, який є прямим продовжувачем школи Гната Хоткевича. Він розробив першу конструкцію київсько-харківської бандури. І в подальшій співпраці з І. Склярем продовжив експерименти з конструкцією. І. Скляр експериментував з інструментом близько 7 років і в 1965 році все таки завершив роботу над київсько-харківською бандурою. Основною особливістю інструменту стало перенесення механізму перемикання тональностей з шемстока під деку. Перемикачі в інструменті стали знаходитися на деці біля басів трохи вище підструнника. Механізм перемикання крім приструнків став поширюватися і на баси. Київсько-харківська конструкція бандури не набула популярності серед бандуристів, її зразки можна знайти в музеях та у власності малої кількості фахівців.

В. Герасименко зробив вагомий внесок у вдосконалення конструкції бандури та розвиток бандурного мистецтва. Зокрема запровадив технологію виготовлення бандур за допомогою клеєння тонких клепок явора. Це новаторство дало змогу зробити інструмент легшим до 4 – 5 кг. І, як вважають бандуристи, зробити звук бандури м'якшим, особливо в нижньому регістрі. Ще однією новинкою став новий механізм перемикання тональностей, який зараз ми називаємо «пучковий».

Майстром було створено понад 40 моделей бандур, основною серійною стала модель бандури київського типу «Львів'янка». Загальна кількість струн в інструмента сягає 65. З них 15 – це басові струни. Інструмент набув значної популярності серед бандуристів. Бандура має глибокий та м'який нижній регістр та дзвінкий верхній регістр.

В 1989 році отримавши в подарунок аудіоальбом бандуриста З. Штокалка, В. Герасименко захопився ідеєю розвитку в Україні харківського способу гри. Великий вплив на майстра мала зустріч з В. Мішаловим у 1991 р., під час якої останній показав хроматичну харківську бандуру, яка розвивалася в західній діаспорі з 1940-х років. В цей час майстер і почав виготовляти свій інструмент харківського типу. І вже в 1994 році була готова перша хроматична модель інструменту. Інструмент мав прямий шемсток та перемикачі на кожній парі струн. Загалом майстром було сконструйовано 5 моделей інструменту. Найбільш популярною стала модель із заокругленим шемстком та перемикачами на підструннику, де кожна пара струн має свій перемикач та «відсутність тотального перемикання».

Сучасна харківська бандура має аж до 67 струн, серед яких 15 басів. Основний ряд струн в порівнянні з чернігівською знаходиться навпаки – вгорі, а допоміжний – внизу, таке зручне розташування струн дозволяє вільно використовувати 2 руки, що чудово можна відчувати в поліфонічних творах. Інструмент має велику палітру акустичних відтінків. На думку бандуристів, інструмент має не тільки дзвінке і об'ємне звучання, а ще дуже м'який та глибокий низький регістр. Чернігівська бандура поступається харківській в аспекті функцій лівої руки. Завдяки своїм особливостям харківська бандура ідеально передає глибину та емоційність ліричних творів, роблячи виконання більш виразним та живим. Слід додати, що «попри те, що харківська бандура В. Герасименка потребує подальшого вдосконалення конструкції та акустичних характеристик, уже сьогодні цей інструмент не лише дозволяє без втрат виконувати автентичний

кобзарський репертуар, але й надає виконавцеві широкі можливості для виконання творів світової класики (Н. Паганіні, Ф. Куперен, Д. Бортнянський, Й.С. Бах та ін.). Інструмент дозволяє повною мірою відновити забуті прийоми гри та штрихи, які складають самотню, властиву лише для бандури музичну мову що, в свою чергу є благодатним ґрунтом для формування сучасного оригінального бандурного репертуару» (Губ'як, 2014, с. 102).

### **Висновки**

У результаті дослідження було з'ясовано що існує три основні типи бандур старосвітська (харківська діатонічна) бандура та хроматичні бандури київського типу – зокрема, чернігівська, конструкції І. Скляра та «Львів'янка» В. Герасименка, що є двох видів з харківського та чернігівського типу. Старосвітська бандура, що характеризується діатонічним звукорядом і простішою конструкцією, забезпечує автентичність звучання, однак має обмежений виконавський потенціал. Натомість хроматичні інструменти завдяки механізмам перемикання тональностей значно розширюють технічні та художні можливості виконавця. Кожен тип інструмента має особливість в конструкції та притаманні йому акустичні властивості. З урахуванням усього вище переліченого, можна стверджувати, що конструктивна модель бандури виступає інструментом художньої інтерпретації, що істотно впливає на виконавські можливості.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Губ'як, Д. (2014). Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 93–99.
- Омельченко, А. (1985). Поєднання двох типів бандур і його значення для розвитку мистецтва бандуристів. *Музично-літературний журнал «Бандура», липень-жовтень*, 13-14. 68. [Електронний ресурс] URL: <https://banduraspace.com/wp-content/uploads/bandura-№-13-14-lypen-zhovten-1985.pdf> (Дата звернення 25.03.2025).
-

## СЕКЦІЯ

# ТРАДИЦІЙНА НАРОДНА МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ

### БАБЧАКОВА КАТАРИНА

докторка філософії з мистецтва (PhD),  
спеціаліст з фольклористики Національного освітнього центру,  
етнохореолог, етнограф Любовнянського музею – замку в Старій Любовні,  
Президент Словацької національної секції CIOFF,  
Член Ради з охорони нематеріальної культурної спадщини  
при Міністерстві культури Словацької Республіки  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3091-2521>  
м. Братислава, Словаччина

### ФОЛЬКЛОРНИЙ РУХ У СЛОВАЧЧИНІ В ІНСТИТУЦІЙНОМУ КОНТЕКСТІ

#### Анотація

**Актуальність.** Під терміном фольклоризм ми розуміємо друге існування фольклору, тобто перенесення елементів традиційної народної культури в інший контекст і середовище. Традиційний спосіб життя, фольклорні артефакти в їх традиційній формі та середовищі зникають із середини ХХ-го століття через урбанізацію, зміни в політичній системі, соціальній системі, індустріалізацію, а згодом і глобалізацію. Сучасні покоління Y, Z і Alpha живуть у період втрати спадкоємності традицій. Таким чином, фольклорний рух стикається з проблемою поширення інформації про культурну спадщину серед покоління ХХІ-го століття, використовуючи засоби та практики ХХІ-го століття.

**Мета** – описати сучасний стан фольклорного руху Словаччини у контексті інституалізації.

**Висновки.** Протягом останніх двадцяти років фахівці з традиційної культури у Словаччині намагаються втілити професійні знання з етнохореологічних, етномузикологічних та етнологічних досліджень у фольклорний рух (у освіту, фестивальні програми, фольклорні конкурси), адже фольклоризм – найширший засіб поширення відомостей про традиційну народну культуру та культурну спадщину. У період розквіту «фейклору», в час розриву традицій і відсутності системного навчання традиційній народній культурі в школах саме фольклористична діяльність виконує відповідальну інформаційно-просвітницьку функцію, адже художні засоби традиційної культури – це не просто формальні форми; як метамова вони кодують естетику, культурні норми, спосіб життя поколінь носіїв культурної спадщини.

**Ключові слова:** фольклор, фольклорний рух, фольклорний фестиваль, фольклорний конкурс, нематеріальна культурна спадщина.

#### Дискусії

Поява інституціоналізованого фольклорного руху в Словаччині пов'язана з ХХ століттям. З 1948 р. ідеологічний вплив наголошував на колективному дозвіллі, тому з 1949 року почали виникати професійні ансамблі за зразком радянських. Фестивалі та конкурси створюються з 1950-х років. З 1953 року діє Освітній інститут (сьогодні Національний освітній центр – НЦО, організація Міністерства культури Словацької Республіки), що виконує функцію координатора, до якого методологічно підпадає мережа з 40 культурних і освітніх центрів у регіонах по всій Словаччині, в кожному з них працюють фахівці з фольклору. Ця система зберіглася у Словаччині й сьогодні.

З 1989 р. (ніжна революція, падіння соціалістичного режиму) регіональні фольклорні центри фінансуються обласними та місцевими органами влади, Фондом підтримки мистецтва та Фондом підтримки культури національних меншин. Вони організують фестивалі, фольклорні конкурси, дослідження, виступають посередниками між експертами, НОКами та фольклорними колективами.

Сьогодні Конституція Словацької Республіки закріплює право громадян на доступ до культурної спадщини. Ми поважаємо Конвенцію ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (2003), Концепцію піклування про традиційну народну культуру та Концепцію сталого розвитку нематеріальної культурної спадщини та традиційної культури. Зараз у сфері фольклорного руху, лише в галузі народного танцю, у Словаччині працює понад тисячу непрофесійних колективів: близько 460 дитячих ансамблів, майже 400 фольклорних колективів і близько 190 ансамблів, понад 50 тисяч виконавців різних вікових категорій. Навчання народному танцю та музиці в нашій країні відбувається на різних рівнях формальної освіти (коледжі сценічного мистецтва, етнологічні відділення, консерваторії, початкові художні школи). Неформальна освіта представлена брифінгами, вебінарами, воркшопами та семінарами для керівників команд, які організують переважно навчальні заклади регіонів.

*Фольклорні конкурси.* Фольклорні змагання започатковані у Словаччині з 1950-х років та профільовані з 1970-х років. Наразі існує 6 видів загальнонаціональних фольклорних конкурсів від імені Мінкультури, їх професійно гарантує НЦО, фінансово забезпечують організації Мінкультури (НЦ, Фонди) та організують освітні центри при органах місцевого самоврядування. Переможці виступають на Міжнародному фестивалі фольклору *Východná*, найважливішою частиною якого є фольклористично-аналітичні семінари. До складу журі цього поважного форуму входять фахівці в галузі хореографії, режисури, етнохореології, етномузикології, педагогіки та етнології.

Національний конкурс хореографії ансамблів «Мовою танцю» (існує з 1971 р.) проводиться кожні 3 роки. У ньому беруть участь в середньому 60-130 колективів і він налічує 2000-5000 виконавців. Національний конкурс дитячих фольклорних ансамблів «Єники беники» проводиться кожні два роки і має обласний, районний та республіканський тури. Загальнодержавний конкурс сільських фольклорних колективів *Nositelia Tradizioni* (Зберігачі традицій) проводиться кожні три роки і має обласний, регіональний та республіканський тури. Він відбувається вже майже 50 років і презентує близько 460 сільських фольклорних колективів, які представляють місцеві традиції народного танцю та співу різних регіонів Словаччини.

Національний конкурс солістів народного танцю «Шафова острога» проводиться з 1997 року, з 2011 року – щорічно, має 8 обласних та 1 республіканський тур. Є дитячі та дорослі категорії, факультативні та обов'язкові танці, а мета – дізнатися про традиційну форму та структуру, зрозуміти танцювальне мислення наших предків, вміти імпровізувати та пережити фольклорну ситуацію на сцені. Ще один – Національний музично-фольклорний конкурс проводиться у формі конкурсу для дітей кожні два роки та конкурсу для дорослих кожні три роки. Проводиться з 1976 року і змагається у чотирьох номінаціях: народна музика, співочі колективи, солісти та музиканти.

Національний освітній центр разом із громадським радіо та Асоціацією музичного фольклору та Товариством *Svetozár Stračinu* також бере участь в організації міжнародного конкурсу радіозаписів традиційної музики *Grand Prix Svetozár Stračinu*. Фольклорний ансамбль «Кралиця» КНУКіМ (керівник – заслужений працівник культури України професор І. Сінельников) кілька років тому був переможцем цього престижного міжнародного радіоконкурсу. Відтоді ми тісно співпрацюємо з колективом як професійно, так і особисто, ансамбль є для нас позитивним прикладом щодо наслідування у професійній етномузикологічній та етнологічній обробці традиційного матеріалу (співу, музики, танцю, одягу), а також у своїй винятково якісній інтерпретації

та професійному підході. Словацька сторона мала нагоду запросити ансамбль «Крालиця» як гостей на національний тур конкурсу солістів і танцюристів Šaffova ostroha та на найбільші словацькі фольклорні фестивалі – Východná Folklore Festival і Mujava International Folklore Festival, де фольклористи КНУКіМ мали великий успіх в амфітеатрах перед 7-8 тисячами глядачів (та на національному телебаченні перед приблизно 120 000 глядачів).

*Фестивальні заходи.* У Словаччині проводяться десятки фольклорних фестивалів, з яких близько 20-ти є великими 3-5-денними заходами з 15-30 000 відвідувачів та 1200-2000 виконавцями. Найважливішими словацькими фестивалями є фольклорний фестиваль Východná, що існує вже понад 70 років, (*Folklórny festival Východná – офіційний сайт, ютуб-канал*) – найстаріший і наймасштабніший, загальнонаціональний. За ним йдуть фестивалі Mujava (65 років) (*International Folklore Festival Mujava; MFF Mujava – ютуб-канал*), Detva, Terchová, Heľpa, Koliesko, Grusov, Spišské slavnosti, Zamagurské slavnosti, Novohradský festival, Želiezovce (угорський фестиваль у Словаччині), Kamienka (Русинський фестиваль у Словаччині), Свідник (Русинсько-Український фестиваль) та ін. Фестивальні заходи фінансуються Міністерством Культури Словаччини, Фондом Підтримки Мистецтва, містами та муніципалітетами, а також спонсорами.

Фестивалі мають свій організаційний статут і концепцію драматургічної програми. Вони готуються протягом 1-2 років, дотримуючись концепції програми. Організацією і проведенням фестивалів керують Програмні ради разом із Підготовчими штабами – організаційними, технічними, медійними (забезпечують організацію – харчування, проживання, транспорт, сценічне обладнання, медичний персонал, охорону та протипожежну охорону, відділ інформації, рекламу, економіку тощо). Авторами фестивальних програм, як правило, є фахівці в галузі традиційної народної культури, нематеріальної культурної спадщини та фольклору (етнологи, етнохореологи, етномузикознавці, викладачі танців, хореографи). Фестивалі оцінюють експерти-оцінювачі. Кожен фестиваль проходить на кількох сценах – для великих сценічних програм, а також інтерактивних майстер-класів, традиційних ремесел, традиційної кухні та виставок. Щороку в них беруть участь тисячі груп (на великих фестивалях може бути до 40 тисяч учасників). Фестивалі мають десятки програм (від 20-ти – до 90-та залежно від кількості днів: від 2-х – до 5-ти), які відбуваються за драматургічною структурою з дотриманням поточного бюджету.

Типологія фестивальних програм:

а) презентаційні програми на Головній сцені – відкриття зі звуковими ефектами; програми вітчизняних колективів; різножанровий ф'южн, театри, програми дитячих фольклорних ансамблів, фольклорних колективів; професійних музикантів і танцюристів; виступи лауреатів фольклорних конкурсів, великі тематичні авторські програми (наприклад, історичний розвиток танцю, весільна символіка), гала-програми. Багато програм записуються телебаченням і доступні в Інтернеті у прямому ефірі (youtube) (*Folklórny festival Východná – ютуб-канал; MFF Mujava – ютуб-канал*);

б) презентаційні програми на Малій сцені, представлення фольклору та обрядів регіонів, освітні програми (наприклад, про традиційні види одягу);

в) урочиста хода (де-філе) учасників фестивалю містом;

г) програми в церкві та на цвинтарі – камерні програми з певною тематикою;

д) виставкові заходи – найстаріша різьбярська майстерня під відкритим небом, виставки одягу, історичних фотографій, ремесел, картин; виставка – традиційне інтер'єр та проживання в дерев'яній хаті;

е) освітні програми – дискусії, презентації діяльності кафедр фольклору, нових видань, музеїв, етнофільмів, лекцій з традиційної народної культури (музичні стилі, кушнірство тощо), презентація елементів зі списків ЮНЕСКО;

є) інтерактивні програми – школи танців, школи співу, школи танців і співу з глядачами, дитячі майстер-класи з танців і співу; традиційні дитячі ігри, усний фольклор та ремесла,

ж) ярмарок ремесел – представлення майстрів та традиційних виробів декоративно-прикладного мистецтва;

з) презентація традиційної гастрономії;

і) розважальні заходи – концерти світової музики, танцювальні вечори під народну музику;

к) програми в онлайн-середовищі та RTVS – про музику, ремісничі практики, особистості;

л) редакційна продукція (публікації, музичні носії, методики, пісенники).

Крім єдиного лейтмотиву та багаторічної драматургічної концепції, фестивалі сьогодні прагнуть посилити екологічний вимір, доступність, волонтерство, відобразити результати конкурсів, пріоритет оригінальних тематичних програм, презентувати явища у списках ЮНЕСКО.

Найпрестижніші фестивалі зі статусом CIOFF International Recognized Festival відповідають затвердженим і встановленим умовам міжнародної організації CIOFF щодо 5-денної тривалості, участі мінімум 5 іноземних колективів, організаційної та драматургічної якості. CIOFF – це міжнародна культурна неурядова організація, що є членом ЮНЕСКО, заснована в Конфолансі, Франція, у 1970 році, та об'єднує понад 130 країн світу. CIOFF підтримує міжнародну співпрацю, освіту в галузі народного мистецтва, підтримує обмін фольклорними колективами. Щороку CIOFF координує приблизно 360 фестивалів статусу CIOFF у країнах-членах організації. Словацька національна секція CIOFF об'єднує понад 80 словацьких ансамблів і 9 масштабних фестивалів. У світі налічується близько 140 престижних фольклорних фестивалів зі статусом CIOFF International Recognized festival. У Словаччині відбуваються 3 фестивалі, і фольклорний ансамбль «Крालиця» КНУКіМ з успіхом виступав на 2-х з них (Východná та Myjava).

### **Висновки**

Протягом останніх двадцяти років фахівці з традиційної культури у Словаччині намагаються втілити професійні знання з етнохореологічних, етномузикологічних та етнологічних досліджень у фольклорний рух (у освіту, фестивальні програми, фольклорні конкурси, хореографію). Фольклоризм – найширший засіб поширення відомостей про традиційну народну культуру та культурну спадщину. У період розквіту «фейклору», в час розриву традицій і відсутності системного навчання традиційній народній культурі в школах саме фольклористична діяльність виконує відповідальну інформаційно-просвітницьку функцію, адже художні засоби традиційної культури – це не просто формальні форми; як метамова вони кодуєть естетику, культурні норми, спосіб життя поколінь носіїв культурної спадщини.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Folklórny festival Východná – офіційний сайт. [Електронний ресурс] URL: <https://festivalvychodna.sk/2025/> (дата звернення 31.03.2025)
- Folklórny festival Východná – ютуб-канал. [Електронний ресурс] URL: <https://www.youtube.com/@folklornyfestivalvychodna/videos> (дата звернення 31.03.2025)
- International Folklore Festival Myjava – сторінка фестивалю на сайті CIOFF. [Електронний ресурс] URL: <http://www.cioff.org/events-festival.cfm/en/469/Slovakia-International-Folklore-Festival-Myjava> (дата звернення 31.03.2025)
- MFF Myjava – ютуб-канал. [Електронний ресурс] URL: <https://www.youtube.com/@MFFMyjava> (дата звернення 31.03.2025)

**ВАСИЛЕНКО КАТЕРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [kvasylenko561@gmail.com](mailto:kvasylenko561@gmail.com)

Науковий керівник – заслужений працівник культури України, доцент **Сінельников Іван Григорович**  
м. Київ, Україна

**ЛІРИЧНІ ПІСНІ СЕЛА ПУТРІВКА ВАСИЛЬКІВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ  
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ АВТОРСЬКИХ ЕКСПЕДИЦІЙ 2024 РОКУ)**

**Анотація**

**Актуальність.** В контексті заходів із збереження традиційної культури українського народу, матеріали, зафіксовані під час фольклорних експедицій, здійснених авторкою у селі Путрівка Васильківського району 2024-го року (зокрема зразки ліричних пісень), є важливим свідченням живої фольклорної традиції, що й обумовлює актуальність обраної тематики.

**Мета** – виявити, зафіксувати та проаналізувати ліричні пісні, збережені в селі Путрівка Васильківського району Київської області, з метою вивчення їхніх жанрових, тематичних та музичних особливостей, а також їхнього місця в сучасному фольклорному просторі.

**Висновки.** Ліричні пісні села Путрівка Васильківського району Київської області є цікавими артефактами традиційної культури Лівобережної Наддніпряниці та потребують детального дослідження, адже поступово зникають разом із літніми людьми – носіями музично-фольклорної спадщини окресленого локусу.

**Ключові слова:** музичний фольклор, ліричні пісні, фольклорна експедиція, музична традиція Київщини.

**Дискусії**

16 травня 2024 року відбулася авторська фольклорна експедиція в селі Путрівка Васильківського району (теперішній Фастівський) Київської області. Нашою інформанткою була корінна жителька с. Путрівка – Беньківська Валентина Карпівна 1942 року народження (дивіться фото 1, 2).

Варто надати стислу інформацію щодо історії села. У 18 столітті невеличкими хуторами на зволожених джерельними водами землях окраїн Київського лісостепу, за кілька верст від західних окраїн стародавнього Василькова почали селитися люди. Путрівка – це невелике селище, що засноване в 1701 році, село називали ще «Потринним полем» – така назва пішла від того, що хуторяни їздили ярмаркувати та запрягали три пари коней в один віз. На сьогоднішній день в селі проживає понад 1629 осіб.

Під час авторської експедиції в селі Путрівка було проведено експедиційний сеанс, який тривав понад 2,5 години. У ході сеансу вдалося зафіксувати кілька ліричних пісень, що збереглися в репертуарі місцевих жителів. Запис пісень здійснювався у форматі аудіофіксації, який потім детально розбирався в реєстрі по пунктах.



Фото 1. В.К. Беньківська, фото 2000-х рр.

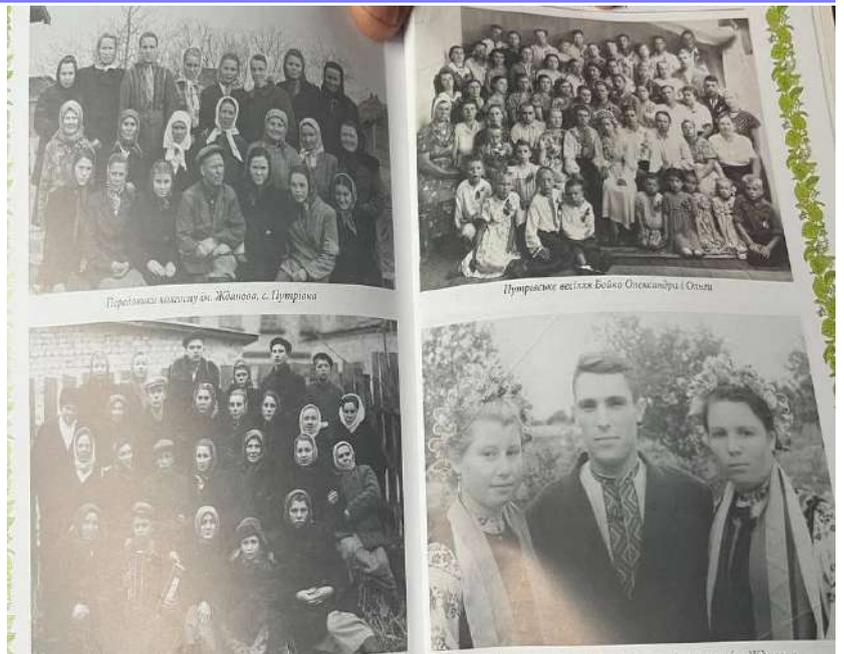


Фото 2. Домашній фотоальбом В.К. Беньківської. Знизу праворуч – В.К. Беньківська з чоловіком і подругою. Фото 1960-х рр.

Середня Наддніпрянщина (власне до цього регіон належить село Путрівка) є багатим джерелом українського фольклору, зокрема обрядових, ліричних, історичних пісень, дум та балад. Однозначно, ліричні пісні цього регіону відзначаються виразною мелодійністю, багатоголоссям та широким діапазоном. Вони часто мають глибокий емоційний зміст і відображають традиційні життєві реалії селянства та козацтва.

Нам вдалося записати кілька ліричних пісень, які є важливою частиною музичної традиції Київщини. Розглянемо детальніше такі пісні: «Ой за гаєм зелененьким» та «Котилася ясна зоря з неба».

«Ой за гаєм зелененьким» – належить до ліричних пісень з елементами родинно-побутової тематики. В пісні розповідається про розмову сина з матір'ю, де син просить дозволу одружитися з удовою, а мати відмовляє, бо боїться її можливих чар. Пісня протяжна, має плавний та співучий характер, притаманний ліричним творам Наддніпрянщини. Згадується «зелений гай», «льон дрібненький», що створює мальовничий фон.

Дивлячись на транскрибування пісні (прикріплене фото 3), можна побачити кілька важливих особливостей: парна побудова (кожен рядок повторюється двічі), ритмічний малюнок (плавно перетікає в наступний куплет), помірний темп, гетероритмічні рядки, трирядкова строфічна з повтором 3-го рядка композиція, ладозвукоряд – септима з малотерцієвою основою та субтерцією. Виконання було записано сольно, але можливе в унісон або з багатоголоссям у приспівних повтореннях та виводом.

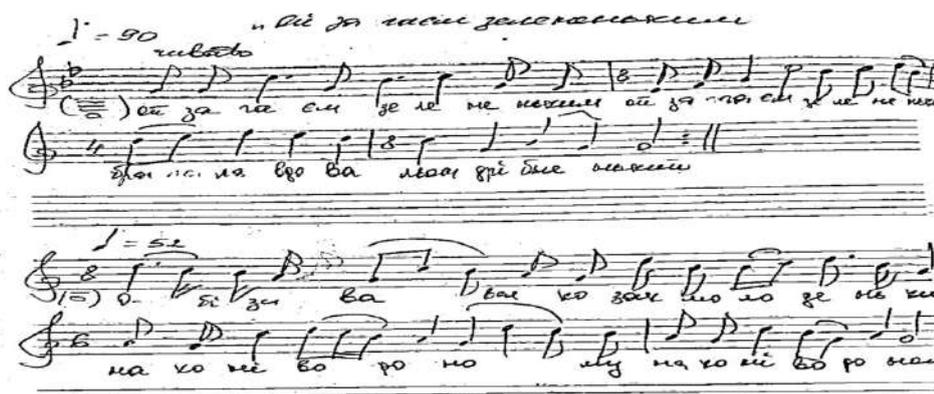


Фото 3. «Ой за гаєм зелененьким», лірична пісня, записана у с. Путрівка, Київщина

«Котилася ясна зоря з неба» – належить до ліричних пісень із мотивами кохання, зустрічі та розлуки. У ній поєднуються

романтичні та драматичні елементи, що характерно для лірики. У цій пісні описується дівчина, яка журиться, бо не знає, хто проведе її додому. Козак на вороному коні пропонує їй допомогу, але дівчина невдоволена цим, бо через нього її побила мати. Пісня поєднує мотиви кохання, зустрічі та родинного конфлікту.

Твір також має строфічну побудову, кожен куплет складається з двох рядків, другий з яких повторюється. Завдяки повторам додається співучість та ритмічність, а це притаманне ліричним пісням. Простежується двомірний тип ритмічної організації, гетероритмічні мелорядки, трирядкова строфічна композиція, ладозвукоряд – квінта з великотерцієвою основою. Знову ж таки, виконання записане було сольне, але цю пісню можна виконувати багатоголоссям.

Разом з О. Мурзіною зауважимо, що пісні Середньої Наддніпрящини виконуються протяжно, що надає їм особливої виразності та мелодійності. До Наддніпрянського стилю належить – протяжна манера виконання як сольних, так і багатоголосних пісень. Такий стиль співу характеризується плавними переходами між звуками, широкими розспівами та розтягнутими фразами. Мелодичною окрасою наддніпрянських пісень стає вивід верхнього голосу з просторими мелодичними ходами, що долають тісноту формульних наспівів. Висхідні мелодичні ходи розширюють звуковий діапазон, а тому інтервали терції або й кварта вище верхньої головної опори – нерідкість у виводі наддніпрянських пісень. (Мурзіна, 2004)

### **Висновки**

Ліричні пісні села Путрівка Васильківського району Київської області є цікавими артефактами традиційної культури Лівобережної Наддніпрящини та потребують детального дослідження, адже поступово зникають разом із літніми людьми – носіями музично-фольклорної спадщини окресленого локусу.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Мурзіна, О. (2014). Середня Наддніпрянина в історичному контексті формування традиції. *Проблеми етномузикології*, 9, 12-38.
- Мурзіна, О. (2004). Сольна лірика лівобережної Наддніпрящини: питання методики аналізу. *Проблеми етномузикології*, 2, 9-28.

---

#### **ВЕНГЛЮК НАТАЛІЯ ВІКТОРІВНА**

здобувачка 2 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [nataliavengluk@gmail.com](mailto:nataliavengluk@gmail.com)

#### **ШАРАПАТ АНАСТАСІЯ ВЯЧЕСЛАВІВНА**

здобувачка 2 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [sharapat.n@gmail.com](mailto:sharapat.n@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Скаженик Маргарита Вікторівна**  
м. Київ, Україна

### **ФІЛЬМ «ВЕСНЯНІ ТАНКИ ТА ІГРИ ПРИП'ЯТСЬКОГО ПОЛІССЯ»: ПОГЛЯД КРИЗЬ ПРИЗМУ СПОГАДІВ УЧАСНИКІВ**

### Анотація

**Актуальність:** Питання реконструкції обрядового музичного фольклору, зокрема традиційних весняних танків та ігор, є невід'ємною частиною популяризації традиційної культури у сучасному світі. Значний внесок на цій ниві у 2024 році зробив гурт «Володар» на чолі з Маргаритою Скаженик, які видали відео-альбом «Весняні танки та ігри Прип'ятського Полісся». Авторкам пощастило долучитися до співочої команди та взяти участь у відеозйомках, що стало безцінним досвідом роботи у фольклорному колективі та в опануванні нового пісенного матеріалу.

**Мета** – висвітлити участь студентів КНУКіМ у створенні відеозбірки весняних танків та ігор Прип'ятського Полісся із гуртом «Володар».

**Висновки.** Участь у проєкті з реконструкції та відеозапису традиційних веснянок та ігор Прип'ятського Полісся стала для його учасників унікальним досвідом, що поєднав теоретичні знання з практичною діяльністю. Відтворення весняних традицій сьогодні є важливим засобом збереження культурної спадщини. Використання відеоформату дає можливість передати не лише звук і текст пісень, а й рухи, емоційний стан учасників, атмосферу дійства, що надзвичайно важливо для розуміння традиційної культури.

**Ключові слова:** веснянки, весняні танки, весняні ігри, Прип'ятське Полісся, виконавська реконструкція, гурт «Володар».

### Дискусії

Навесні 2024 року авторки розвідки мали унікальну можливість стати частиною проєкту реконструкції весняних танків та ігор Прип'ятського Полісся (Володар, 2024). Ідея створення просвітницького фільму належить Маргариті Скаженик – доцентці кафедри музичного мистецтва КНУКіМ, науковій співробітниці Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології НМАУ ім. П. Чайковського, керівниці фольклорного гурту «Володар». На одному із занять з музичного фольклору Маргарита Вікторівна запропонувала авторкам та іншим студенткам різних курсів ОС «Бакалавр» освітньо-професійної програми «Музичний фольклор» факультету музичного мистецтва КНУКіМ долучитися до реконструкторської роботи її гурта, на що усі з радістю відгукнулися. Пізніше до проєкту приєдналися студентки НМАУ ім. П. Чайковського та КНУ ім. Т. Шевченка<sup>2</sup>.

Хоча дослідники визначають, що артефакти весняно-ігрової обрядовості «в записах ХХІ ст. представлені фрагментарними згадками про обрядодії та одиничними пісненими зразками» (Скаженик, 2020, с. 111), маємо визначити, що дослідження та ревіталізація весняної танково-ігрової традиції вже давно знаходиться у центрі уваги фольклористів КНУКіМ. Зокрема, лише за останні роки студентами і викладачами ОПП «Музичний фольклор» були описані: весняна гра «Мости» західнополіського села Грудки (Корж, 2024); танково-ігрові веснянки села Терлиця на Уманщині: «Шум», «В качура кучерява голова», «Вербовая кладочка» (Бубенщикова, 2023); наспів та хореографія весняного танку «Шум» з села Нараївка на Гайсинщині (Мельник, 2023); звичаї весняного періоду з села Вербине на Хорольщині (Хачатрян, 2022); рудименти весняно-літньої обрядовості на Бориспільщині (Скаженик, 2020) та ін.

У реалізації проєкту реконструкції весняних танків та ігор Прип'ятського Полісся були задіяні професійні кінематографісти з організації «Докутолока» (на чолі з Денисом Страшним) та звукорежисер Олександр Кузьменко. Головною метою проєкту є відродження весняних дівочих та дитячих забав із архаїчних територій Прип'ятського Полісся. В основу фільму лягли хороводно-ігрові веснянки з півночі Житомирської, Рівненської, Волинської областей, записані учасниками гурту «Володар» у фольклорних експедиціях. Це записи М. Скаженик, О. Коробова, І. Клименко та Г. Пшенічкіної від

<sup>2</sup> Імена усіх учасників наведені у кінцевих титрах.

жінок 1910–1930-х років народження, за словесними згадками яких було реконструйовано хід ігор та рухи танків.

Безперечно, що «у контексті російсько-української війни питання збереження та популяризації української культури набуває особливого значення. Це не лише акт спротиву культурній асиміляції, а й стратегія зміцнення національної ідентичності... У цьому процесі значну роль відіграє візуалізація фольклорного матеріалу, яка здатна залучити ширшу аудиторію до ознайомлення з нашою нематеріальною культурною спадщиною. Одним із яскравих прикладів такого підходу є відеозбірка «Весняні танки та ігри Прип'ятського Полісся», яка демонструє професійну реконструкцію пісенно-ігрових веснянок». (Хоменко, 2024, с. 137)

У фільмі представлено 15 веснянок, які розподілимо на ігри та танки:

#### Весняні ігри

- Гусонька
- Подоляночка
- Мак
- А в нашого зайка золотіє яйка
- Зайон
- Просо
- Пустіте нас з-за гір погулять
- Щотка-гребйонка
- Володар
- Ворон

#### Весняні танки

- Кривий танець
- Ішли дівки кладкою
- Юр'єв вечор
- Журавель
- Ой діво чи не діво

Активна підготовка з вивчення веснянок розпочалася на початку березня 2024 року. Репетиції спершу відбувались в навчальних аудиторіях КНУКІМ і НМАУ, потім – на вулиці. Разом із вивченням пісенного матеріалу учасники проекту знайомилися один з одним. Кожна репетиція розпочиналась із детального аналізу конкретного музичного зразка, адже було зрозуміло, що «етнічна самобутність фольклору весняного циклу давно втрачає активну форму побутування у місцевості його виникнення, що зумовлено незліченною кількістю заборон, катувань носіїв традиції, винищенням української культури та насаджуванням радянської ідеології на території України» (Бубенщикова, 2023, с. 96) Велика увага приділялася поетичному тексту пісень, особливостям діалектної вимови слів у співі. Одним із найважливіших етапів реконструкції було опанування поліської виконавської манери. Проект зібрав разом людей із різних регіонів України, тож кожен із учасників прагнув досягти звучання, наближеного до оригіналу. Для цього багато вислуховувалося аудіо-записів автентичних виконавців, також допомагали поради учасників гурту «Володар», які багато співають творів з Полісся. Під час вивчення пісенного матеріалу засвоювалася й теорія: пояснювався хід ігор та рухи танків, знання про весняні танки й ігри доповнювали тематичні відео-лекції (Клименко, 2020).

На початку квітня, ґрунтовно опанувавши вокальну частину, учасники проекту почали зустрічатися у парках та скверах Києва, щоб вивчити на практиці ігрові рухи. В рамках підготовки до зйомок 31 березня відбулася перша зустріч із знімальною командою, основою метою було ознайомлення із локацією, процесом зйомки, запису звуку. Головним завданням було якісне виконання рухів та співу, паралельно слідкуючи за візуальною складовою.

Фінальний відео-запис відбувся 20 квітня в Національному музеї народної архітектури та побуту України. Вся команда працювала над тим, аби передати єдність руху, співу та гри в природному середовищі, адже в давнину «сакральне начало великодніх танків передавалося в синкретизмі слова, руху, ритму і мелодії, що разом

модельовали безперервність руху в природі та мали розбудити енергію, силу людини і природи». (Бубенщикова, 2023, с. 101) Робота тривала протягом цілого дня, проте для його учасників час пролетів непомітно: всі працювали злагоджено на емоційному піднесенні. Цікаво було спостерігати за робочим процесом відеографів та звукооператора (робота з камерою, мікрофоном, звуко-записуючою апаратурою). Для себе авторки – учасниці проекту винесли не лише виконавський досвід, а й практичні поради в роботі над реконструкцією весняних танків та ігор.

Логічним завершенням командної роботи стала презентація фільму в Національному центрі української культури «Музеї Івана Гончара», що відбулася 9 червня 2024 року. Усі учасниці проекту не лише вперше побачили фінальну версію весняного відео-альбому, але й відтворили вивчені весняно-танкові ігри із глядачами. Цей захід підсумував пройдений упродовж двох місяців шлях, залишивши учасникам



багато нових знань та емоцій.

*Фото 1. Кадр з фільму «Весняні танки та ігри Прип'ятського Полісся»,*

*QR-код для перегляду на You Tube*

Фільм мав розголос у професійних колах дослідників фольклору та в мережі Фейсбук, він отримав високу оцінку на сторінках фахових журналів (Хоменко, 2024).

### **Висновки**

Традиційна культура продовжує жити, коли її досліджують, зберігають і передають наступним поколінням. Участь у проекті з реконструкції та відеозапису традиційних веснянок та ігор Прип'ятського Полісся стала для авторок унікальним досвідом, що поєднав теоретичні знання з практичною діяльністю. Відтворення весняних традицій сьогодні є важливим засобом збереження культурної спадщини. Використання відеоформату дає можливість передати не лише звук і текст пісень, а й рухи, емоційний стан учасників, атмосферу дійства, що надзвичайно важливо для розуміння традиційної культури.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Бубенщикова, А. (2023). Танково-ігрові веснянки села Терлиця на Уманщині: «Шум», «В качура кучерява голова», «Вербовая кладочка». *Молода музикологія: наука і практика – 2023*: збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених, 96–102.
- Володар / Volodar & Скаженик, М., Страшний, Д. (2024). *Весняні танки та ігри Прип'ятського Полісся / гурт Володар* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=at10ntWpAeM> (дата звернення: 17.03.2025)

- Клименко, І. 9.2 Веснянки і володар, що відчиняє ворота | Пісні весни. Канал культурно-мистецького проекту «Рись». [Електронний ресурс] URL: [https://youtu.be/mSoOn69\\_adA?si=JmlcNi\\_XzgFAWrIL](https://youtu.be/mSoOn69_adA?si=JmlcNi_XzgFAWrIL) (дата звернення: 17.03.2025)
- Клименко, І. 9.3 Весняний танок | Пісні весни. Канал культурно-мистецького проекту «Рись». [Електронний ресурс] URL: [https://youtu.be/S\\_cpA21-lxE?si=rNULzu6QBii\\_Fflz](https://youtu.be/S_cpA21-lxE?si=rNULzu6QBii_Fflz) (дата звернення: 17.03.2025)
- Корж, І. (2024). Весняна гра «Мости» в традиції села Грудки (Західне Полісся). *Молода музикологія: наука і практика – 2024*: збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених, 124–129.
- Мельник, Д. (2023). Весняний танок «Шум» в селі Нараївка на Гайсинщині: наспів та хореографія. *Молода музикологія: наука і практика – 2023*: збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. Київ: КНУКіМ, С. 132–135.
- Хачатрян, Е. (2022). Звичаї весняного періоду на Хорольщині: за спогадами сучасних мешканок села Вербине. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених «Молода музикологія – 2022: наука і практика»*. Київ: КНУКіМ, С. 93–96.
- Хоменко, Н. (2024). Відеозбірка «Весняні танки та ігри Прип'ятського Полісся» гурту «Володар». *Проблеми етномузикології*, 19, 137–139. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2024.19.319772>
- Скаженик, М. (2020). Рудименти весняно-літньої обрядовості на Бориспільщині (за матеріалами експедицій 2000-х років). *Матеріали щорічної науково-практичної інтернет-конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів, магістрів та студентів «Музика в діалозі з сучасністю: мистецькі, педагогічні, комунікаційні аспекти музичної культури України ХХІ століття»*, 109–114.

---

### ГРИГОРЧУК НАЗАР ПЕТРОВИЧ

здобувач 3 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [grigorcuk27102003@gmail.com](mailto:grigorcuk27102003@gmail.com)

Науковий керівник – заслужений працівник культури України,  
доцент **Сінельников Іван Григорович**  
м. Київ, Україна

### ЕКСПЕДИЦІЙНА РОЗВІДКА ДО СЕЛА СЕРДЮКИ ОЛЕВСЬКОГО РАЙОНУ ЖИТОМИРСЬКОЇ ОБЛАСТІ

#### Анотація

**Актуальність.** збереження нематеріальної культурної спадщини, зокрема традиційного народного співу, є надзвичайно важливим у контексті глобалізації та поступового зникнення автентичних фольклорних зразків. Українська народна пісенна традиція, особливо поліський фольклор, містить унікальні музичні, мовні та етнографічні особливості, які потребують ретельного документування. Експедиційні дослідження дозволяють не лише фіксувати фольклорні матеріали, а й сприяють їхньому збереженню та популяризації.

**Мета** – оприлюднити експедиційні записи традиції села Сердюки Олевського району Житомирської області, дослідити жанрові види зафіксованих зразків народного співу.

**Висновки.** під час експедиції вдалося записати та задокументувати цінні зразки народного співу, які становлять важливий внесок у дослідження фольклору Полісся. Записані ліричні, весняні та весільні пісні відображають багатий емоційний та обрядовий світ архаїчної поліської традиції, її специфічну мелодику та текстову структуру. Дослідження підтвердило, що народний спів, хоча й знаходиться під загрозою зникнення, зберігається завдяки літнім носіям традиції, які передають його наступним поколінням. Це підкреслює необхідність активної роботи з документування та популяризації фольклорної спадщини.

**Ключові слова:** фольклор, народна пісня, експедиція, Полісся, ліричні пісні, веснянки, весільні пісні, нематеріальна культурна спадщина, традиційний спів.

### Дискусії

Фольклорна експедиція є важливим інструментом збереження нематеріальної культурної спадщини, зокрема усної народної творчості. У межах такої експедиції було здійснено поїздку до села Сердюки, що знаходиться в Олевському районі Житомирської



області. Це село, як і багато інших населених пунктів Полісся, зберегло багатий пласт народної культури, яка передавалася з покоління в покоління.

**Фото 1.** Нестеренко Уляна Семенівна, 1936 року народження, с. Сердюки Олевський район Житомирська область

**Фото 2.** Чотири покоління: зліва направо – Назар Григорчук, мама Оксана Олександрівна Григорчук, бабуся Марія Василівна Павлюк та прабабуся Уляна Семенівна Нестеренко.



Під час цієї поїздки було записано кілька жанрів народних пісень, а саме: ліричні, веснянки та весільні. Переконані, що «на Поліссі ще досі можна знайти співачок, що володіють складними старовинними техніками співу, з великою кількістю оздоб і специфічних переключень голосу, що вирізняють поліські пісні серед усіх інших» (Співи Полісся, 2018). Носієм цього унікального фольклорного матеріалу є моя прабабуся – Нестеренко Уляна Семенівна, 1936 року народження. Вона є однією з останніх представниць покоління, що ще пам'ятає давні пісенні традиції свого регіону в їхньому автентичному звучанні.

**Ліричні пісні як виразник народних почуттів.** Ліричні пісні займають важливе місце в українській фольклорній традиції. Вони відображають багатий світ почуттів та переживань, що супроводжували життя людей упродовж століть. Записані від Уляни Семенівни ліричні пісні (серед них: «Минуло девчині 18 лет», «Усе гори зеленіють», «Коло речки, коло броду», «Ой зайди, зайди, месацу, за комори», «Жила в леси вдова, дев'ять синов мала», – тут і далі назви пісень подаються із збереженням місцевої говірки) містять глибокі емоційні образи, що передають радість, смуток, кохання, розлуку, інші переживання та емоційні стани людини. Особливістю цих пісень є їхня мелодика, наповнена ніжністю або драматизмом. Виконавиця зберегла у своєму виконанні ті особливості інтонування та орнаментики, які притаманні саме поліському регіону. Деякі з пісень мають характерні діалектні особливості, що також є цінною знахідкою для дослідників народної мови та фольклору.

**Веснянки.** Окрему увагу було приділено веснянкам – традиційним обрядовим пісням, що виконувалися під час весняних святкувань. «Веснянки (на Західній Україні – гаївки) виконували на свято Воскресіння Господнього (Пасхи), у цей великодній час

дівчата й діти співом, у специфічній гучній манері, проганяли зиму та закликали весну, водили хороводи з різними ігровими сюжетами» (Батирева, 2021). Погоджуючись з І. Клименко (2020, с. 14), зауважимо, що «Потужний шар обрядової пісенності формують групи творів, які: (а) маркують астрономічні / природні дати / періоди, (б) заповнюють активним звучанням продуктивний весняно-літній сезон вирощування й збору врожаю». Записані у селі Сердюки веснянки виявилися дуже цікавими з етнографічної точки зору. Вони зберегли традиційні мотиви заклику весни. Серед записаних нами від Уляни Семенівни веснянок назвемо такі: «Вийду на гору, гляну на зору», «Ой Боже, Боже, який я вдавса», «Щось у леси гукає», «Ой через речку, через колоду» та ін.

**Весільні пісні – відлуння давніх традицій.** Весільна обрядовість українців є надзвичайно багатою та розгалуженою, а весільні пісні становлять важливу її складову. «Починаючи з моменту заручин і до кінця весілля, кожен із ритуальних етапів відображено в піснях. Короткі за тривалістю і подібні за мелодикою, вони фактично коментують чи коригують кожен із ритуальних етапів весілля» (Батирева, 2021).

Уляна Семенівна поділилася кількома весільними піснями, які колись виконувалися під час різних етапів весілля: сватання, благословення молодих, прощання нареченої з батьківською домівкою, вінчання та застілля. Зокрема було записано такі весільні пісні, як: «Браз'ю коники, браз'ю», «Матьонко, голубонько», «Хваліліса, шо багатіє», «У тебе, свахо, свеча є, і в мене, свахо, свеча є» та ін. Особливістю цих пісень є їхня емоційна глибина: одні з них сповнені смутку, адже наречена прощається з батьківською родиною, інші – радісні, оскільки весілля символізує народження нової сім'ї. У виконанні Уляни Семенівни Нестаренко ці пісні звучали особливо проникливо, адже в них відчувалася жива пам'ять про давні традиції, які вона зберегла.

### **Висновки**

Зібрані під час цієї експедиції матеріали є надзвичайно цінними для дослідників народної культури, етнографів та музикознавців. Вони дають змогу не лише зафіксувати пісенну традицію поліського села, а й простежити її особливості, що відрізняють цей регіон від інших частин України.

Важливо зазначити, що багато зразків фольклору нині перебувають під загрозою зникнення, оскільки носії цієї культури поступово відходять, а нові покоління рідко долучаються до традиційного співу. Саме тому такі експедиції відіграють важливу роль у справі збереження нематеріальної культурної спадщини України. У майбутньому записані пісні можуть бути використані в наукових дослідженнях, фольклористично-популяризаційних проектах, а також у відродженні традиційного виконавства серед молоді. Вони становлять безцінне джерело знань про життя та світогляд наших предків, які через пісню висловлювали свої думки, переживання та мрії.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Батирева, І. (2021). Пісенний фольклор українського села [Електронний ресурс] URL: <https://honchar.org.ua/blog/pisennyj-folklor-ukrayinskogo-sela-i138>
- Клименко, І. (2020). Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, Т. 1: Монографія. 360 с. Т. 2: Атлас. 100 с. + DVD [Електронний ресурс] URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/klymenko-dysertatsiya.pdf> (дата звернення: 17.03.2025)
- Співи Полісся, (2018). [Електронний ресурс], URL: <https://www.ukrainer.net/spivy-polissya/>

**ДЕБОПРЕ ЮЛІАНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

здобувачка 2 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [debopreyuliana2006@gmail.com](mailto:debopreyuliana2006@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка історичних наук,  
доцентка **Сінельнікова Валентина Володимирівна**  
м. Київ, Україна

### **З ДОСВІДУ УЧАСТІ У ФОЛЬКЛОРНІЙ ЕКСПЕДИЦІЇ В МІСТІ СЛАВУТА (ХМЕЛЬНИЧЧИНА)**

#### **Анотація**

**Актуальність.** Фахівець-фольклорист має бути обізнаним у регіональних особливостях фольклорної манери співу та етнічної хореографії, знати особливості обрядової та побутової культури українського народу тих чи інших локацій побутування традиції. Цей аспект актуалізує фольклорно-збирацьку роботу, яка є основою для фахівців - фольклористів, адже дає можливість зафіксувати сучасний ступінь збереження артефактів традиційної культури у пам'яті її носіїв – колишніх жителів села, тепер – міщан (усний та музичний фольклор, народна обрядовість, давні ремесла, традиційна кухня, одяг та ін.) та випрацювати стратегію щодо їхньої ревіталізації, зокрема, й у міському середовищі.

**Мета** – описати авторський досвід участі у фольклорній експедиції у м. Славута (Хмельницька область).

**Висновки.** Під час фольклорної експедиції в місті Славута, що відбулася 8 вересня 2024 року, було записано унікальні зразки фольклору, що є артефактами живої народної пам'яті та культурної спадщини північної частини Хмельницької області. Фольклористично-експедиційна діяльність дає змогу дослідникам - початківцям зануритися у первинне джерело побутування традиційної культури, зафіксувати, опрацювати та надати «друге життя» реліктам української культури засобами ревіталізації та популяризації (навіть в умовах міста).

**Ключові слова:** фольклор, традиція, фольклорна експедиція, весільний обряд, Хмельниччина.

#### **Дискусії**

Фольклорна експедиція в місті Славута, що відбулася 8 вересня 2024 року, мала на меті фіксацію збереження усної народної творчості, характерної для північної частини Хмельницької області. Участь в експедиції взяли: Майя Сайпель (керівник Зразкового дитячого фольклорного ансамблю «Перлинка» з м. Славута), Юліана Дебопре і Соломія Дебопре. Основною інформанткою була Софія Пилипівна Мархайчук, 02.10.1940 р.н., (по-вуличному родинне прізвисько Ольхові), яка щедро поділилася спогадами про традиції, що побутували в селі Киликиїв на Хмельниччині, звідки вона є родом. Її розповіді деякими деталями доповнювала Галина Іванівна Сайпель, 17.09.1956 р.н., уродженка села Хоровець, що працювала вчителькою молодших класів.

Софія Пилипівна Мархайчук народилася в селі Киликиїв Шепетівського району Хмельницької області. Родинне прізвисько «Ольхові», яке й до сьогодні активно використовується у сільському побуті, успадкувала від діда, якого в селі знали як «ольховий пеньок» за його силу та витривалість. Респондентка закінчила 10 класів середньої школи, а згодом здобула освіту в Рівненському педагогічному інституті на фізико-математичному факультеті. Вона працювала вчителькою математики в Димидівці, рідному селі Киликиїв та в місті Славута.



*Фото 1. Юліана Дебопре і Софія Пилипівна Мархайчук, 8 вересня 2024 р., м. Славута*

*Фото 2. Майя Сайпель, Софія Пилипівна Мархайчук і Юліана Дебопре, 8 вересня 2024 р., м. Славута*



Записи, зроблені під час експедиції, є надзвичайно цінними. Вони охоплюють широке коло тем: зимові свята, хліборобські традиції, народні ремесла, радянське минуле, побутові звичаї, обряд

випікання короваю. Особливо важливими є детальні описи обрядових дійств, таких як: Святкування Різдва та Щедрого вечора (як прикрашали хату, які страви готували, які ритуальні фрази використовували). Зафіксованими були також спогади інформантки про традиції жнив (зажинки, обжинки, конкуренція між колгоспними бригадами, символічні вінки для голови колгоспу) та спогади про радянську епоху (податки на селян, закриття церков, поділ сіл через польсько-радянську границю). Софія Пилипівна надала також інформацію про забуті ремесла (як от виготовлення намиста зі скляних електричних проводів, вирощування та переробка конопель) та весільний обряд випікання короваю.

Зі слів Софії Пилипівни, Різдво святкували 7 січня. На Славутиччині було не принциповим готувати до святвечора 12 страв, зазвичай готували: вареники з пшоном або з вишнями, голубці з пшоном, калатушу (страву з риби і грибів), «пиріжки на оліях», кутю з пшениці з маком (всі страви виготовляли на зимові свята 3 рази – на Різдво, Василя і Водохреща). У різдвяний вечір обов'язково виконувався обряд внесення куті в хату: старший брат ніс коляду (сніп), середній ніс горщик з кутею, а менший – «бухінчик хліба».

Пряма мова від інформантки: «Дід стукав три рази в одвірок палкою і приказували: «Пане господарю, вітаємо вас з колядою», а з хати відповідали: «З вами здоровими». Першим заходив старший брат, потім другий і казав: «Вітаю вас з кутею», а третій: «Вітаю вас зі святим хлібом». В кутку хати було настелено сіно, і туди ставили все, що занесли чоловіки до хати» (тут і далі подається із збереженням місцевої говірки). Після вечері залишали на тарілці з кутею перевернути ложки донизу і на ранок дивилися: якщо ложка якась перевернулася, то хтось помре. А кутю, яка лишилася на ранок, викидали пташкам, ніби ділючися нею з померлими душами.



*Фото 3. М. Сайпель, Ю. та С. Дебопре з інформантками, 8 вересня 2024 р., м. Славута*

*Фото 4. Фрагмент фольклорного сеансу, 8 вересня 2024 р., м. Славута*



Галина Іванівна Сайпель розповіла, як кликали Мороза на Щедрий вечір: ложечку куті кидали надвір та промовляли: «Морозе, Морозе ходи до нас вечеряти, не поморозь нас», а на ранок дивилися, чи з'їв Мороз кутю. Софія Пилипівна із зимового циклу пісень заспівала дві дитячі щедрівки («В полі, в полі служте ходить», «Прилетіла ластівонька»)

та різдвяний кант «Що то в світі за предиво» (детальний опис щедрівок, записаних від С.П. Мархайчук, подано у нашому попередньому дослідженні) (Дебопре, 2024).

Щодо весільного обряду – інформантка пригадала деякі особливі етапи випікання короваю як складової передвесільної обрядовості. Мати розчиняла в ночвах коровай, а під вечір сходилася «на коровай» родина молодої. Коли треба було місити коровай, підбирали 6 жінок, які одружені і які гарно живуть з чоловіками, співали: «Благослови, Боже, і отець, і мати своєму дитяті коровай замісить», «Ой хто буде коровай місити, то той буде горілочку пити, а той, хто буде ночви тримати, то той буде слиню ковтати». Жінки місили коровай. Старша коровайниця брала підніс, туди ставилися горілка і закуска, і усі йшли під вишню. Миску розбивали й «черебки» розкидали кругом вишні. І під вишньою починали танцювати («танці під духовий оркестр») та співали приспівки до них. Одна з таких приспівок була записана нами від Софії Пилипівни – «В городі калюжа, чогось мила недужа».

Коли вже тісто зійшло, підходила мати та брала «перкальову хустку» і «зачерпала» нею якнайбільше тіста, але можна було це зробити тільки один раз: скільки тіста зачерпне, то й такий буде за розміром коровай. І співали: «Благослови Боже, і батько, і мати, своєму дитяті коровай виробляти». З тіста, яке лишалося, пекли «гусочки»/«шишечки» і продавали їх для старост. Під час розповіді про цей обряд Софія Пилипівна наспівала багато коротких весільних пісень – тирад, приспівок, що супроводжували кожен обрядову дію, як, наприклад, «Сплетіть мені два віночки»; цей матеріал потребує ще часу для ретельного опрацювання і стане основою для наших подальших досліджень.

Від Софії Пилипівни ми записали також ліричну пісню «Гості наші, гості». Як стверджує М. Сайпель, «вперше Софія Пилипівна Мархайчук (уродженка с. Киликиїв Шепетівського р-ну Хмельницької обл.) наспівала мені «Гості наші, гості» у 1998 році. Згодом ми включили її у репертуар Зразкового фольклорного гурту «Перлінка». Нині цю пісню співають багато українських гуртів, і я дуже з того тішуся».

### Висновки

Під час фольклорної експедиції в місті Славути, що відбулася 8 вересня 2024 року, було записано унікальні зразки фольклору, що є артефактами живої народної пам'яті та культурної спадщини північної частини Хмельницької області. Саме фольклористично-експедиційна діяльність дає змогу дослідникам – початківцям зануритися у первинне джерело побутування традиційної культури, зафіксувати, опрацювати та надати «друге життя» реліктам української культури засобами ревіталізації та популяризації (навіть в умовах міста).

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- В городі калюжа, чогось мила недужа (приспівка до танцю). Співає С.П. Мархайчук. Запис з експедиції 08.09.2024 р. [Електронний ресурс] URL:[https://www.facebook.com/100071305175906/videos/pcb.534085768978258/1049437553357829?locale=uk\\_UA](https://www.facebook.com/100071305175906/videos/pcb.534085768978258/1049437553357829?locale=uk_UA) (дата звернення: 20.03.2025)
- Гості наші, гості (українська народна лірична пісня). Співає С.П. Мархайчук, М. Сайпель, Ю. Дебопре та С. Дебопре. Запис з експедиції 08.09.2024 р. [Електронний ресурс] URL:[https://www.facebook.com/saypel/videos/1064045115433097/?locale=uk\\_UA](https://www.facebook.com/saypel/videos/1064045115433097/?locale=uk_UA) (дата звернення: 20.03.2025)
- Дебопре, Ю. (2024). Давні щедрівки в традиції села Киликиїв на Славутчині: мелодія, сюжети, виконавці. *Молода музикологія: наука і практика – 2024: збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених*, 116–119. [Електронний ресурс] URL: <https://fmm.knukim.edu.ua/images/otherimg/moloda2024.pdf> (дата звернення: 20.03.2025)

Сплетить мені два віночки (весільна). Співає С.П. Мархайчук. Запис з експедиції  
 08.09.2024 [Електронний ресурс] URL:  
<https://www.facebook.com/100071305175906/videos/pcb.534085768978258/552982937156299?locale=uk-UA> (дата звернення: 20.03.2025)

### **ДЯЧЕНКО ВІКТОРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА**

здобувачка 1 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
 кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор»,  
 Київський національний університет культури і мистецтв  
 e-mail: [wiwatwowa@gmail.com](mailto:wiwatwowa@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка історичних наук,  
 доцентка **Сінельнікова Валентина Володимирівна**  
 м. Київ, Україна

## **ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ЕКСПЕДИЦІЯ СЕЛОМ ГОЛІНКА НА ЧЕРНІГІВЩИНІ**

### **Анотація**

**Актуальність.** Дослідження фольклору села Голінка Чернігівської області є значущим для сучасної фольклористичної науки з кількох причин. По-перше, Голінка розташована на стику двох етнічних регіонів – Чернігівської та Сумської областей, що робить її особливо цікавою для вивчення місцевого фольклору, мовних особливостей та відмінностей традиційної культури. По-друге, збереження усної народної творчості набуває дедалі більшого значення в умовах сучасних процесів урбанізації та культурної глобалізації, що загрожує зникненню автентичних традицій. Таким чином, експедиція до села Голінка – важливий крок у вивченні та популяризації народного мистецтва регіону, який допоможе захистити національне культурне надбання України.

**Мета** – оприлюднити записи фольклорної експедиції до села Голінка Чернігівської області, методи збирання, вивчення та збереження усної народної творчості, а саме документування унікальних зразків фольклору, аналіз їх змістових і структурних характеристик, визначення ролі фольклору в житті суспільства, виявлення можливих міжрегіональних зв'язків із традиціями сусідніх територій. Описати результати польового дослідження, яке для авторки стало першим досвідом професійної фольклористичної діяльності.

**Висновки.** Фольклористична експедиція до села Голінка Чернігівської області дозволила задокументувати цікаві зразки народної пісенної творчості, що є важливим внеском у збереження нематеріальної культурної спадщини України.

**Ключові слова:** фольклорна експедиція, український фольклор, традиційна культура, народна пісенна творчість.

### **Дискусії**

Село Голінка розташоване на території Чернігівської області та знаходиться в Ніжинському районі (до 19 липня 2020 року – Бахмацький район) на кордоні з Конотопським районом Сумської області. Розташоване на березі річки Яцунка (колиш Голінка) за 25 км від міста Бахмач (30 км по шосейній трасі) та 15 км від центра громади містечка Дмитрівка. Засноване восени 1637 року та має давню козацьку історію: «Заснували цей населений пункт 380 років тому козаки із Запорізької Січі... Перші козаки тут оселилися, заснували. В їхню честь названі по-народному вулиці – Чайка, Голін, Голуб...» (День Голінки, 2017).

Село розташоване на старому сотенному шляху до села Красний Колядин та сполучено шістьма шляхами із зовнішнім світом: на південний захід – Гайворонській

шлях; на захід – Григорівський шлях; на північний захід – Тиницький шлях; на північ – Конотопський шлях; на захід – Дептівський шлях, або Дубов'язівський; на південь – шлях на Городок та старий, ще польський стовбовий шлях до села Красний Колядин – колишньої столиці сотні, до якої територіально входила Голінка (6 км). За часів Гетьманщини існував стовповий Красноколядинський шлях, який вів від Голінки лівим берегом річки Ромен до сотеного центру – містечка Красний Колядин.

Існує п'ять версій походження назви села: 1) від старовинної назви річки Голубівка – Гольонка у польській транскрипції Holonka (можливо, балтського походження, як багато водойм регіону, зокрема й р. Ромен), яка протікає на східній околиці села; 2) від міри глибини землі «голінка», поширеної у ті часи; 3) від місцевого діалектного слова «голінний» в значенні «жвавий», «завзятий»; 4) від козацького прізвиська Гольонка або й Голінка, яке зустрічається у козацьких реєстрах; 5) від назви плоду осоки – «голінка».

Власне, село Голінка згадується польським істориком О. Пшездецьким на початку 1640-х років з огляду на судову справу щодо належності певних населених пунктів до володінь Яреми Вишневецького. Проте офіційно до володінь Вишневецького Голінка перейшла 1644 року – після погодження кордонів Чернігівського та Київського воєводства. Згадку про Голінку періоду Речі Посполитої наводить історик Михайло Грушевський у своїй фундаментальній праці «Історія України-Руси».

Наша експедиційна розвідка відбулася 15 березня 2025 року, тоді нам вдалося провести сеанс запису з носіями традиційної культури: інформантами були жінки дорослого віку – Горова Катерина Максимівна, 1945 р.н. та Яцун Ольга Іванівна, 1939 р.н. (фото 1) Вони народилися, вирости та все життя проживають на території села Голінка.

*Фото-1. Інформантки з с. Голінка  
(Чернігівщина)*

*Горова Катерина Максимівна (1945 р.н.),  
Яцун Ольга Іванівна (1939 р.н.).  
Березень 2025*

*Фото В. Дяченко.*

Метою нашої експедиційної розвідки було записати пісні родинної та календарної обрядовості. Але, на жаль, не все так вдалося здійснити, як планувалося. Жінки пісні вивчали від своїх батьків, а також вивчали пісні в хорі при будинку культури, в якому співали. На початку запису жінки стверджували, що не пам'ятають пісень родинної обрядовості, а також календарної обрядовості. Дуже коротко розповіли про звичаї проведення весілля, спочатку не могли згадати ніяких весільних пісень, але в процесі проведення запису згадали одну весільну пісню. Жінкам треба було трохи часу, щоб заспівати пісні, бо їм треба було згадати їхню мелодію. З рештою, не зважаючи на дорослий вік, жінки з легкістю заспівали пісні у два голоси, навіть підказували одна одній мелодії.

Під час сеансу, були записані такі твори народної музичної творчості: «Ой ти березо кучерявая, чом ти, березо, неясно гориш» (весільна); «Тече річенька невеличка, попід осокою» (народна балада); «Віють вітри, віють буйні, аж колишеться трава» (лірична); «Ой мамо, мамо, горе без тебе» (поминальна); «Наша душа цієї днини» (поминальна); «Нова радість стала, що на небі хвала» (колядка пізнього походження); «На всіх сонце світить» (поминальна); «Час рікою пливе, як зустрів я тебе» (лірична пізнього походження); «Мала мати дочку» (лірична пізнього походження); «Як буває колись» (лірична); «Стоїть козак на чорній кручі» (лірична пізнього походження); «Ти



дівчино незамужня» (лірична пізнього походження); також ще кілька ліричних пісень пізнього походження: «Недавно в бою під Більградом»; «Знявши чоботи, знявши шанель»; «У вишневому садочку, біля хати край села»; «Ой у лузі калина стояла, ту калину дівчина ламала».

«Тече річенька» – пісня належить до жанру ліричної пісні, яка за текстовим змістом має ознаки балади. Трагічний сюжет – дівчина втопилася через нерозділене кохання або душевний біль. Емоційна виразність – передає сум, розпач і фаталізм. Діалогічна форма – пряма мова батьків і дівчини. Балада виконується у спокійній протяжній мелодії, яка підкреслює сумний настрій пісні. Текст цієї пісні є чудовим зразком української народної творчості, що передає глибину емоцій та світогляд народу. Детальний огляд мелодії пісні.

### Тече річенька

Te - че рі - чень - ка не - ве - ли - чень - ка по - під осо - ко - ю.

Te - че рі - чень - ка не - ве - ли - чень - ка по - під осо - ко - ю.

**Метроритмічні особливості:** розмір 4/4, що характерно для народних протяжних пісень; ритміка досить рівномірна із подовженими фінальними нотами у фразах, що створює ефект «співу з думою»; використання синкоп та розтягнутих ритмічних фраз робить мелодію більш виразною. **Мелодичні особливості:** в основі мелодії лежать плавні секундові та терцеві ходи; часті повторення окремих інтонаційних зворотів надають їй стійкості й медитативності; закінчення фраз часто відбувається на довших нотах, що створює ефект роздумів і підсилює емоційну виразність. **Вокальна манера виконання:** українські народні пісні цього типу зазвичай виконуються з відкритим звуком, з природною фольклорною манерою; можливе використання легких мелізмів.

Тепер детальніше охарактеризуємо поетичний текст пісні (подано із збереженням діалектних особливостей інформантів):

*Тече річенька, невеличенька,  
Попід осокою.  
Взяла дівка нові відра,  
Пішла за водою.  
Вона води не набрала,  
Стала – постояла,  
Як згадала про милого,  
Зразу в воду впала.  
Біжить батько, біжить мати,  
Тай кричать: «Рятуйте!»  
А дівчина відповідає:  
«За мной не жалкуйте!  
Було тоді жалкувати,  
Як була маленька,  
А тепер же пожаліє,  
Сирая земляка...*

**Тема** – трагедія молодої дівчини, яка через особисту драму вирішує втопитись. **Ідея** – розкриття фатальної сили людських переживань, невідворотності долі, а також мотив батьківського каяття. **Художні засоби:** епітети – «річка невеличка, сира

земелька» – підкреслюють ліричність і драматизм; метафори – «зразу в воду впала» – як символ прощання з життям; контраст – «було тоді жалкувати, як була маленька» – показує батьківське запізніле усвідомлення своєї провини; повтори – «біжить батько, біжить мати» – нагнітають напругу, підкреслюють емоційність. **Композиція:** зав'язка – дівчина йде по воду, але сумує за коханим; кульмінація – вона кидається у воду; розв'язка – батьки біжать рятувати, але дівчина вже не хоче їхньої допомоги, вона сумує за коханим.

Додамо також, що після проведення експедиційного сеансу, де фіксувалися здебільшого музично-фольклористичні матеріали, ми зацікавилися пошуками у додаткових інформаційних джерелах етнографічної інформації, що дозволило сформувати більш різноманітну картину щодо традиційної матеріальної та нематеріальної культурної спадщини села Голінка. Зокрема, цікавими, на нашу думку, є місцеві особливості приготування так званого «білого борщу»: «його особливістю є те, що додають до нього не звичайний червоний столовий буряк, а білий цукровий, який попередньо заквашують. Старожили с. Голінка, що на Ніжинщині, переповідають, що такий борщ готували ще їхні бабусі. Всі ж інші інгредієнти такі ж, які додаються до класичного борщу (капуста, квасоля, картопля, гриби, цибуля, морква, десь – яблука, десь – кабачки та ін.)». *(На Ніжинщині готують «білий борщ»...)*

### **Висновки**

Фольклористична експедиція до села Голінка Чернігівської області дозволила задокументувати цікаві зразки народної пісенної творчості, що є важливим внеском у збереження нематеріальної культурної спадщини України. Проведене дослідження засвідчило складність процесу збору фольклорних матеріалів, зокрема через поступову втрату носіями артефактів традиційної культури в активній пам'яті. Попри це, вдалося записати низку зразків, серед яких весільні, поминальні та ліричні пісні, що відображають світогляд, традиції та емоційний досвід українського народу. Аналіз однієї з балад («Тече річка невеличка») виявив її характерні метроритмічні, мелодичні та поетичні особливості, що підтверджує важливість таких творів у формуванні національної ідентичності. Отримані результати підтверджують значущість подальших експедиційних досліджень та необхідність системного документування фольклору, щоб зберегти традиції для майбутніх поколінь.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- День Голінки відсвяткували по-козацькі. (2017) *ЧЕline.TV*. 18.09.2017. [Електронний ресурс] URL: <https://cheline.com.ua/chelinetv/suspilstvo-video/den-golinki-vidsvyatkuvali-po-kozatski-video-95366> (дата звернення: 19.03.2025)
- На Ніжинщині готують «білий» борщ за старовинним рецептом. (2023) *Нежатин*. 24.11.2023. [Електронний ресурс] URL: <https://nezhatin.com.ua/2023/11/24/nanizhynshhyni-gotuyut-bilyj-borshh-za-starovynnym-retseptom/> (дата звернення: 19.03.2025)

**КОРЖ ІВАННА МИХАЙЛІВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [novotvory@gmail.com](mailto:novotvory@gmail.com)

**ЦИВІНСЬКА СОФІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА**

здобувачка 3 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [sonyatsyvinska@gmail.com](mailto:sonyatsyvinska@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Скаженник Маргарита Вікторівна**  
м. Київ, Україна

**ЩЕДРІВКИ СЕЛА ГРУДКИ НА ЗАХІДНОМУ ПОЛІССІ:  
ВІД ЕКСПЕДИЦІЙНИХ ПОШУКІВ ДО РЕВІТАЛІЗАЦІЇ В СЕРЕДОВИЩІ****Анотація**

**Актуальність:** Процеси урбанізації та індустріалізації, що відбувалися в Україні протягом ХХ століття і тривають до сьогодні, а також умови нової російсько-української війни, спричинили значні зміни в соціальній та культурній структурі сільських громад. Міграція населення до міст у пошуках кращих умов життя призвела до поступового занепаду традиційної культури у селах. Ці процеси будуть тривати, і на сьогодні не існує ефективних способів запобігти їм. Зважаючи на ці зміни, виникає необхідність збереження локального фольклору місцевими жителями. Ревіталізація (відродження) фольклорного матеріалу в його природному середовищі є важливим інструментом для пізнання молоддю власної ідентичності, сприяє збереженню рідних традицій для наступних поколінь.

**Мета** – висвітлити пошук фольклорних матеріалів села Грудки Камінь-Каширського району Волинської області; описати нашу роботу з місцевими дітьми, з якими авторки вивчили щедрівки їхнього рідного села. Власне щедрівки села Грудки та процес вивчення цього репертуару з учнями місцевого ліцею і стали предметом дослідження.

**Висновки.** Спроби відродження щедрівок села Грудки в середовищі їхнього колишнього побутування засвідчив потенціал роботи з молодим поколінням. Проведені в селі Грудки авторські майстер-клас і концерт демонструють пробудження інтересу у дітей до елементів пісенної традиції рідної місцевості. Це сприяє збереженню культурної спадщини на локальному рівні, а також є дієвим педагогічним інструментом в освітньому процесі.

**Ключові слова:** щедрівка, Західне Полісся, пісенний український фольклор, ревіталізація, традиційне виконавство.

**Дискусії**

У реалізації свого фольклористичного експерименту авторки спиралися на власний досвід співу у фольклорному гурті «Крालиця» КНУКіМ під керівництвом Івана Сінельнікова, а також на методичні рекомендації етномузикологів, які досліджують виконавський фольклоризм (Єфремов, 2020; Скаженник, 2024). Загальні відомості про зимові обряди та пісні Західного Полісся, якими ми ділилися із нашими учнями, почерпнуто із наших експедиційних записів та лекцій (Клименко, 2020).

Наше вивчення пісенної традиції західнополіського села Грудки розпочалося із спілкування з його колишньою мешканкою – Акулиною Мефодіївною Никонюк 1937 року народження (див. фото 1). Хоча жінка ще замолоду виїхала з рідного села (у 21 рік), проте зберегла у своїй пам'яті багато пісень, які вивчила в юному віці від родичів та старших дівчат. Перша зустріч із Акулиною Мефодіївною відбулася 18 квітня 2023 року в селі Іваничі, де бабуся проживає у своєї дочки. Повторний експедиційний виїзд було здійснено 28 квітня 2024 року. За два виїзди вдалося записати: колядки, щедрівки, «постові» та ігрові веснянки, жнивні, весільні, колискові, ліричні (у тому приурочені до косовиці), псалми, романси та приспівки до танцю.

Натхнені співачкою та її репертуаром, у червні, жовтні та грудні 2024 року авторки здійснили серію експедицій безпосередньо в село Грудки Камінь-Каширського району Волинської області. Нашими респондентками стали місцеві жительки: Євдокія Юхимівна Луцик 1940 р.н. (фото 2), Катерина Іванівна Кот та Ганна Петрівна Кущучик 1953 р.н. (фото 3). Від цього гурту ми зафіксували понад 152 одиниці інформації, з них 94 пісні. Нашу джерельну базу поповнили записи 2002 року, здійснені Ларисою Лукашенко та Ліною Добрянською від Катерини Сергіївни Сацик 1927 р.н. та Наталі Григорівни Бродовської 1934 р.н. (фонди Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії, далі – ПНДЛМЕ).

Маючи великий обсяг зібраного матеріалу, у нас, як у фольклористів-виконавців, виникло бажання під час зимової практики в університеті вивчити із дітьми села Грудки пісні з їхньої місцевості. Найлогічніше в зимову пору було звернутися до щедрівок молодіжного циклу (пісні для дівчини і хлопця). До того ж, тема колядування/щедрування цілком близька і зрозуміла дітям і в перспективі вони могли б скористатися вивченим репертуаром на практиці. Нашу ініціативу з вивчення щедрівок активно підтримав директор Грудківського ліцею Іван Іванович Решетовський. І вже 29 листопада 2024 року, напередодні свята Андрія, було проведено майстер-клас з вивчення щедрівок із учнями 6–9 класів. На пропозицію відгукнулися 9 дітей. Зустріч завершили концертом для вчителів та учнів ліцею (фото 5).

Охарактеризуємо детальніше пісенні зразки, нашу роботу з дітьми та їхнє ставлення до вивчення фольклорного матеріалу рідного села. Перш ніж вчити щедрівки, ми вирішили привернути увагу та прихильність дитячої аудиторії і розпочали заняття з весняної гри «Мости», записану від Акулини Никонюк. Це відразу залучило дітей до інтерактивної форми спілкування (фото 4), адже навчання через гру є одним з найефективніших способів взаємодії з дитиною<sup>3</sup>. Щодо щедрівок – серед різних аудіозаписів ми обрали зразок з архіву ПНДЛМЕ, оскільки він мав гетерофонну фактуру (наші співачки молодші і вже не варіювали мелодію, а виконавська версія Акулини Никонюк відрізнялася від інших щедрівок села Грудки). Для дитячої та молодіжної аудиторії ми обрали сюжети, адресовані хлопцю та дівчині. Тексти пісень узято з різних експедицій, тут ми керувалися бажанням вивчити найповніший сюжет.

Наведемо та проаналізуємо щедрівки села Грудки: спочатку мелодію, а потім поетичні тексти.

Місцеві щедрівки належать до поширеного на Західному Поліссі ритмотипу з

*Грудки (Волинська: Камінь-Каширський)*

1. Ой ра но, ра но ку роч ки пі ють Свя тії ве чур ку роч ки пі ють.

будовою вірша 55;p45 (семантична форма аб;рб). Це дворядкова гетероритмічна

<sup>3</sup> Детальному аналізу цієї веснянки присвячені окремі тези (Корж, 2024).

строфічна композиція. Ладозвукоряд мелодій квінтовий з опорними щаблями 5,3;5,1 (шостий щабель виникає як оспівування квінтового тону). Мелотематична форма:  $\alpha\beta; \alpha_1\beta_1$ .

Сюжети щедрівок «парубку» та «дівчині» пов'язані між собою шлюбною тематикою:

**Хлопцю:**

Ой рано, рано курочки піють.\*  
Пр. Щедрий вечур, курочки піють.

Йа ше раніше Іванко й устав. Пр.  
Іванко й устав й у дзвін задзвонив. Пр.  
Йу дзвін задзвонив браття побудив. Пр.  
Вставайте браття, що найраніше. Пр.  
Беріте коней найвороніше. Пр.  
Бо й поїдемо в чистое поле. Пр.  
В чистое поле на полюванні. Пр.  
Та й сплюємо лося, ведмідя. Пр.  
Лося, ведмідя, дикого вепра. Пр.  
Лося, ведмідя та й на шубоньку. Пр.  
Та й на шубоньку та й до шлюбоньку. Пр.\*\*  
Дикого вепра на весіллечко Пр.

Варіант тексту із записів ПНДЛМЕ 2002 р. та Акулини Никонюк (зірочками показано варіанти слів з її виконання).

\* На щодрий вечур куроньки піють

**Дівчині:**

Ой в саду, саду пава ходила.  
Пр. Святий вечір, пава ходила.

Пава ходила, пір'я губила. Пр.  
За нею ішла молода Ганьочка. Пр.  
Пір'я збирала в хвартушок клала. Пр.  
З хвартушка брала віночок вила. Пр.  
Звила віночок пішла в таночок. Пр.  
Прийшов до неї батейко її. Пр.  
Ану донечко час додомойку. Пр.  
Постий батейко, танця доведу. Пр.  
Танця доведу додому піду. Пр.  
Танця довела додому ни йшла. Пр.  
Прийшла до неї матінка її. Пр.  
Ану донечко час додомойку. Пр.  
Постий матінко танця доведу. Пр.  
Танця довела додому ни йшла Пр.  
Прийшов до її миленький її. Пр.  
Ану Ганьочка час додомоньку. Пр.  
Постий миленький танця доведу. Пр.  
Танця довела додому пішла. Пр.

**Варіант тексту Євдокії Луцик.**

У щедрівці для дівчини героїня ходить по саду, збирає пір'я пави і кладе у фартушок, вона погоджується іти додому лише із своїм милим (тема обрання пари), відмовляючи перед тим батькові, матері, брату і сестрі. У щедрівці для хлопця шлюбна тематика переплітається з мисливською та військовою, завдяки чому висвітлюється парубоцька мужність і зрілість. У виконавських версіях різних співачок слова рефренів можуть мінятися залежно від приуроченості пісні: якщо це колядка, співають «Святий вечур», якщо щедрівка – «Щедрий вечур». Ми обрали другий варіант, спираючись на коментар Євдокії Луцик: «Раньше, як я ще жила дівчиною <...> в сусідньому селі колядували на Рожество (у Осовцях), а ми на Новий Рік, 13-го січня». До того ж, наша найстарша інформантка, Акулина Никонюк, називала ці пісні «щедрівками», співала їх із відповідним рефреном, а сам текст починала словами «На щодрий вечур куроньки піють».

У процесі розучування пісень на нашому майстер-класі виявилось, що двоє старших дівчат знали щедрівку для хлопця «Ой рано, рано куроньки піють». Тому вони виступили лідерками імпровізованого ансамблю, заспівуючи куплети пісень. Усі діти були захоплені співом і дуже старалися. Це розвіяло наше упередження, боцімто сучасній сільській молоді не цікава народна творчість і традиційна манера виконання, і утвердило нас у думці, що «опанування зразків музичного фольклору має бути осмисленим». (Скаженик, 2024, с. 181) Під час вивчення щедрівок ми прагнули зберегти у співі особливості місцевої говірки. Зокрема, у рефрені однієї з пісень жінки чітко

співали «вечур», замість літературного «вечір». Коли ми запропонували дітям обрати один з двох варіантів цього слова, вони без вагань надали перевагу формі «вечур». Свій вибір вони аргументували тим, що саме так говорять у їхньому середовищі, ця форма їм звучить природніше і легше вимовляється у співі. Важливо, що це рішення вони ухвалили самостійно, без нашого втручання.

Цей досвід став для нас особливо цінним, адже показав, що сільські діти залишаються носіями локальної мовної стилістики. А це є важливою умовою для відтворення фольклорного матеріалу. Репертуар рідного села виявився для дітей не лише близьким, а й комфортним для опанування. У дітях нас вразили обдарованість та володіння елементами фольклорної манери співу, властивої для їхнього регіону. І це при відсутності попереднього досвіду співу «в тембрі», тобто в автентичній манері! Завдяки цьому вони швидко опанували щедрівки та співали їх на гідному рівні.

За результатами майстер-класу у той самий день відбувся концерт (фото 5). Почесною гостею була одна з наших співачок Катерина Іванівна Кот. Спів рідних щедрівок викликав у всіх радісні емоції. Наприкінці концерту директор ліцею розчулено сказав: *«Я сьогодні відчув, напевно, десь ностальгію, коли там наші дівчатка і хлопці, наші, місцеві, співали. Згадав себе п'яти-семирічним, як саме ці пісеньки і співав: "Ой рано, рано курочки п'ють"»*.

Також ми отримали теплі відгуки від учасників майстер-класу. Пізніше дві дівчинки надіслали свої враження у голосових повідомленнях в Інстаграмі:

- *«Хотіла б вам дуже подякувати за те, що ви організували такий крутий виступ в селі Грудки. Нам дуже всім сподобалося. Мені також писали, попросили, щоб я вам подякувала. Бо це було просто нереально! Ви зберігаєте українську культуру, українські пісні, українське минуле. І особливо українське минуле нашого села Грудки. Я і не знала, що взагалі такі пісні, колядки були в минулому, мені нічого про це не розказували, але це було просто неймовірно. Як ми співали, як ми з вами проводили час, як ми говорили. Це просто було неймовірно! Дякую вам!»* (Евеліна Луцик, учениця сьомого класу);
- *«Мені прям дуже сподобалось, як Ви грали там на скрипці, співали <..>. Я надіюсь ви ще раз приїдете! І мені було дуже приємно з вами познайомитись»* (Анастасія Ходаковська, учениця дев'ятого класу).

Ці слова вкотре підтверджують важливість проведення подібних заходів для виявлення у молоді зацікавленості у власній культурній спадщині, а також тезу про те, що «у першій чверті ХХІ століття українське суспільство все більше проявляє інтерес до своєї національної ідентичності, що зумовлено історичними реаліями виборювання державності. У зв'язку з цим зростає цікавість і до власної етнічної музики... Що найважливіше, питома народна музика потроху входить у побут українців, адже традиційним виконавством почала захоплюватися... молодь... Великою мірою цьому сприяє концертна та інша публічна діяльність фольклористичних ансамблів, а також поява майстер-класів і різноманітних «шкіл», де всі бажаючі можуть спробувати себе у співі, танцях або грі на традиційних музичних інструментах». (Скаженик, 2024, с. 175)

### **Висновки**

Вивчення щедрівок західно-поліського села Грудки з дітьми, які зараз мешкають у цьому селі, має багато позитивних результатів. Насамперед – для самих дітей, які ознайомилися із традиційним зимовим репертуаром своєї малої батьківщини. Діти не тільки дізналися про обряд щедрювання та цікаві сюжети щедрівок, але й навчилися співати ці давні мелодії. Особливу цінність має той факт, що учні не просто вивчили пісні, а осмислили мовні й виконавські особливості фольклорного матеріалу своєї місцевості.

Велике значення ця робота мала і для нас, адже ми на практиці могли реалізувати свої фахові навички співаків та вчителів традиційного співу. На власному

досвіді ми переконалися, що діти з цікавістю долучаються до вивчення рідних традицій і фольклорного матеріалу, головне – знайти доступну і захоплюючу для них форму. Тоді діти виявляють щире зацікавлення, а місцеві мешканці – емоційну підтримку.

Наш творчо-навчальний експеримент з вивчення щедрівок села Грудки вкотре довів, що відтворення (а може і відродження) фольклору в середовищі села має велике значення для збереження культурної спадщини локальних осередків. Це важлива складова у формуванні культурної та національної свідомості молодого покоління українців.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Єфремов, Є. (2020). 4.1 Які пісні вчити?»: Як навчитися традиційного співу [Електронний ресурс]. *Відео-лекція. Рись*. [Електронний ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u3TcsMkTOhY> (дата звернення: 15.03.2025)
- Клименко, І. (2020). Пісні зими. *Відео-лекція. Рись*. [Електронний ресурс] URL: <https://gysproject.com/lecture-21.html> (дата звернення: 15.03.2025)
- Корж, І. (2024). Весняна гра «Мости» в традиції села Грудки (Західне Полісся). *Молода музикологія-2024. Наука і практика*, 124–129.
- Скаженик, М. (2024). Фольклористичні гурти Києва першої чверті ХХІ століття: шляхи творчої реалізації. *Народно-музичне мистецтво України ХХІ століття: сценічно-виконавський, методико-педагогічний аспекти: монографія*. Київ, 175–245.



Фото 1. Акулина Никонюк



Фото 2 (зліва направо):  
Іванна Корж, Євдокія Луцик



Фото 3 (зліва направо): Ганна Кущучик,  
Катерина Кот



Фото 4. Іванна Корж та Софія Цивінська  
з учнями Грудківського ліцею на майстер-класі зі  
співу місцевих щедрівок



Фото 5. Іванна Корж (перша зліва) та Софія Цивінська (третья справа)  
з учнями 6–9 класів Грудківського ліцею на концерті щедрівок, 29 листопада 2024 року

### **КУЩАК ТЕТЯНА СЕРГІЇВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,  
кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти,  
Рівненський державний гуманітарний університет  
e-mail: [kushchaktania18.01@gmail.com](mailto:kushchaktania18.01@gmail.com)

### **ЦАПУН РАЇСА ВОЛОДИМИРІВНА**

заслужена діячка мистецтв України, доцентка,  
доцентка кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти,  
Рівненський державний гуманітарний університет  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2229-1868>  
e-mail: [tsapunraisa1958@gmail.com](mailto:tsapunraisa1958@gmail.com)  
м. Рівне, Україна

## **РІЗДВЯНІ ТРАДИЦІЇ СЕЛА РОМЕЙКИ ВАРСЬКОГО РАЙОНУ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСТІ**

### **Анотація**

**Актуальність.** Серед зимового циклу народної календарної обрядовості впродовж століть найважливішими залишаються різдвяні свята. У кожному регіоні України вони

відзначались по-різному з характерними звичаями та обрядами. Експедиційні записи зафіксовані авторами восени 2024 року у селі Ромейки на Рівненщині свідчать про багату народну культуру даного осередку, яка й донині зберіглась в пам'яті старожилів села і побутує найчастіше у пасивній формі. У статті аналізується стан збереження новорічних календарно-обрядових звичаїв села. Джерельну базу дослідження становлять власні експедиційні матеріали, зафіксовані у селі Ромейки, а також публікації з періодичних видань.

**Мета** – висвітлити, на основі власних експедиційних записів, зафіксованих від носіїв традиційної культури с. Ромейки, охарактеризувати стан збереження зимової календарно-обрядової традиції даного осередку.

**Висновки.** Новорічна обрядова культура у селі Ромейки збережена ще досить добре, зокрема у пасивній пам'яті старожилів села. Хоч і багато втрачено, але респонденти ще добре пам'ятають усі обрядові дієства новорічних свят. На жаль, носіїв фольклору з кожним роком стає все менше, і тому, аби зберегти і передати у спадок наступним поколінням безцінні зразки духовної культури нашого народу, має велике значення фіксація народнописемних традиційних творів та етнографічної інформації.

**Ключові слова:** музичний фольклор, традиційна культура, різдвяні традиції, календарний фольклор, коляда, фольклорна експедиція.

### Дискусії

Село Ромейки – місце на території західного Полісся – цікаве своєю багатою традиційною культурою. Жителі села і донині бережуть у своїй пам'яті його давні традиції та звичаї. Одним з найбільш важливих зимових родинних свят, яким розпочинається етнографічний рік села, є Різдво Христове (7 січня) – народження Ісуса Христа. Перед Різдвом відзначали Святвечір. У цей вечір кожна сім'я створювала у своїй оселі атмосферу затишку, багатства, щастя й миру. За традицією перед Святою вечерею нічого не їли, а дочекавшись вечора, уся родина збиралась на урочисту вечерю. З появою не небі вечірньої зорі, яка сповіщала про народження Ісуса Христа, вдягнена у святковий одяг родина сідала до столу. Помолившись «Отче наш», приступали до вечері. На стіл подавали 12 пісних страв: вареники, квасолю, горох, картоплю, рибу, гриби, кашу, голубці, квашену капусту, коржі, кисіль, узвар.

Головною ритуальною стравою Святих вечорів перед Різдвом (6 січня), Щедрим вечором (13 січня) та перед Водохрещами (18 січня) була кутя – Бідна, Багата й Голодна. Готували кутю, в основному, із пшениці, рідше – з ячменю («яшну»). Перед її приготуванням зерно очищали від луски, промивали у воді і довго варили на малому вогні. Як пригадує інформантка Муляр Надія Андріївна, «я *попобигала біля теї куті*» (тут і далі подаються матеріали з експедиційних записів Т. Кушак, 2024, із збереженням місцевої говірки).

За народною традицією горщик на кутю обов'язково мав бути новим. Зварену кутю викладали в миску, заправляли узваром з медом, посипали зверху тертим маком, горіхами і ставили на покуті.

У селі й донині побутує звичай, що дійшов до нас ще з дохристиянських часів, гукати на вечерю мороз. Зі спогадів інформантів, «*Мороза кликалі кутю їсти: «Морозе, морозе! Іди кутю єсть!»*. *Не морозь ни ягняток, ни гусеняток, нічого не морозь*». Таке запрошення відбувалось перед самою вечерею біля дверей, або й на вулиці.

Розпочинали вечерю із куті. За традицією вершок куті віддавали курям, щоб добре неслись. «*А як кутю починалі єсті, то вельми слухалі, в яком боце собаки гавкают. Де загавкає собака, то значит туда замож пойдеш*».

З першого дня Різдва ходили гурти колядників. Вони заходили на подвір'я, і найчастіше під вікном, співали величально-поздоровчих пісень для господаря, господині та його родини.

*Пане господару, на твоєму дворі.  
 Рефрен: Рай розвився! Рай розвився,  
 Господь звеселився, Син Божий народився.  
 На твоєму дворі три дерева росло...  
 Три дерева росло, три брати рубали...  
 Три брати рубали, церкву будували...  
 Церкву будували з трома куполами...  
 З трома куполами, з трома пристолами...  
 А в першій при столі Рожество Христово...  
 На другій при столі Сьватеє Василе...  
 На третій при столі, Сьвате Водохрище...*

На Щедрий вечір (Новий рік або Василя) готували багатий стіл, на якому було уже багато м'ясних страв. Хонько Галина Михайлівна пригадує: *«Мати на Щодруху 12 страв варить»*. Перед вечерею господар обходив обійстя та садок. В селі зберігся стародавній звичай обв'язувати стовбури дерев перевеслом із сіна чи соломи. У цей вечір до дерев ходили не лише з перевеслом, а й з пиріжком та ковбасою: *«Як ішли обв'язувати яблуні, то дитя брало за пазуху пирожка і ковбасу, і несло кочергу (коцюбу), цю, що жар вигребає. Батько яблуню обв'яже перевеслом із сена чи соломи, а дитя йде і питає: «Будеш родить, чи не будеш? Якщо будеш родить, то не буду коцюбою бить»*. Так намагались залякати неродючі дерева. Селяни вірили, що такі магичні дії сприятимуть щедрому врожаю. *«І тоді цілого садка обв'яже, а тоді вже того пирога і ковбасу їдять там на дворі. а тоді йшли вечорать вже на ту Щодруху»*.

Наведені вище експедиційні матеріали дозволяють узагальнити, що в минулому новорічний ритуал гукання морозу та магичні діалоги з деревами були органічними та поширеними складовими новорічного обряду в даному осередку.

У Святі вечори дівчата ворожили на заміжжя, особливо різноманітними вони були на Щедрий вечір. *«У нас як Щодруха, Старий Новий год, то тоді дівчата збираліс, да вже казали, що сьогодні гадають. На Щодруху дівчата дзеркала ставілі, я то такого не робіла, я такого боялас. І записку под подушку клалі з написаними іменами хлопців. Котрий приснитца, то за того замож пойдеш. Робилі, робилі у нас таке»*. Таким чином дівчата сподівались побачити уві сні майбутнього чоловіка.

На Багатий вечір вигадливими були парубочі бешкетування. *«У нас двері познимають, то вози позатягують у канави, а не, то поминяють вози. Того туди привезут, того туди завезут. І як ті вози затягали, що хазяїн не чув? Такі були хлопці. Що хоч пороблять. То закриють двері, що хазяїн не може влізти»*. Як правило, такі витівки хлопці робили там, де жили дівчата. У такий вечір щедрували. *«Молодьож з гармошкою ходилі. І з другого села приїзжалі щодроваті»*.

В цей вечір також ходили «ряджені». *«На Щодруху одевали і кожухи, і понамазуютьца. Да шапки такіє повивертають, да кожухи повивертають. Да свити такіє тканиє були. Таке би пальта із сукна тканиє. Да хлопці одевалі штани такіє широкіє, да на чоботи понадевають. Одевалі плаття з такими лентами. Да так хороше повбираюца, да тіє нагрудники надевалі. Да у все вбиралі такего, щоб не можна було познати»*.

На свято Василя у домівках здійснювали ритуал посівання зерном. Вранці, за традицією, до хати заходили посівальники – хлопчики молодшого та середнього віку. Зерна жита, пшениці, ячменю, вівса тримали у полотняній торбинці чи рукавиці. Посіваючи долівку хати, виголошували речитативом тексти-посівалки. *«Як посевалі, то казали: «Сію, вію, посіваю, з Новим роком вас вітаю! Дай, Боже, щоб за рок дождали!»*. За новорічне величання посівальники отримували від господарів винагороду.

Водохреща (Водянуха) – свято, яке завершувало 12-тиденний період Різдв'яних свят. Напередодні Водохреща святкують Голодну кутю. В такий день віруючі

дотримувались суворого посту. Впродовж цілого дня треба було терпіти голод, доки не буде посвячена вода. Воду освячували напередодні Водохреща у храмі, а на другий день в річці або ж біля криниці. Люди вірили, що саме в ніч з 18 на 19 січня річкова вода набуває особливої сили. *«18 січня йдемо ввечері до церкви. Як святити воду біля кринички, то батюшка прорубає ту ополончку і опускає хреста. І всі люди набирають воду. Там і одправляв. І там ставили такі свічки грубіє на лід».*

На «Водянуху» окрема увага приділялась захисним обрядам. Існував звичай окроплювати від «нечистої сили» святою водою хату та хлів. Також на дверях хліва та хати крейдою малювали хрести. *«Після освячення води хазяїн наливає в слоїчок води, бере святе колосся і окроплює худобу всю, і хрестики на дверях пише».* Як правило, призначенням таких намальованих хрестів був захист оселі та господарства від грому та від усього злого.

Закінченням святкування циклу різдв'яно-новорічних свят була традиція малювати на дверях коня. *«Коли коляди кончаліся, то на дверях крейдою малювали такого хреста великого і коня. Коня, що вже коляди од'ещают».*

### Висновки

На основі зібраних та проаналізованих нами експедиційних записів можна зробити висновок, що новорічна обрядова культура у селі Ромейки збережена ще досить добре, зокрема у пам'яті старожилів села. Хоч і багато втрачено, але респонденти ще добре пам'ятають усі обрядові дієства новорічних свят. На жаль, носіїв фольклору з кожним роком стає все менше, і тому, аби зберегти і передати у спадок наступним поколінням безцінні зразки духовної культури нашого народу, має велике значення фіксація народнопісенних традиційних творів.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Експедиційні записи Тетяни Кушак в 2024 р. від Хонько Галини Михайлівни 1959 р.н. та Муляр Надії Андріївни 1947 р.н. (власний архів авторки, рукопис, електронний варіант).
- Пархоменко, Т. (2008). Календарні звичаї та обряди Рівненщини. Рівне. Видавець Олег Зень, 199.
- Сидорчик, І. (2010). Ромейки в контексті часу та подій (короткий життєпис села у спогадах, документах, публікація): історико-публіцистичне видання. Володимирець : видавничий центр газети «Володимирецький вісник», 424.

#### МЕЛЬНИК ДІАНА ОЛЕКСАНДРІВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [03.diana.melnyk@gmail.com](mailto:03.diana.melnyk@gmail.com)

#### СКАЖЕНИК МАРГАРИТА ВІКТОРІВНА

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8921-6144>  
e-mail: [volodar.maestro@ukr.net](mailto:volodar.maestro@ukr.net)  
м. Київ, Україна

### КУПАЛЬСЬКІ ПІСНІ З БУДОВОЮ ВІРША 5+4 В ТРАДИЦІЇ СЕЛА НАРАЇВКА НА ГАЙСИНЩИНІ

### Анотація

**Актуальність.** Купальський обряд і пісні приваблюють дослідників своєю архаїчністю та дивують доброю збереженістю в різних пісенних традиціях. На східному Поділлі купальські обряди утрималися до нашого часу, про що свідчать записи в селі Нараївка Гайсинського району Вінницької області. Серед місцевих купальських пісень найбільше збереглося текстів, що спираються на будову вірша 5+4. Ці пісні мають усталений ритмічний та мелодичний малюнок. Сільські співачки добре пам'ятають цей репертуар.

**Мета** – оприлюднити й проаналізувати купальсько-петрівські пісні форми 5+4 з села Нараївка на Гайсинщині. Предметом вивчення є меломорфологія наспіву та розмаїття сюжетів поетичних текстів.

**Висновки.** У результаті дослідження було з'ясовано, що в селі Нараївка більшість пісень купальсько-петрівського циклу належать до подільсько-волинського ритмотипу 5+4. Наспів «притягнув» до себе широке коло текстів ритуального та ліричного змісту.

**Ключові слова:** купальські пісні, петрівки, Купало, східне Поділля, Вінницька область, пісенний фольклор.

### Дискусії

Купальські пісні записані Діаною Мельник під час двох експедицій до рідного села Нараївка Вінницької області. Перший запис відбувся 28 серпня 2022 року від місцевого фольклорного гурту «Чарівниці», в якому співає сім жінок 1950-х років народження, усі співачки місцеві. На жаль, під час цього сеансу більшість пісень, у тому числі й купальські, жінки співали у супроводі баяну, що не типово для фольклорної традиції. Без баяну вдалося записати купальські пісні вже під час другої поїздки, яка відбулася 31 серпня 2023 року (під час повторного сеансу також було детально розпитано місцевий купальський обряд).

Під час обох сеансів записано два купальські наспіви: з модельною будовою вірша 5+3 та 5+4. Обидві мелодії політекстові, але найбільше сюжетів (8 з 13-ти) жінки проспівали на форму 5+4. За винятком кількох текстів, ці пісні не лише супроводжували купальський обряд, але й звучали в інші дні Петрівського посту. Тривалий період виконання породив широку амплітуду сюжетів, що і привернуло нашу увагу.

Купальський обряд села Нараївка (традиційні та сучасні його елементи) вже детально описаний (Мельник, 2024). Тепер наведемо та проаналізуємо найпоширенішу мелодію з текстами, спираючись на дослідження купальської мелотипології (Клименко, 2016; Скаженник, 2018).

$\text{♩} = 166$  Гурт

Ой як не вий-деш на Ку-пай-ло - то вий-де з те-бе ду-ша й па-ра.

А вже пе трів-ка ми-на- є-ться, си-ва зо-зу-ля хо-ва- є-ться.

**Мелодія** має тримірний устрій ритму, який схематично відобразимо так: 11121/1212//11121/1212 (найменша тривалість показана одиницею, а удвічі довша – двійкою). Складочислова форма пісенних рядків – 5+4. Отже, це дворядкова строфічна композиція з ізоритмічними рядками. Ритмічна форма пісні – ab;ab, семантична – аб;вг.

Мелодія спирається на квартовий лад з малотерцієвою основою та опорними тонами: 4,3;4,1. Рядки починаються схожими інтонаціями, але кадансують по-різному,

тому мелодична форма –  $\alpha\beta;\alpha_1\gamma$ . Привертає увагу тенденція до пониження другого щабля, хоча в деяких виконавських версіях він натуральний. Характерною виконавською ознакою подільських купальських пісень є коротке проспівування останнього складу строфи.

Купальські пісні з будовою 5+4 звучать досить рухливо, в унісон з незначними гетерофонними розходженнями. Оспівування мелодичної вершини (опорний квартовий тон) в третій силабогрупі може розширювати діапазон наспіву до квінти. Іноді хтось із співачок надбудовує терцієву втору (див. варіант на другому нотному стані), тоді загальний діапазон збільшується до малої сексти, але стилістично така фактура більш пізня.

*У текстах купальських пісень* відображені *різноманітні сюжети*, що описують ритуальні дії та відносини між парубками й дівчатами (залицяння-загравання, висміювання, любов, шлюб).

Пісня «*А вже Купайло з верби, з верби*» має обрядовий зміст. У першому ж рядку сконцентровано описується основний атрибут свята – прикрашене ритуальне деревце «купайло». На свято Купайла виходили усім селом. Відсутність когось-небудь розцінювалась як ігнорування інтересами колективу. Тому далі висловлюються символічні погрози «Ой як не вийдеш на Купайло, то вийде з тебе душа й пара».

А вже купайло з верби, з верби,  
А ти Ганнусю вийди-вийди.

Ой як не вийдеш на Купайло,  
То вийде з тебе душа й пара.

Пісня «*А наші хлопці стрільці, стрільці*» не просто висміює хлопців, які будуть ділити жабу. Тут є ритуальний підтекст, адже під образом жаби в традиційній культурі схований образ відьми, яка може в купальську ніч перекинутися жабою та шкодити людям. Тому в тексті мотив вбивства жаби у символічній формі означає знешкодження відьми.

А наші хлопці стрільці, стрільці,  
Убили жабу на тарільці.

Ідіть, дівчата, дивитися,  
Як будуть хлопці ділитися.

Наступні два тексти мають любовно-шлюбну тематику. Героїня сюжетів – дівчина (в наших записах – Ганя). На святі Купайла вона стає центром парубочої уваги. Її названо «панною», що підкреслює не тільки красу, але й достаток. Окрім дівчини в текстах згадується образ парубка – Іванка. Він виділяє Ганю серед інших дівчат, ставить до неї як до своєї нареченої та потенційної дружини. Це свідчить про серйозність почуттів та готовність піклуватися про неї.

Ой на Івана, на Купайла  
Вийшла та Ганя – як та панна.

Ой терен, терен доріжкою,  
Там їде Іван теліжкою.

На ню всі хлопці зглядаються,  
На мед-горілку складаються.

Йому теліжка полемалась,  
Йому Ганнуся сподобалась.

А той Іванко найбільше дав,  
Бо він Ганнусю і сподобав.

Він її гуньку, ще й кожуха,  
Бо вона його молодуха.

Він її гуньку, ще й кожуха,  
Бо вона його молодуха.

У наступному любовно-еротичному сюжеті основним героєм є хлопець. У тексті також відчувається гумористична нотка:

Ой ти Іване попів, попів.  
Чого ти в погріб летів, летів?

А я у погріб летів, летів,  
Бо я сметани захтів, захтів.

Не так сметани - колотухи,  
Як тої Ганьки - щебетухи.

Трапився також жартівливий текст, в якому дівчата іронічно висміюють своє бажання вийти заміж:

А вже, дівчата, весна пройшла,  
Котора дурна – заміж вийшла.

Котра розумна – осталася,  
З нами в Купайла награлася.

А прийшла осінь – віддалася,  
Таки дурною осталася.

Наступні дві пісні відображають зміни в природі, пов'язані з поворотом сонця «на зиму». У текстах йдеться не про конкретний обряд, а про певний календарний час, коли природа готується до сезонних змін. В одній пісні згадується зозуля, яка ховається, прагнучи зберегти свій голос (як відомо, після Купала зозулі перестають кувати). У другій пісні оспівується дуб, який не боїться морозу.

А вже Петрівка минається.  
Сива зозуля ховається.

Не розвивайся, сухий дубе,  
Бо ще на тебе мороз буде.

Ой у лісочок на дубочок,  
Щоб не змінився голосочок.

А я морозу не боюся,  
Та ще в Петрівку розвинуся.

За винятком перших трьох текстів, розглянуті пісні могли звучати не тільки під час купальських обрядодій, а також упродовж усього Петрівського посту. Тому в традиції села Нараївка побутує дві назви пісенного жанру: «купальська» та «петрівська».

### **Висновки**

У традиції села Нараївка Гайсинського району Вінницької області спогади про традиційне святкування Купала (прикрашення з піснями ритуальної верби та її символічне знищення) збереглися до 20-х років ХХІ століття. Жінки 1950-х років народження добре пам'ятають купальсько-петрівські пісні (з повними поетичними текстами).

Місцева пісенна традиція полімелодична. Це типова для східного Поділля пара мелотипів – із модельною будовою вірша 5+3 та 5+4. Тримірна форма займає домінуючу позицію. Це пісні ритуальної, корильної, любовно-шлюбної та сезонної тематики (описують календарний час та зміни в природі, які пов'язані з поворотом сонця «на зиму»).

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Клименко, І. (2016). Купальські та петрівські пісні. *Історія української музики*. Том 1. Від найдавніших часів до XVIII століття. Книга 1. Київ: ІМФЕ, 74–91.
- Мельник, Д. (2024). Купальський обряд у селі Нараївка: сучасний стан традиції. *Молода музикологія-2024: наука і практика*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти та молодих вчених (м. Київ, 10-11 лист. 2024), 133–137.
- Скаженник, М. (2018). Купальська традиція села Легедзине (східне Поділля): стилістичні зміни на межі XX і XXI століть. *Проблеми етномузикології*, 13, 183–205.

### СЕРДЮК АНАСТАСІЯ ЮРІЇВНА

здобувачка 1 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [anastasija14112006@gmail.com](mailto:anastasija14112006@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка історичних наук,  
доцентка **Сінельнікова Валентина Володимирівна**

### СТРІЛЕЦЬКА ПІСНЯ «ОЙ СТОЇТЬ БЕРЕЗА», ЗАПИСАНА НА ІВАНО-ФРАНКІВЩИНІ У СЕЛІ ГЛИБОКЕ БОГОРАЧІВСЬКОГО РАЙОНУ

#### Анотація

**Актуальність.** Багато хто зараз може несерйозно ставитися до тих пісень, які співають їм близькі та рідні. Ми ж зауважуємо на тому, що потрібно більше слухати своїх дідусів, прадідусів, бабусь, родичів старшого віку і поступово збирати те цінне, що у нас лишилося, адже мало хто зараз добре пам'ятає стару пісенну традицію, яку потрібно шанувати, зберігати та розвивати. Під час кількох фольклорних експедицій на Івано-Франківщину авторці вдалося записати цінний пісенний та етнографічний матеріал, подальше теоретичне й практичне опрацювання якого актуалізує продовження дослідницької діяльності в окресленій місцевості.

**Мета** – дослідити особливості тексту давньої стрілецької пісні «Ой стоїть береза».

**Висновки.** Народні пісні є важливою частиною культурної спадщини, яку варто зберігати та популяризувати. Пісня «Ой, стоїть береза», записана авторкою від прадіуса, є свідченням того, що усна традиція передається з покоління в покоління, але з часом може втрачатися, що актуалізує необхідність посилення збирацької фольклористичної діяльності в окресленому терені.

**Ключові слова:** музичний фольклор, традиція, стрілецька пісня, фольклорна експедиція.

#### Дискусії

В основу нашого дослідження лягли спостереження та записи, здійснені авторкою протягом експедиційної подорожі на Івано-Франківщину 2020-го року до родини рідного прадіуса Михайла Ігоровича Сердюка (орієнтовно 1910-х рр. народження, фото 1, 2). Пробувши у Івано-Франківську недовгий час, біля трьох днів, авторка (родом зі Львівщини) зрозуміла, наскільки місцевий діалект відрізняється від львівського і наскільки їхні історії і балади відрізняються від тих, що побутують у місцевості її проживання.

Фото 1. Михайло Ігорович Сердюк, фотографія орієнтовно 1940-х рр.

Фото 2. Михайло Ігорович Сердюк з дружиною, фотографія орієнтовно 1940-х рр.



Прадідуся  
сьогодні, на жаль, вже  
немає, але 2020-го  
року авторка встигла  
записати від нього  
стрілецьку пісню «Ой,  
стоїть береза».  
Прадідусь розказував,  
що цю пісню йому  
наспівав його тато. У  
прадідуся був цілий  
зошит із записаними  
словами народних  
пісень, які він добре  
знав і співав. Цей  
зошит зараз

знаходиться в родині батьків авторки і потребує подальшого ретельного опрацювання. На жаль, оригінальний запис пісні «Ой, стоїть береза» було втрачено, але прадідуся, на щастя, в інший час записала також його онука – тітка авторки - Світлана Сердюк, 1960 р.н. Проаналізуємо текст пісні (подається із збереженням місцевої говірки):

*Ой стоїть береза на межі  
розпустила коси до землі,  
Розпустила коси і плаче, І  
ой стоїть сумує і плаче І 2  
А під той березой гріб стоїть,  
А у тому гробі козак лежить,  
за Україну бився та й упав, І  
Сам його товариш поховав. І 2  
І ніхто не знає, хто він був,  
Сам його товариш позабув,  
Лиш одна береза сумує, І  
А в гаю орлиця вуркує... І 2*

Пісня належить до творів на історико-героїчну тематику. Композиційним центром цього твору є образ козацької (стрілецької) могили (гробу), що стоїть під березою. За різними класифікаціями стрілецьких пісень, що наводить О. Кузьменко, які у різні роки створювали В. Вітвицький, І. Соневицький, О. Правдюк та ін., ця пісня за темою належить до групи творів про смерть стрільця чи про шанування стрілецьких могил, або до так званих «жалібних» пісень. На нашу думку, ця пісня є прикладом народних творів про січових стрільців і не належить до пісень літературного походження, що з часом фольклоризувалися. Разом з О. Кузьменко зауважмо, що «Тенденційне використання у цих піснях мовностилістичних фігур (повтори окремих слів, словосполучень, вигуків), характерних, зокрема, для поезики української солдатської пісні..., виказує глибоку внутрішню спорідненість з нею» (Кузьменко, Стрілецькі пісні).

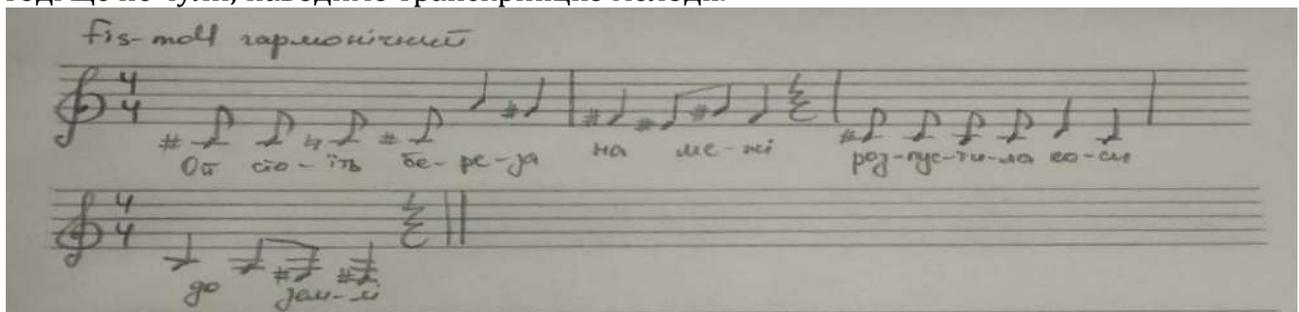
Додамо також, що «форма зображених страждань» у пісні «Ой стоїть береза на межі» «...перебуває у тісному семантичному зв'язку з традиційним потрактуванням теми «смерті»: передчуття смерті, момент втрати життя, мертвий стрілець у полі, похорон, стрілецька могила, оплакування полеглих» (Кузьменко, Стрілецькі пісні). Як

прадідусь казав, береза, яка «розпустила коси до землі, ой стоїть сумує і плаче» символізує скорботу та пам'ять; орлиця, яка «в гаю воркує», – свободу та дух України.

Взявши до уваги думку Д. Уманець, яка стверджує, що «... в народних піснях найчастіше антропоморфізуються (уособлюють людину) калина, верба, дуб, береза, барвінок, рута. Антропоморфний образ явища ґрунтується, як правило, на порівнянні, паралелізмі, метафоричному перенесенні» (Уманець, с. 142), підсумуємо: флоролексема «береза» належить до слів-символів жіночого роду, і у своєму семантичному навантаженні несе не лише позначення назви рослини: «У більшості текстів лексема містить постійну асоціативну сему «туга», що спричинене язичницьким уявленням про березу як про дерево мертвих... Значення слова-символу береза може поглиблювати семантику іншого слова-символу, закріпленого у свідомості українців із трагічним значенням, - лексеми зозуля. Тепер семантика слова зозуля» (у нашому випадку – орлиця) «посилюється не менш трагічною двоплановою символікою лексеми береза...» (Уманець, с. 143). Таким чином образний ряд стрілецької пісні «Ой стоїть береза на межі» розкривається ще глибіннішим: береза, як дерево, що стоїть «на межі» – між світом живих і світом мертвих, – це не лише скорбота, туга, пам'ять, це також своєрідна ознака переходу загиблого воїна до потойбічного світу.

Трагізму подіям у пісні надає безіменність загиблого воїна – «і ніхто не знає, хто він був», і загалом цей момент невизначеності – «сам його товариш поховав..., сам його товариш позабув». Загиблий воїн був патріотом своєї країни – «за Україну бився та й упав», а його поодинокі могила під березою, яка «лиш одна» за ним «сумує», наводить на думку про непросту долю війська українських стрільців, які поклали свої життя за незалежність України. Цю тезу підкреслює думка О. Кузьменко про те, що типовими для такого роду пісень є «символічні образи крові («лялалась кров невинна», «лється кровця річеньками»), прапора («жовто-синя фана»), України («славна Україна»), стрілецької могили, що означають провідні теми і мотиви: нерівного жорстокого двобою із ворогом, непохитності стрільців, їх жертвовності», тому «смерть в ім'я волі Вітчизни стає провідним мотивом...» (Кузьменко, Стрілецькі пісні).

Пісню було записано 24 жовтня 2020 року. Тоді авторка ще не навчалася в університеті, але здався дуже цікавим мотив пісні, який повторюється, такої пісні ми тоді ще не чули; наводимо транскрипцію мелодії.



### Висновки

Дослідження показало, що народні пісні є важливою частиною культурної спадщини, яку варто зберігати та популяризувати. Пісня «Ой, стоїть береза», записана від прадідуса авторки, є свідченням того, що усна традиція передається з покоління в покоління, але з часом може втрачатися. Особливістю цього дослідження стало усвідомлення того, наскільки важливо слухати старших родичів та записувати їхні розповіді, пісні та звичаї. Виявлено значні відмінності між народною творчістю Івано-Франківщини та Львівщини, що свідчить про багатогранність української культури. Попри те, що вдалося записати лише одну пісню, це дослідження стало важливим кроком у збереженні фольклорної спадщини. Надалі варто продовжувати цю роботу, щоб зібрати більше пісень та традицій, популяризувати їх не лише в Україні, а й за її межами.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Кузьменко, О. (2014). Стрілецька тема в контексті фольклорної прози про Першу світову війну (проблеми збереженості, атрибуції та едиції). Матеріали до української етнології, 13(16), 205–211. [Електронний ресурс] URL: <https://surli.cc/vtqxb> (дата звернення 30.03.2025)
- Кузьменко, О. Стрілецькі пісні як феномен пісенної культури українців. [Електронний ресурс] URL: <https://nashe.com.ua/songbook/32/info/39> (дата звернення 30.03.2025)
- Уманець, Д. (2013). Символіка флоролексем в українських народних піснях. *Філологічні студії* : збірник наукових статей студентів філологічного факультету / ОНУ ім. І.І. Мечникова, Філол. фак. Одеса : ОНУ ім. І.І. Мечникова, 141-146. [Електронний ресурс] URL: <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/54e09674-aae6-4d5a-82f6-d65b91a0e82f/content> (дата звернення 30.03.2025)

**СІДЕЛЬНИКОВА КАТЕРИНА МИХАЙЛІВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Музичний фольклор», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [katerynafolk@gmail.com](mailto:katernafolk@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка історичних наук,  
доцентка **Сінельнікова Валентина Володимирівна**  
м. Київ, Україна

**ПІСНІ НА ВІРШІ Т.Г. ШЕВЧЕНКА В ТРАДИЦІЇ СЕЛА ВОДЯНЕ  
НА ЗАПОРІЖЖІ**

**Анотація**

**Актуальність.** Збереження та оприлюднення зразків українського народнопісенного мистецтва, що побутувало в селі Водяне Василівського району (раніше Кам'янка-Дніпровського району) Запорізької області, яке наразі перебуває в російській окупації та має критично високу вірогідність зникнення, сьогодні є одним з ключових завдань сучасної фольклористики, адже з фізичним знищенням села як локусу збереження традиційної культури Запоріжжя зникнуть власне й артефакти цієї культури. Отже, в контексті їх збереження освітлення тема дифузії літературних текстів Т.Г. Шевченка з фольклорною традицією села Водяне є надзвичайно актуальною.

**Мета** – введення в науковий обіг ліричних пісень на вірші Т. Шевченка, записаних в селі Водяне Запорізької області, а також аналіз цих творів та дослідження їх походження.

**Висновки.** Пісні літературного походження на вірші Т.Г. Шевченка, записані в селі Водяне на Запоріжжі, є унікальним зразком народної творчості, який відображає спорідненість творчості Т. Шевченка з фольклорною традицією та її важливість для української культури. Його поезія, сповнена народного духу, не лише ввібрала в себе традиції та мотиви фольклору, але й сама стала джерелом натхнення для багатьох поколінь, що спостерігається в народній культурі виконання пісень на вірші Кобзаря.

**Ключові слова:** музичний фольклор, традиція, народні пісні, пісні на вірші Т. Шевченка, традиційна культура.

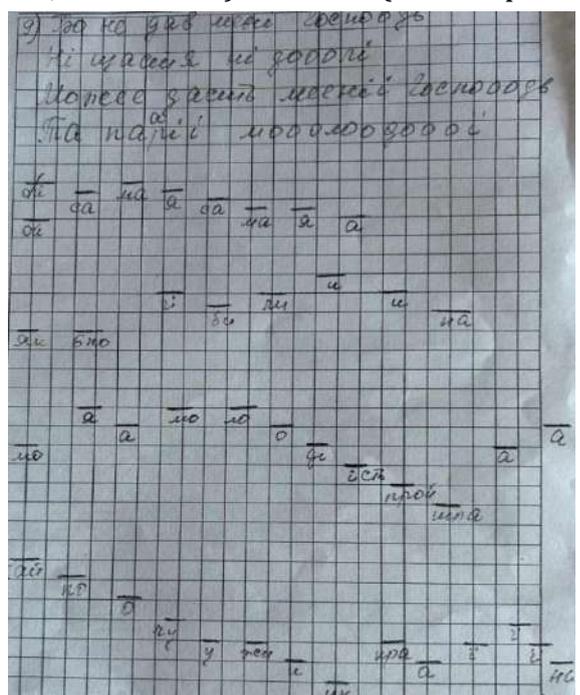
### Дискусії

Тарас Шевченко – постать, яка глибоко вплетена у тканину української культури, адже його творчість стала невід’ємною частиною народної ідентичності. Його поезія, сповнена народного духу, не лише ввібрала в себе традиції та мотиви фольклору, але й сама стала джерелом натхнення для багатьох поколінь. Складно відповісти на питання, що було першим: Шевченко надихався фольклором, чи народ перейняв його тексти, як свої. Однак, саме ця взаємодія, цей «круговий обіг» між Шевченком і народною творчістю, створила унікальний феномен, який можна спостерігати в традиції виконання пісень на його вірші. У контексті дослідження фольклору села Водяне на Запоріжжі пісні на слова Т. Шевченка мають надзвичайне значення. Вони є не просто музичними творами, а й справжніми зразками народної пам’яті, які свідчать про те, наскільки близькою для людей була його поезія. Тема актуалізації таких зразків сьогодні стає надважливою, особливо в умовах втрати культурної спадщини через сучасні виклики. Важливо не лише зберегти ці твори, але й зрозуміти механізми, за якими вони стали частиною фольклорного спадку села.

У поданій розвідці намагаємося висвітлити, як творчість Т. Шевченка діалогувала з фольклором, і які нові перспективи відкриває дослідження цього феномену. Також буде приділено увагу питанню симбіозу літературної поезії та народної традиції, що допоможе виявити культурну значимість творчості Кобзаря в її найглибшому й найширшому контекстах.

Дослідники зазначають, що творчість Т. Шевченка відіграла ключову роль у формуванні музичної культури України, зокрема в контексті народного фольклору. Його поезія має природну музичність, тісно пов’язану з народнопісними традиціями, що дозволяло його віршам легко ставати піснями. Це демонструє їхній глибокий зв’язок із українським культурним спадком (Коломієць, Іванова). Шевченко черпав музичну енергію з родинних традицій: колискових матері, героїчних наспівів діда, чумацьких пісень батька, а також ліричних і жартівливих мотивів сестри Катерини. Обрядова пісенність – із її ритмікою, гуртовим співом – залишила значний вплив на його творчість. Особливе значення для естетичних переконань Шевченка мали також церковний спів і духовні пісні, які він перейняв у дитинстві, зокрема від дядка П. Богорського, що служив у Кирилівці (село на Черкащині, нині Шевченкове). (Костюк) Поетика Шевченка гармонійно поєднує та творчо переосмислює народнопісенні мотиви – думи («Втеча трьох братів з Азова», «Невольницький плач») та пісні («Ой Морозе, Морозенку», «Максим, козак Залізняк»). У його творах відображені характерні стилістичні та інтонаційні риси українського епосу, що підтверджують твори «Гамалія» та «Невольник».

Ліричні пісні на слова Шевченка в контексті фольклорної традиції села Водяне – це унікальні зразки народної пам’яті та спадщини, що акцентують спорідненість між народною та літературною культурою. В ході проведеного дослідження місцевої народнопісенної традиції нами було зафіксовано п’ять ліричних пісень на вірші Т. Шевченка. Три з них обрані для детального аналізу, оскільки вони є різнохарактерними та найменш відомими. Деякі з них були записані авторкою під час репетицій місцевого ансамблю «Надвечір’я», інші лишилися у пам’яті авторки завдяки спілкуванню з носіями



традиції. Зокрема, вагомий вклад у дослідження внесли теплі зустрічі й розмови з Ганною Іванівною Трошиною, яка є керівником ансамблю «Надвечір'я» та носієм автентичної пісенної спадщини, що зберігає традиції села Водяне.

На фото-1 зображено сторінку пісенника керівниці ансамблю «Надвечір'я» Ганни Іванівни Трошини із села Водяне, що належить до традиційного музичного середовища. Фотографія демонструє процес адаптації багатоголосних пісень до практики виконавців, які не мали формальної музичної освіти. Незважаючи на відсутність професійних знань нотної грамоти, місцеві співаки опанували складні багатоголосні твори завдяки глибокому залученню до фольклорних традицій та колективному засвоєнню матеріалу. Це підкреслює унікальність народної музичної освіти, що ґрунтується на усній традиції та практичному досвіді.

Перша пісня, яку ми розглянемо, була записана авторкою в селі Водяне Василівського району (на той час Кам'яно-Дніпровський район) 30 липня 2017 року на одній з репетицій місцевого автентичного ансамблю «Надвечір'я», в якому авторка мала честь бути учасницею (тут і далі віршовий текст пісень подається із збереженням місцевої говірки).

### На городі коло броду

**Текст пісні з села Водяне**

**Оригінальний текст Т.Г. Шевченка**

На городі коло броду  
Барвінок не сходе  
//А чого дівчина  
Ой до броду  
Та й по воду  
Не ход...//2р.

На вгороді коло броду  
Барвінок не сходить.  
Чомусь дівчина доброду  
По воду не ходить.

На городі коло броду  
Сохне на тичині  
//А хміль зелений не...  
Не виходить  
Та й дівчина  
З хати//2р.

На вгороді коло тину  
Сохне на тичині  
Хміль зелений, не виходить  
Дівчина з хатини.

На городі коло броду  
Верба похилилась  
//Та й зажурилась чо...  
Чорнобрива  
Та й тяжко зажурил...//2р.

На городі коло броду  
Верба похилилась;  
Зажурилась чорнобрива,  
Тяжко зажурилась.

Плаче, плаче та ридає,  
Як рибонька б'ється  
//Ой а над нею й мо...  
Молодою  
Та й поганець смієць...//2р.

Плаче-плаче та ридає,  
Як рибонька б'ється...  
А над нею, молодую,  
Поганець сміється.

Як ми можемо побачити, текст пісні є точною копією оригінального тексту Т.Г. Шевченка (якщо не враховувати розспіви та апокопи). Одразу презентуємо наступну пісню, так як обидва зразки мають схожу манеру виконання та принцип





Музична складова пісні помітно відрізняється від попередніх зразків – на зміну багатоголосній, розспіваній фактурі з'являється простіша у вигляді стрічкового двоголосся. Ритмічна організація пісні досить проста, в основі мелодії лежить чотиридольник, ритмічна модель 112112/111122//111112/11122//.

Важливо зазначити, що до окресленої тематики (твори на вірші Т. Шевченка) належать ще три пісні, записані у с. Водяне: «Щось чорніє над водою», «Зоре моя вечірняя» та «Заповіт».

На фото-2 кадр з запису пісні «Щось чорніє над водою», розміщеного на сайті ПОЛІФОНІЯ, де можна почути звучання старішого складу ансамблю з с. Водяне та ознайомитись з автентичними записами експедиторів. (Щось чорніє над водою) Ця пісня стала доволі відомою в кругах дослідників та виконавців, її можна почути навіть в сучасному виконанні, де співак поєднує автентичний народний спів із сучасними музичними елементами, такими, як мінімалістична електроніка. (Щось чорніє. Юрій Йосифович)



### Висновки

Дослідження підтверджує, що поетична творчість Тараса Шевченка є невід'ємною складовою українського фольклору. Його тексти природно інтегрувалися в народне середовище, сприяючи культурному діалогу між літературою та усною традицією. Ліричні пісні, записані у селі Водяне, є важливими артефактами, що потребують документування та аналізу, зважаючи на загрозу втрати культурної спадщини через сучасні політичні виклики. Актуалізація цих фольклорних зразків сприяє збереженню національної ідентичності та розширенню розуміння механізмів літературно-музичної інтеграції.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бенкет у Лисянці. Тарас Шевченко. Уривок з поеми «Гайдамаки» (уривок «Од села до села»). Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=23425>
- В казематі. Тарас Шевченко. [Електронний ресурс] URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=23533>
- Княжна. Поема. Т. Шевченко. [Електронний ресурс] URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev203.htm>
- Коломієць В., Іванова О. Народна пісня в житті і творчості Тараса Шевченка. [Електронний ресурс] URL: [https://knu.ua/pdfs/shevstud-16/5\\_Kolomiyecz\\_V-Ivanova\\_O.pdf](https://knu.ua/pdfs/shevstud-16/5_Kolomiyecz_V-Ivanova_O.pdf)
- Костюк Н. Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри. [Електронний ресурс] URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43552/12-Kostyuk.pdf?sequence=1>
- Текст «На вгороді коло броду» Тарас Шевченко. [Електронний ресурс] URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=23493>
- Щось чорніє над водою, с. Водяне. [Електронний ресурс] URL: [https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI\\_UK16050200](https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK16050200)
- Щось чорніє. Юрій Йосифович. [Електронний ресурс] URL: [https://www.youtube.com/watch?v=P0wqZpxNVfc&list=RDP0wqZpxNVfc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=P0wqZpxNVfc&list=RDP0wqZpxNVfc&start_radio=1)

## Додатки



*Фото 3. Хортицький район, м. Запоріжжя. Портрет Т. Шевченка, вишитий пані Марією 1917 р.н. Раніше портрети Т. Шевченка вишивали й ставили на почесне місце в домівках.*

*Фото 4. Слово Кобзаря настільки потужне, що воно назавжди залишилося у нашому пісенному фольклорі. Його цитати сьогодні можна побачити на листівках, одязі та інших предметах, адже його творчість залишається актуальною. У світі встановлено понад 1100 пам'ятників Тарасу Шевченку, з яких 99 знаходяться у 44 країнах за межами України, а решта в Україні. На фото авторка стоїть біля погруддя Т. Шевченку у Лісабоні (Португалія).*

**СІНЕЛЬНИКОВ ІВАН ГРИГОРОВИЧ**

заслужений працівник культури України, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9556-6845>  
e-mail: [kralytsya@ukr.net](mailto:kralytsya@ukr.net)  
м. Київ, Україна

### МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ В МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ 2020-Х РОКІВ

**Анотація**

**Актуальність.** У сучасному музикознавчому дискурсі актуалізується питання синтезу першоджерельних форм побутування традиційної народно-музичної культури з новітніми перформативними практиками, що мають різноманітні прояви у театральному мистецтві, кіно-просторі та естрадно-вокальній музиці. Музичний фольклор, як синкретичний жанр, демонструє надзвичайну гнучкість та адаптивність до умов сучасної масової культури, видозмінюючись та наповнюючись новими сенсами, не втрачаючи глибинності й зв'язку із давнім корінням. Фольклорні джерела, символи, етнокоди сьогодні активно використовуються у різноманітних мистецьких проєктах та, взаємодіючи з жанрами популярної музики, формують унікальне явище сучасної української масової культури, відповідно – є її невід'ємною складовою.

**Мета** – проаналізувати новітні музикознавчі дослідження щодо способів інтеграції українського фольклору в сучасну масову культуру.

**Висновки.** Народні мотиви мають значний потенціал у сучасній масовій культурі через посилені, в умовах російської агресії в Україні, запити українців на автентичність. Творче застосування фольклорних джерел в пісенно-музичному репертуарі поп-, рок-, джазових виконавців створює умови для охоплення сучасної аудиторії, культурні смаки

якої сформовані в інших суспільно-історичних умовах. Зараз, коли масова культура диктує шаблонні мистецькі продукти, автентична народна музична традиція пропонує альтернативний погляд на сучасну масову музику – як на процес збереження культурних кодів і цінностей.

**Ключові слова:** музичний фольклор, масова культура, інтеграція, синтез жанрів.

### Дискусії

Для музикознавчого дискурсу новітньої доби питання синтезу традиційних жанрів музики з сучасними напрямками масової поп-культури є надзвичайно актуальним. Це засвідчує неабияка увага українських науковців і практиків до питань ревіталізації музично-пісенного фольклору у сучасній масовій культурі України (Акопян, 2022; Кулиняк, 2024); до відродження фольклору в сучасному соціокультурному просторі українців та його сучасних стилізацій (Ткач, 2021); до народно-музичної традиції в сучасних сценічних практиках (Сінельніков & Сінельнікова, 2021), її інтерпретації та популяризації у виконавській практиці митців України й зарубіжжя (Карась, 2020; Фабрика-Процька, 2023). Цікаві доробки щодо питання синтезу фольклору та сучасної поп-музики мають О. Тринько, А. Фурдичко, С. Садовенко, В. Тормахова, І. Бобул, Т. Рябуха та ін. Цей далеко не повний перелік дослідників демонструє зацікавленість сучасної наукової спільноти в питанні музично-фольклорної спадщини українського народу та її актуалізації для новітньої масової культури.

Розглянемо деякі тенденції й напрямки фольклоризації сучасної української культури, визначені у музикознавчому дискурсі останніх років. Зокрема, М. Кулиняк, окреслюючи «тенденції в адаптації фольклорних джерел, символів, етнокодів у мистецьких проєктах, що репрезентують українську культурну ментальність», визначає час з кінця 1970-х і протягом 1980-х років першим визначним вагомим періодом, коли джаз і рокмузика почали поширювати свій вплив на аудиторію в поєднанні з українськими фольклорними джерелами. Результатом цього процесу стала поява міжстильового синтезу стилів «фолк» з рок-, поп-музикою і джазом, «як це відбувається у творчості фундатора сучасної української пісенної естради В. Івасюка... У 1990-х гурт «Воплі Відоплясова» експериментував з фолком, роком і рок-н-ролом. У 2000-х співачка Руслана поєднала фолк- з попмузикою; Катя Chilly – з електронною...» Дослідник також відзначає негативну тенденцію того часу, адже «водночас були виконавці, які, використовуючи народні пісенні образи та мелодії, примітивізували українську музичну культуру, формуючи стереотипне сприйняття українця в шароварах із варениками та салом» (Кулиняк, 2024, с. 333).

Як вагомі тенденції фольклоризації сучасної музики та інтеграції фольклорних елементів з сучасною масовою культурою М. Кулиняк визначає наступні: по-перше, це використання сучасними митцями народних пісень в їх обробці або стилізації, «як цитати, стилізуючи їх чи створюючи сучасні оригінальні твори на фольклорному ґрунті», що передбачає «збереження різною мірою автентичних елементів: мелодії, ритміки, тексту. При цьому до пісні додають музичні варіації, адаптовані під сучасні виконавські засоби» (Кулиняк, 2024, с. 334). Щодо стилізації пісенного фольклору, як стверджує А. Ткач, «впровадження обробок народнопісенних джерел, нарівні зі стилізацією, є двома варіантами взаємодії композиторської та народної творчості» (Ткач, 2021, с. 201). Чим обробка народної пісні відрізняється від стилізації? А. Ткач відповідає: «Для стилізації характерне глибинне взаємопроникнення елементів авторського та фольклорного начал, яке супроводжується формуванням оригінального музичного тексту, що має генетичну спорідненість із народнопісенним мелосом». (там само) Відтак, в авторському тексті, в якому «простежується наявність стилізації народних пісень», можна побачити «типові інтонаційні малоамбітусні комплекси, повторюваність ритмічних формул, превалювання варіантно-варіативного принципу

розвитку музичної тканини»; стилізація фольклору простежується також й у літературному тексті таких творів, яким притаманне «використання народних текстів або діалектизмів, лексем, що уподібнюють пісню із фольклором» (Ткач, 2021, с. 201).

Друга тенденція – це «використання певних елементів народної пісні, їх переосмислення», що має наслідком «адаптацію під нові музичні жанри та форми. Ці прийоми застосовують на рівні текстів пісень, музики, її аранжування, манери виконання; і вони включають використання мотивів народної музики в контексті попмузики, джазу, року, електронної музики та інших... жанрів» (Кулиняк, 2024, с. 334). Так створюється новий оригінальний продукт, у якому «митці не обмежуються автентичністю оригіналу і трансформують народні мотиви на свій розсуд». (там само) Прикладом такого аспекту фолькоризації сучасної масової культури є творчість гуртів «ДахаБраха», «Онука», Go\_A, TaRuta, The Hardkiss, Joryj Кюс, Rock-N та ін.

По-третє, за визначенням М. Кулиняка, можливості для творчих експериментів та міжкультурного діалогу надає використання в сучасній музиці народної (наближеної до автентичної) манери співу, яка «вирізняється відкритим звуком, природністю подачі голосу, специфічним використанням дихання та інтонаційними особливостями, що відображають взаємодію людини з навколишнім природним і соціальним середовищем, з національними та релігійними традиціями» та є спрямованою «на передачу емоцій і смислів через простоту і природність» (Кулиняк, 2024, с. 334). Загалом «продуктивність фольклорної стилізації у музичній культурі підвищується завдяки використанню народної автентичної манери співу» (Ткач, 2021, с. 201). У цьому аспекті, як приклад, назвемо таких виконавців, як: гурт «ДахаБраха» (Марко Галаневич, Ірина Коваленко, Ніна Гаренецька, Олена Цибульська), Катерина Павленко (Go\_A), Юлія Юріна (ЮЮ), Юлія Вітранюк (Zgarda), Максим Бережнюк (The Doox), Андрій Хайат (Khayat), Аліна Паш (Alina Pash), Тимофій Музичук (Kalush Orchestra), сольні виконавці – Ілларія, Антоніна Матвієнко, Галина Куришко (Рівне), Юрій Йосифович (Львів, автор музичного проєкту «Серце. Нова автентика») та ін.

Четвертою тенденцією визначимо використання фольклорних текстів / тембрів у синтезі із сучасними музичними стилями. Так на перетині традиційної музики і сучасних технік (інноваційних звукових рішень) з'являються нові музичні напрями, що переосмислюють народний мелос в нових, сучасних контекстах. Зокрема, «у напрямі етнороку народну музику поєднують з елементами рок-музики; традиційні інструменти: скрипку, бандуру, дуду, цимбали – використовують разом з електрогітарами, ударними та синтезаторами, що створює унікальну гармонію старого та нового» (Кулиняк, 2024, с. 335). В цьому контексті, як приклад звукових експериментів з народними мелодіями та тембрами народних інструментів в сучасних контекстах, назвемо творчість гуртів The Hardkiss, Onuka, Kalush Orchestra, Zgarda, The Doox, Тінь сонця, Karna та ін.

По-п'яте, «одним з ключових моментів поширення фольклору стало включення народних пісень у масову культуру, зокрема в музичні та пісенні конкурси, фестивалі національного та міжнародного значення» (Кулиняк, 2024, с. 335), навіть можемо говорити про «тенденції фольклоризації вокальних телевізійних шоу», що сприяє «розвитку і популяризації української мистецької традиції», перетворює її «на формат, співзвучний сучасності, зберігаючи при цьому рівновагу між традицією та інновацією» (Акоп'ян, 2022, с. 98, 103). Перш за все в окресленому напрямку слід пригадати різноманітні фольклористичні експерименти, що лягли в основу створення музичних номерів для національного відбору і власне для самого конкурсу Євробачення: пісні гурту Go\_A «Соловей» і «Шум»; «Галина гуляла» гурту ЮККО; пісні – переможці Євробачення: Руслана з піснею Wild Dances (2004), що демонструє яскравий синтез етнічних гуцульських мотивів із поп- і рок-музикою; Джамала та її композиція «1944» (2016) з цілим музичним епізодом народного вокалу та використанням кримсько-

татарської мови; Kalush Orchestra з піснею Stefania (2022), де яскраво використані тембри народного голосу та народних етнодухових інструментів.

### Висновки

Народні мотиви, образи, мелотипи, етнокоди мають значний потенціал у сучасній масовій культурі через посилені, в умовах російської агресії в Україні, запити українців на автентичність (тому маємо такий сплеск зацікавлення молоддю темою «етно» та етномузикою, що вже є сформований у так званий міський молодіжний фольклористичний рух XXI ст.). Творче застосування фольклорних джерел в пісенно-музичному репертуарі поп-, рок-, джазових виконавців створює умови для охоплення сучасної аудиторії, культурні смаки якої сформовані в інших суспільно-історичних умовах, аніж у попередні століття у сільському середовищі – локусі збереження автентичної культури. Зараз, коли масова культура диктує шаблонні мистецькі продукти, автентична народна музична культура пропонує альтернативний погляд на сучасну масову музику – як на процес збереження культурних кодів і цінностей.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Акопян, А. (2022). Музичний фольклор у сучасній масовій культурі України. *АРТ-платФОРМА*, 1(5), 97–116. [Електронний ресурс] URL: <https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/96/79>
- Карась, Г. (2020). Історико-героїчний епос українців на сучасній естраді в інтерпретації Тараса Житинського. *АРТ-платФОРМА*, 2, 281–303. [Електронний ресурс] URL: <https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/37/34>
- Кулиняк, М. (2024). Музично-пісенний фольклор у сучасній українській культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 331–337. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322902>
- Сінельніков, І., & Сінельнікова, В. (2021). Народно-музична традиція в сучасних сценічних практиках. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (45), 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386>
- Ткач, А. (2021). Сучасна стилізація українського пісенного фольклору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 4(2), 201–208. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.2.2021.245795>
- Тринько, О. (2021). Українська фолктроніка: синтез фольклору та поп-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 3(36), 43–46. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-7>
- Фабрика-Процька, О. (2023). Популяризація лемківського пісенного фольклору у виконавській практиці митців України й зарубіжжя. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 44, 105–110. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.609>

### ТКАЧ АННА АНДРІЇВНА

старша викладачка кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9698-1605>  
e-mail: [anna.arnasio@ukr.net](mailto:anna.arnasio@ukr.net)  
м. Київ, Україна

### СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТА РЕТРАНСЛЯЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ

### Анотація

**Актуальність.** У часи політичної нестабільності боротьби за незалежність фольклор стає інструментом консолідації суспільства, символом стійкості нації та формою культурного опору. Сучасні виклики вимагають переосмислення фольклорної спадщини. На мою думку, сьогодні вокальний фольклор виступає не лише як засіб збереження етнокультурної ідентичності, але й як жива адаптивна форма мистецтва, здатна трансформуватись і взаємодіяти з сучасними виконавськими практиками. Вивчення означених процесів є важливим завданням для осмислення шляхів утвердження національної ідентичності та культурної самобутності.

**Мета** – проаналізувати сучасні тенденції розвитку вокального фольклору. Визначити та з'ясувати, як взаємодія традиційних і новітніх форм впливає на збереження автентичності фольклорного співу в умовах сучасності.

**Висновки.** Новітні вектори та сучасна динаміка розвитку вокального фольклору свідчать про його здатність до адаптації й оновлення в умовах глобалізації, діджиталізації та культурних зсувів. Головним викликом для митця сьогодні є збереження балансу між автентичним звучанням і пошуком нових форм подачі, що відповідають сучасному слухачу але не руйнують глибинної сутності фольклорної традиції.

**Ключові слова:** вокальний фольклор, автентичність, еволюція, модифікація, культурні трансформації, етно-музика.

### Дискусії

У XXI столітті вокальний фольклор постає не лише як форма національної культурної спадщини, але й як індикатор культурних змін. Сучасні реалії, прогнозують стрімку зміну культурних орієнтирів, зростає роль цифрових медіа, змінюються смаки та запити слухацької аудиторії. Вокальний фольклор, як форма усної культурної традиції, нині перебуває у стані активної трансформації. Автентичні форми співу дедалі частіше співіснують із новітніми інтерпретаціями, які попри те що іноді нівелюють історичну глибину й первинний зміст, водночас сприяють відкриттю нових шляхів розвитку фольклору в умовах сучасного соціокультурного простору. Аналіз сучасних тенденцій еволюції вокального фольклору дає змогу зрозуміти, яким чином традиційна культура може адаптуватися до вимог сучасності без втрати своєї сутності.

Це спонукає на необхідність переосмислити способи і форми функціонування вокального фольклору, з одночасним збереженням його глибинної сутності та модернізації засобів презентації для сучасного слухача.

На мою думку, автентичний вокальний фольклор характеризується природним інтонуванням сформованим в поєднанні з регіональною діалектною вимовою. Імпровізаційний аспект виконання забезпечує варіативність форм, що адаптуються до конкретного обряду, свята чи побутового середовища. Його збереження потребує не лише фіксації, але й активного побутування у спільноті, здатної передавати спів як живу традицію.

Серед основних тенденцій еволюції вокального фольклору у сучасному суспільстві варто виділити декілька процесів. Сценізація як одна з форм адаптації автентичного співу з природного середовища до умов сучасного культурного простору. Вона передбачає переосмислення фольклору у концертний та фестивальний простір що вимагає адаптації виконання до технічних, естетичних і глядацьких умов. Медіатизація яка активізує використання цифрових платформ для репрезентацій та поширення фольклорних традицій, що сприяє їхньому збереженню, популяризації та трансформації, Синкретизація жанрів що поєднує автентичний народний спів з сучасними жанрами від електронної до експериментальної сцени і формує нові музичні форми, які репрезентують напрямки етно-електроніки, world music; переосмислення глибинного змісту фольклорної спадщини з урахуванням національних, соціальних

викликів ініціює переінтерпретацію відкриваючи нові смислові горизонти її сприйняття.

Важливу роль у збереженні традиційного вокального мистецтва відіграє його впровадження в академічний простір, діяльність етноцентричних ініціатив, фестивальний рух, медійна підтримка та безперервне передання автентичного досвіду від носіїв традицій. Розвиток цифрових медіа створює нові можливості для збереження й поширення експедиційного матеріалу збирачів. Архіви, онлайн-курси, платформи з польовими записами (наприклад, Ethnophonica) сприяють не лише збереженню джерел, а й формуванню нового типу сприйняття фольклору (Shelemay, 2006).

У контексті еволюції змін вокального фольклору саме виконавець виконує роль медіатора між автентичною традицією та сучасними формами музичного вираження. В умовах соціокультурних трансформацій фольклор переходить на театральні та концертні майданчики, де автентичність виконання зберігається лише за умови обережної адаптації до сучасних контекстів і є дієвим інструментом міжкультурного діалогу.

У сучасному виконавстві фольклорна пісня часто постає у стилізованому вигляді – з елементами академічного співу, джазу, року, електронної музики (Bithell & Hill, 2014). Проекти «DakhaBrakha», «Go\_A» чи «YUKO» демонструють, як автентичний спів може гармонійно поєднуватися з електронікою, репом, етно-хаусом, при цьому зберігаючи українську ідентичність. Такі практики відкривають фольклору нові простори, проте вимагають особливої відповідальності з боку виконавця (Євтушенко, 2017). У процесі трансформації і пошуків нових форм вокальний фольклор не втрачає своєї сутності, а навпаки розширює можливості комунікації з сучасним поколіннями слухачів. Це засвідчує що фольклор не є застиглою формою, не втрату традиції, а його перехід у нову якість з живим процесом переосмислення зберігаючи глибинний зв'язок із джерелом усвідомлюючи його цінність. Таким чином, сучасний вокальний фольклор – це вже не лише форма збереження традицій, а й динамічний простір інтерпретацій, у якому важливо зберігати баланс між автентичністю та новаторством, що безупинно пристосовується до нових соціокультурних умов.

### **Висновки**

Сучасні тенденції розвитку вокального фольклору свідчать про його здатність до адаптації й оновлення в умовах глобалізації, діджиталізації та культурних зсувів. Головним викликом для митця сьогодні є збереження балансу між автентичним звучанням і пошуком нових форм подачі, що відповідають сучасності.

Трансформація вокального фольклору є закономірним процесом, що відбувається у відповідь на динаміку суспільства, водночас залишаючи незмінною його глибинну автентичну суть. Синтез традиційного і сучасного дає змогу створювати нові мистецькі форми, які є актуальними для сьогоденного слухача, але водночас зберігають глибинну символіку народного світогляду. Таким чином, з одного боку відбувається відмова від усталених форм побутування, з іншого – спостерігається активна реконструкція фольклору як основи культурної ідентичності та платформи для творчих експериментів.

Надважливим чинником подальшого розвитку вокального фольклору є підтримка наукових, освітніх, мистецьких і міждисциплінарних проєктів, що спрямовані на глибоке осмислення й творчу інтерпретацію фольклорної спадщини

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Bithell, C., & Hill, J. (2014). *The Oxford handbook of music revival*. Oxford University Press.  
Shelemay, K. (2006). *Soundscapes: Exploring music in a changing world*. W. W. Norton & Company.

- Євтушенко, Н. (2017). Фольклор у культурній парадигмі ХХІ століття. *Проблеми сучасного мистецтва*, (21), 100–106.
- Загайкевич, М. (2009). Етномузикознавство як мистецтвознавча дисципліна. *Культура і сучасність*, (1), 5–9.
- Герасимова-Персидська, Н. (2004). Традиційна музична культура і сучасність. *Музикознавчі записки*, (6), 44–50.
- Козловська, М. (2015). Трансформації народної пісні в сучасному медіа-просторі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, (29), 133–139.
- Марущак, М. (2020). Традиції народного співу в сучасній мистецькій освіті. *Мистецька освіта та культурологія*, (27), 88–94.
- Ткач, А. (2020). Відродження фольклору в сучасному просторі українців. *Мистецтвознавчі записки: Збірник наукових праць*, (37), 134–138.

### ШАРІПОВА ЕЛЕОНОРА РОМАНІВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [shaeleon118@gmail.com](mailto:shaeleon118@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Тормахова Вероніка Миколаївна**  
м. Київ, Україна

### ТРАДИЦІЙНІ ІНСТРУМЕНТИ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ТЕЧІЙ: ВІЗІЯ МАКСИМА БЕРЕЖНЮКА

#### Анотація

**Актуальність** обґрунтована тим, що збереження та розвиток традиційних українських духових інструментів є не лише складовою національної ідентичності, але й важливим елементом культурного відродження в умовах сучасності. У цьому контексті діяльність таких ентузіастів та професіоналів, як Максим Бережнюк, що спрямовує свої зусилля на відновлення автентичних музичних традицій і створення синтезу між ними та сучасними жанрами, має ключове значення для майбутніх поколінь.

**Мета** – визначити внесок Максима Бережнюка у збереження та популяризацію традиційних духових інструментів України, а також в аналізі його методів модифікації інструментів, педагогічної діяльності та інтеграції народної музики в контекст сучасних музичних стилів.

**Висновки.** Діяльність Максима Бережнюка має ключове значення для збереження і відродження традицій української народної музики, особливо духових інструментів. Його зусилля допомагають врятувати від забуття низку музичних інструментів, надаючи їм нового звучання і актуальності. Поєднання багатих традиційних мотивів із сучасними жанрами робить народну музику більш привабливою для молоді та сприяє її еволюції. Творча діяльність М. Бережнюка – приклад того, як можливо утримати народну музичну спадщину на перетині із сучасними тенденціями та технологіями.

**Ключові слова:** Максим Бережнюк, традиційні народні інструменти, музичні стилі.

#### Дискусії

Максим Бережнюк – найяскравіша постать національної культурної сцени, який демонструє живий інтерес до автентичних музичних практик, особливо духових інструментів. Його пристрасть до українського фольклору виникла ще під час

фольклорної експедиції в Карпати, коли він вперше познайомився з багатством і різноманіттям духових інструментів, багато з яких раніше були йому невідомими. Це знайомство стало відправною точкою для його подальшої кар'єри і визначило напрям його творчої діяльності.

Один із напрямків роботи митця – увага до унікальних або напівзабутих інструментів, таких як поліська дудка-викрутка. Цей інструмент, завдяки зусиллям дослідників і митців, недавно було включено до списку нематеріальної культурної спадщини України. М. Бережнюк акцентує, що без належної методології навчання та популяризації гри на подібних інструментах їхнє майбутнє залишається під загрозою. Тим не менш, крок до визнання такого інструменту, як дудка-викрутка, вселяє надію на збереження цієї традиції.

Аналізуючи стан традиційної музики в Україні сьогодні, Максим вказує на неоднозначність ситуації. Незважаючи на загальний інтерес до народного мистецтва і фольклору, воно здебільшого залишається в межах туристичних атракцій. Наприклад, у Карпатах виступи з використанням народних мотивів часто стають лише частиною розважальних шоу для гостей регіону. Це звужує сприйняття народної музики до засобу розваги, обмежуючи її роль у ширшому культурному дискурсі. Максим переконаний, що інтеграція традиційної української музики із сучасними жанрами не лише можлива, а й необхідна. Поєднання автентичних мотивів із електронними чи популярними стилями може стати справжнім каталізатором відродження інтересу до народної музики серед молодого покоління. Такі експерименти дозволяють створювати нові проекти, які дають друге життя автентичним звукам і роблять їх більш зрозумілими для аудиторії XXI століття.

У своїй педагогічній діяльності М. Бережнюк завжди прагне бути на одній хвилі з учнями. Він вважає, що важливо зрозуміти кожного студента і підтримувати з ним відкритий діалог, щоб створити ефективне навчальне середовище. Принципи його роботи засновані на поєднанні традиційного і сучасного підходів, що дозволяє студентам не лише опанувати автентичні інструменти, але й створювати нові музичні проекти, де народні мотиви можуть бути інтегровані в сучасні жанри.

Чи існує якась специфічна методика навчання гри на традиційних духових інструментах?

Відповідь Максима Павловича: «Немає. Ну, так, як всі, які користуються, звичайні стилі. Але я сподіваюся, що, можливо, колись в мене дійдуть до цього роки, я це зроблю!».

М. Бережнюк вважає, що майбутнє народної музики в Україні значною мірою визначається тим, як сьогодні передаються ці традиції. Він підкреслює важливість активної роботи над збереженням та популяризацією народних інструментів, створення нових методик навчання і забезпечення їхнього пристосування до сучасного музичного контексту. Такий підхід дозволяє не лише зберегти унікальну культуру, але й дати їй можливість продовжувати свій розвиток у майбутньому.

### **Висновки**

Діяльність Максима Бережнюка має ключове значення для збереження і відродження традицій української народної музики, особливо духових інструментів. Його зусилля допомагають врятувати від забуття низку музичних інструментів, надаючи їм нового звучання і актуальності. Поєднання багатих традиційних мотивів із сучасними жанрами робить народну музику більш привабливою для молоді та сприяє її еволюції. Однак для збереження цих традицій у повному обсязі необхідно розробляти програми навчання та поширювати знання про інструменти серед молодого покоління. Тільки через підтримку та передачу цих культурних спадків можна забезпечити процвітання української народної музики у прийдешні часи.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бережнюк, М. Написання музики. Експедиції. Збереження традиції. НЦНК "Музей Івана Гончара" [Електронний ресурс] URL: <https://youtu.be/u9E-DKP0XCc?si=WeykDaMWibCH7T4k>
- Іванова, О. (2018). Етномузикологія: Теорія і практика фольклорних досліджень. Київ: Видавництво "Музика".
- Литвин, В. (2017). Поліська дудка-викрутка: історія та відродження традиції. Харків: Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка.
- Степаненко, О. (2019). Українська народна музика в контексті сучасних музичних жанрів. Львів: Видавництво "Наука".
- Петренко, Л. (2020). Збереження нематеріальної культурної спадщини України: роль фольклорних експедицій. Київ: Український інститут національної пам'яті.
- Бережнюк, М. (2023). Інтерв'ю Сучасність і традиція. Важливість середовища. <https://www.youtube.com/watch?v=g79QbUGP8Sc>.
- Бережнюк, М. про сцену та фольклор. "Потрібно все називати своїми іменами і тоді не буде питань". [Електронний ресурс] URL: <https://youtu.be/5pjiQ-2QJck?si=eD5UIgcMANCYboAZ>
-

## СЕКЦІЯ

# МУЗИКА У СУЧАСНОМУ СВІТІ

### **БРАЇЛА БОГДАН ІВАНОВИЧ**

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
кафедри естрадного співу, ОПП «Естрадний спів»,  
ПВНЗ «Київський університет культури»  
e-mail: [boghdan.braila@gmail.com](mailto:boghdan.braila@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Тормахова Вероніка Миколаївна**  
м. Київ, Україна

### **ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСІЯ ШПОРТЬКА: НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «ВСЕ БУДЕ УКРАЇНА»**

#### **Анотація**

**Актуальність.** В умовах сучасних викликів для української державності патріотична пісня виконує важливу роль у зміцненні національного духу, формуванні громадянської свідомості та підтримці морального духу народу. Пісня «Все буде Україна» є одним із яскравих прикладів музичного мистецтва, яке надихає та об'єднує суспільство. Дослідження її впливу дозволяє краще зрозуміти механізми формування патріотичних почуттів через музику.

**Мета** – дослідити патріотичну тематику у творчості Олексія Шпортка на прикладі пісні «Все буде Україна», проаналізувати її текстову, музичну та виконавську складові, визначити її значення для сучасного українського суспільства.

**Висновки.** Аналіз пісні «Все буде Україна» свідчить про важливу роль патріотичної музики у сучасному українському культурному просторі. Композиція поєднує традиційні та сучасні музичні елементи, що робить її доступною для широкої аудиторії. Вона має художньо-емоційне наповнення, яке сприяє формуванню національної свідомості та підсиленню патріотичних настроїв.

**Ключові слова:** Олексій Шпортко, патріотична пісня, «Все буде Україна», музична культура, національна свідомість, українська естрада, громадянська позиція.

#### **Дискусії**

Олексій Шпортко – співак, педагог, заслужений артист України, чия творчість та викладацька діяльність посідає важливе місце у музичній культурі України, доцент Київського національного університету культури і мистецтв, декан факультету естрадного співу ПВНЗ «Київський університет культури», соліст Заслуженого академічного ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України, а також засновник і власник школи вокалу та студії звукозапису «IKAR». Він є лауреатом кількох міжнародних конкурсів і заслуженим артистом України. Патріотична тематика у творчості Олексія Шпортка на прикладі його пісні «Все буде Україна». Розглядається художня та змістова складова цієї композиції, її роль у формуванні патріотичних настроїв та культурного простору України.

Музична творчість Олексія Шпортка нерозривно пов'язана з його батьком – Віктором Михайловичем Шпортком, видатним українським співаком, народним артистом України, професором і завідувачем кафедри естрадного співу КНУКіМ. Віктор Шпортко мав унікальний голос із діапазоном 2,5 октави, що відзначався глибоким

ліризмом, тембральною виразністю та технічною досконалістю. Як педагог, він виховав цілу плеяду знаних українських виконавців, серед яких Катерина Бужинська, Наталя Валевська, Інеш Кдирова.

Олексій Шпортько опановував естрадний спів у класі свого батька, переймаючи його досвід та високі стандарти виконавської майстерності. Продовжуючи родинну традицію, він розвиває українське музичне мистецтво, як на сцені, так і в освітній діяльності, навчаючи молодих вокалістів і популяризуючи українську пісню. У своїй творчості він охоплює широкий спектр тем, що відображають різні аспекти людського життя. Його пісні вирізняються соціальною проблематикою. Це свідчить про багатогранність його репертуару та здатність передавати за допомогою музики різноманітні емоції та думки. Наприклад, його авторська пісня «Грозами-дощами» відображає переживання, пов'язані з невиправданими очікуваннями, що є близькими кожному слухачеві. Ця композиція торкається теми кохання та життєвих випробувань. Крім того, Олексій Шпортько виконує пісні, які поєднують традиційну українську мелодику з сучасним звучанням. Це дозволяє йому зберігати національну ідентичність, одночасно привносячи нові елементи в українську естрадну музику. Тематика пісень Олексія Шпортька є багатогранною, що робить його творчість цікавою та близькою широкій аудиторії.

Творчість Олексія Шпортька, зокрема, пісня «*Все буде Україна*», є яскравим прикладом втілення патріотичних ідей. Вона не лише підтримує дух народу в складні часи, а й утверджує національну ідентичність. Як зазначають О. Дзингалюк та І. Гречиха: «Останнім часом українські гурти та сольні виконавці активно висловлюють свою громадянську позицію, частково це відбувається через їх твори» (Дзингалюк, & Гречиха, 2019, с.119). Пісня «*Все буде Україна*» є авторською роботою Олексія Шпортька. Композиція стала символом віри у перемогу та незламності українського народу. Текст пісні пронизаний патріотизмом і вірою в майбутнє України. Основна ідея – підкреслити стійкість українців, їхнє прагнення до свободи та незалежності. Слова композиції закликають до єдності та нагадують про спільну мету – процвітання рідної землі.

Мелодія поєднує сучасне звучання з елементами традиційної української поп-музики. Пісня створена у куплетній формі, загальна схема композиції виглядає так: Intro АВАВСВВ. Така структура є традиційною для сучасних поп-пісень, але в кульмінації використано нетрадиційний прийом. Кульмінацією пісні є бридж (С), де звучить реп із цитатою гімну України. Такий прийом додає динаміки та виразності, підкреслюючи головну ідею твору.

Прем'єра «*Все буде Україна*» відбулася 28 липня 2022 року до Дня української державності, що підкреслює значущість твору та його актуальність у контексті боротьби за незалежність. Пісня «*Все буде Україна*» є яскравим прикладом сучасної патріотичної пісні, яка об'єднує людей та надихає на віру в краще майбутнє України.

### **Висновки**

Аналіз пісні «*Все буде Україна*» свідчить про важливу роль патріотичної музики у сучасному українському культурному просторі. Композиція поєднує традиційні та сучасні музичні елементи, що робить її доступною для широкої аудиторії. Вона має художньо-емоційне наповнення, яке сприяє формуванню національної свідомості та підсиленню патріотичних настроїв.

Структура пісні, яка включає реп із цитатою гімну України, є нетрадиційною для української естради, що додає твору оригінальності та підкреслює його головну ідею – віру в перемогу та єдність українського народу. Виконання Олексія Шпортька відзначається щирістю. Творчість Олексія Шпортька, зокрема пісня «*Все буде Україна*», є важливим елементом сучасного українського музичного мистецтва, що виконує не лише художню, а й соціально-формуючу функцію, що є особливо актуальним в умовах боротьби за незалежність і збереження національної ідентичності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Дзинглюк, О., & Гречиха, В. (2019). Патріотична пісня як невід'ємний елемент національної свідомості. *Закарпатські філологічні студії*, 2(9), 118–123.
- Олексій Шпортько – «Все буде Україна» [Електронний ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pbbQMHTTk9w&t=1s> (дата звернення: 13.03.2025)

**ВЕРНИГОРА ВІОЛЕТТА ВОЛОДИМИРІВНА**

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [vernygoralolkaviolka@gmail.com](mailto:vernygoralolkaviolka@gmail.com)

Науковий керівник – доктор мистецтвознавства,  
професор **Фурдичко Андрій Орестович**  
м. Київ, Україна

**СУЧАСНІ СЕНСИ ЖІНОЧОЇ ЛІРИКИ НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ****Анотація**

**Актуальність.** Дослідження зумовлене зростанням ролі жіночого голосу в сучасному естрадному мистецтві та недостатньою теоретичною розробкою поняття жіночої лірики в музикознавчому та культурологічному дискурсах. В умовах трансформації гендерних ролей у суспільстві жіноча лірика стає важливим інструментом самоідентифікації та комунікації, що потребує ґрунтовного наукового осмислення.

**Мета** – теоретично обґрунтувати поняття жіночої лірики в контексті сучасного естрадного мистецтва та дослідити специфіку її функціонування як культурного феномену.

**Висновки.** У роботі досліджено теоретичні аспекти формування та розвитку жіночої лірики в контексті сучасного естрадного мистецтва. Розглянуто особливості жіночої лірики як культурного феномену, її ідейно-тематичну, образну та стилістичну специфіку. Проаналізовано трансформації жіночої ліричної поетики в сучасній естрадній музиці та визначено вплив соціокультурних факторів на розвиток цього явища. Виявлено взаємозв'язок між авторським самовираженням виконавиць та формуванням нових жанрових напрямків у музичній індустрії. Встановлено роль жіночої лірики у формуванні соціокультурного дискурсу та окреслено перспективи її подальшого дослідження.

**Ключові слова:** жіноча лірика, естрадне мистецтво, музична культура, гендерна ідентичність, авторське самовираження, поетика.

**Дискусії**

Термін «жіноча лірика» у контексті естрадного мистецтва можна визначити як особливий різновид музично-поетичної творчості, що характеризується специфічним жіночим світосприйняттям, відображенням у тематиці, образності, емоційності та способах сценічної презентації. У центрі уваги дослідження – не лише вокальні, музичні та поетичні компоненти, але й цілісний комплекс виражальних засобів, через які артикулюються сучасні сенси жіночого буття.

Ключовою особливістю сучасної жіночої лірики на естраді є переосмислення традиційних тематичних домінант. Якщо раніше основною темою була романтична любов, то сьогодні тематичний спектр значно розширився і включає соціальну

проблематику, питання самоідентифікації, тілесності, психологічного здоров'я, професійної реалізації, материнства, жіночої солідарності тощо.

Окремої уваги заслуговують сценічні пошуки у презентації жіночої лірики на естраді. Сучасний сценічний образ виконавиці – це не просто відображення певного музичного стилю, а комплексне художнє висловлювання, що інтегрує візуальні, пластичні, театральні та технологічні компоненти. Варто підкреслити, що, за словами Н. Дрожжиної, «... масштаби сучасної естради дають привід для роздумів над розвагою. Мистецтво виростає з розваги і виділяється в самостійну галузь, але розвага при цьому не зникає і не може зникнути... Весь комплекс його виявів сприяє встановленню психологічної рівноваги, розрядці, зняттю перевтоми» (Дрожжина, 2019, с. 23).

Можна виділити кілька провідних напрямків сценічних пошуків у презентації жіночої лірики на естраді:

*Синтез мистецтв.* Сучасні виконавиці трансформують традиційний концертний формат, інтегруючи елементи театру, хореографії, візуального мистецтва у свої виступи. Концерт перетворюється на багатовимірну художню дію, що розгортається за драматургічними законами і передбачає активне залучення аудиторії.

*Концептуальність сценічних рішень.* Спостерігається тенденція до створення концептуальних програм, де кожен елемент – від костюмів до сценографії – підпорядкований єдиному художньому задуму. Такий підхід дозволяє артикулювати складні ідеї та смисли через цілісне мистецьке висловлювання.

*Переосмислення просторових практик.* Виконавиці активно експериментують з простором – виходять за межі традиційних концертних майданчиків, використовують альтернативні простори (галереї, музеї, міські локації), що дозволяє формувати нові контексти сприйняття та руйнувати усталені ієрархії культурного споживання.

Особливе значення для розуміння сучасних сценічних пошуків у презентації жіночої лірики має концепція «втіленого знання», бо тіло виконавця стає не об'єктом споглядання, а суб'єктом висловлювання, носієм особливого типу знання, що передається через комплексну взаємодію звуку, руху та видимого образу. Ця концепція дозволяє переосмислити традиційне протиставлення раціонального та емоційного, вербального та невербального в естрадному мистецтві.

Сучасні сенси жіночої лірики на естраді формуються в контексті глобальних соціокультурних трансформацій і артикулюються через ряд ключових концептів. Українська жіноча лірика на естраді демонструє поєднання глобальних тенденцій з унікальними культурними особливостями, зумовленими національним контекстом. Особливого значення в українському контексті набуває переосмислення фольклорних мотивів та образів, їх інтегрованість у сучасний естрадний дискурс, що дозволяє артикулювати національну ідентичність у глобальному контексті. Важливо зазначити, що згідно з дослідженнями Н. Дрожжиної, «естрада стала не просто наймасовішим із мистецтв, а й невід'ємною частиною нашого життя», якісні зміни привели до «виникнення раніше не існуючого соціокультурного утворення – звучного, озвученого, «омузикаленого» соціуму» (Дрожжина, 2019, с. 17).

Окремий інтерес становить вплив соціально-політичних трансформацій на розвиток жіночої лірики на українській естраді. Події останніх років – від Революції Гідності до повномасштабного вторгнення – відбулося відображення у творчості багатьох виконавців, спричинивши появу нових тематичних домінант та художніх форм. Жіноча лірика стає способом осмислення травматичного досвіду, інструментом збереження пам'яті та формування нової посттравматичної ідентичності.

Варто також відзначити терапевтичний потенціал жіночої лірики на естраді. Для багатьох слухачів жіноча лірика стає способом артикуляції та осмислення власного досвіду, інструментом емоційної саморегуляції та джерелом психологічної підтримки. Це зумовлює значний соціокультурний вплив жіночої лірики, що виходить за межі суто

естетичного сприйняття і трансформується у важливий інструмент формування індивідуальної та колективної ідентичності.

### **Висновки**

Проведене дослідження дозволяє зробити наступні висновки щодо розвитку жіночої лірики на естраді, її сценічних пошуків та сучасних сенсів: жіноча лірика на сучасній естраді є багатограним феноменом, що еволюціонує від традиційних форм до експериментальних перформативних практик, які відображають трансформації гендерних ролей у суспільстві. Сценічні пошуки сучасних виконавців характеризуються синтезом мистецтва, технологічною опосередкованістю та формуванням нового типу художньої комунікації з аудиторією, що перетворює концертний виступ на комплексну мистецьку дію.

Сучасні сенси жіночої лірики артикулюються через ключові концепти автентичності, тілесності, колективного досвіду та соціальної активності, що переосмислюються в контексті цифрової культури та глобальних соціальних трансформацій. Особливого значення набуває соціокультурний вплив жіночої лірики, що виходить за межі естетичного сприйняття і стає інструментом формування індивідуальної та колективної ідентичності.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Дрожжина, Н. (2008). Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 186.
- Дрожжина, Н. (2019). Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Харків, 336.
- Дрожжина, Н. (2007). Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. *Проблеми педагогіки мистецтва*, 1, 118–129.
- Самая, Т. (2012). Базові засади естрадного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*, 21, 219–226.

---

#### **ГУСАКОВА ДІАНА ОЛЕКСІВНА**

здобувачка 2 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
кафедри естрадного співу, ОПП «Естрадний спів»,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [dianagusakova06@gmail.com](mailto:dianagusakova06@gmail.com)

#### **ПІСТУНОВА ТЕТЯНА ВАСИЛІВНА**

доцентка, професорка з/н кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет культури і мистецтв  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8418-9044>  
e-mail: [tetanapistunova@ukr.net](mailto:tetanapistunova@ukr.net)  
м. Київ, Україна

### **РОЛЬ САУНДТРЕКУ У ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

#### **Анотація**

**Актуальність.** Поєднання різних стилів і жанрів є характерною рисою сучасного мистецтва, в якому трансформаційні процеси охоплюють не тільки суто музичні напрями, а й залучають до кола новітніх творчих проєктів види мистецтв, які генерують появу синтезованих жанрів. Такі модифікації пов'язані з кіномистецтвом, анімацією, сучасним перформансом в сценічному та хореографічному мистецтві. Виникнення нових форм передачі ідеї твору мають пріоритети у використанні музики, як оригінального,

написаного композитором матеріалу, так і музики для звукового супроводження. Кіноіндустрія, анімація, комп'ютерні ігри, телевізійні шоу, серіали нерозривно пов'язані з музичним контентом, який продукує появу сучасних синтетичних жанрів.

**Мета** – проаналізувати роль українських виконавців у популяризації національної культури засобами кіномузики – саундтреків до фільмів та анімацій.

**Висновки.** Пошуки універсальних підходів українських виконавців до створення кіномузики розширило коло засобів музичної та технологічної реалізації творчого контенту – саундтреку як елементу цілісної художньої структури фільму. Сучасною ознакою цього процесу є самостійне побутування саундтреку в соціокультурному просторі та його вплив на успіх кінострічки загалом. Основними параметрами впливу є: співвідношення музичного та візуального рядів; роль музики у загальній драматургії фільму; формотворчі властивості музичного пласту, які відбиваються на загальній композиції; музика як самостійний, унікальний жанр впливу на глядацьку аудиторію, її емоційний стан.

**Ключові слова:** саундтрек, мистецький проєкт, кіно музика, українська музика, виконавство.

### Дискусії

Історія української музичної фільмотеки пройшла шлях (за А. Кузьменко) «від принципів академізму, що зумовлювало наступні її характеристики: тяжіння до гостро конфліктного драматичного симфонізму, використання прийомів оперної драматургії, стильової та жанрової еkleктики, звернення до українського фольклору у творчості композиторів В. Сильвестрова, С. Луньова, В. Храпачова та інших, до сучасних композиторських технік, електронної музики, технологічних прийомів звукоутворення у творчості А. Загайкевич, Т. Полянського, С. Вакарчука та ін.» (Кузьменко, 2021).

Саундтрек – явище, яке сформувалося у першій чверті ХХ ст., спершу поділялося на кілька типів: OST (Original Soundtrack) – оригінальна звукова доріжка та Score (італ. партитура) – інструментальні композиції, написані композитором спеціально для фільму. Основним результатом появи цього жанру стало паралельне, самостійне існування саундтреку з прокатом фільму або анімації. Кращі голлівудські саундтреки зумовили виникнення напряму кіноіндустрії – OST: Original Soundtrack.

Кожен саундтрек має свою унікальність, оригінальність, що дозволяє лаконічно доповнювати сцени фільмів та мультфільмів. Вони допомагають підкреслити емоції та дії, які відбуваються на екрані, створюючи настрій, залишаючи у глядача в пам'яті звукові асоціації з відеорядом. Наприклад, сумна мелодія може підсилити сцену розставання, жвавий ритм – бійку, етноінструменти – викликають асоціації з явищами природи. У деяких фільмах створюються музичні мотиви для окремих персонажів, наприклад, головний персонаж може мати свій унікальний музичний мотив (лейттему), який повторюється протягом всього фільму чи анімації.

Останні талановиті мистецькі проєкти українського гурту «ДахаБраха», який презентував саундтрек до стрічки Романа Бондарчука «Вулкан» на пісню «Пливе човен», в повній мірі відтворив задум режисера. Відео для гурту зняв сам режисер фільму, в інтерв'ю автор розповів про свої сподівання та ідею кліпу: «Я хотів сполучити голоси артистів із машинерією кінопроцесу – рейками, освітлювальними приладами, кабелями. Впустити цю виробничу матерію в кліп, щоб відчути, як багато заліза, людей і енергії задіяні в процесі творення образу на екрані, створення фільму. Мене захоплює це поєднання. Зв'язок, який виникає між музикантами і долею екранних героїв. Наче ми свідки ритуалу, де музиканти – божества, а їхні інструменти – магичні. Саме вони пробуджують, закохують, рятують від небезпек, посилають потрібних людей і змушують героїв рухатись далі. У земному житті ці божества втілюються через народний хор, через пісню, найтоншу з відомих нам матерій» (Жиренко, 2019).

Наступним найпопулярнішим саундтреком стала композиція до мультфільму «Мавка. Лісова пісня» (англ. «Mavka. The Forest Song», український 3D-анімаційний фільм за мотивами драми-феєрії відомої української поетеси Лесі Українки), яку виконали українські музиканти, пов'язана з образами народної міфології. В сучасному мистецькому арт-просторі, цей анімаційний фільм є найпопулярнішим українським кінопроектом, який увійшов до 20-ки найкасовіших кінострічок за всю історію кінопрокату в Україні. В центрі сюжету анімаційного фільму – історія кохання, на противагу сюжету драми-феєрії, де в центрі – утвердження краси вільнолюбного духу, гармонійного й цілісного людського життя, єднання людини й природи, гімн сильній вільній людині.

Важливим чинником, який посилює емоційну складову фільму, є музичний супровід, до якого увійшли переспіви українських народних співанок, етномузика та сучасні пісні відомих виконавців. Першу добірку саундтреків до анімаційного мультфільму «Мавка. Лісова пісня» представляла студія «Animagrad». Популярність саундтреку розпочалась у лютому 2023 року, коли Артем Пивоваров та Христина Соловій, виконавці-вокалісти, представили кліп до головної композиції анімаційного фільму – «Мова вітру», вони ж виконали англомовний варіант пісні («Song of the wind»). Друга частина плейлиста готувалася до презентації, в якій представлені усі музичні теми, а також у добірку увійшов саундтрек «Пісня лісу» з фінальної сцени мультфільму, у виконанні Христини Соловій, Артема Пивоварова, Олега Михайлюти (Фагот), Олега Скрипки, Ніни Матвієнко та Михайла Хоми (DZIDZIO). Унікальним явищем стала пропозиція режисера виконавцям-вокалістам озвучити й персонажів анімаційної стрічки. Також, у плейлісті була представлена й англомовна версія композиції, яка надала можливість розширити глядацьку і слухацьку аудиторії та вийти на міжнародний ринок кіноіндустрії.

Студія «Animagrad» представила збірку оркестрової музики до фільму, над створенням якої творчо працювала україно-італійська команда, до складу увійшли: симфонічний оркестр «Віртуози Києва», Оксана Муха (вокал) та Максим Бережнюк (сопілка), етнохаос-гурт «ДахаБраха», а також італійці Даріо Веро, Фабіо Патріньяні, Федеріко Солаццо, Барбад Баят і Фабріціо Де Кароліс. Запис музики відбувся в Італії (Рим) в студії «Forum Studios». Композиції були створені італійським композитором Даріо Веро. Альбом складається з 49 інструментальних композицій.

В пошуках універсальних підходів до створення музики, творча команда знайшла свої індивідуальні музичні рішення щодо реалізації ідеї. Як зауважила дослідниця питань існування та еволюції саундтреку Т. Юник, проявами сучасної кіномузики і створення самостійного контенту є застосування засобів музичної впізнаваності образів через пошук тембральних фарб як інструменту розкриття контексту подій, часу, образу героя; засобів лейтмотиву; експериментів з технічною стороною звуку через розширення уявного простору екрану (Юник & Царев, 2021). У випадку з анімаційною стрічкою «Мавка. Лісова пісня» такими засобами стали тембри духових етноінструментів (виконавець М. Бережнюк); музичні лейттеми у виконанні Х. Соловей та А. Пивоварова з унікальними тембральними фарбами голосів. Відтак саундтрек і загалом увесь музичний звукоряд до мультфільму «Мавка. Лісова пісня» є яскравою ілюстрацією думки В. Сінельнікової та М. Бережнюка про те, що «народна музика відіграє у сучасних кінотворках не лише роль супроводу сюжетної лінії, але й набуває надзвичайних сенсів щодо емоційного впливу на глядача та ствердження його само ідентифікації» (Сінельнікова & Бережнюк, 2023, с. 178).

Колаборація українських та італійських митців: композиторів, аранжувальників, співаків, виконавців-інструменталістів, аніматорів, художників, фахівців програмно-технічного конструювання, – створила контент, який вийшов на світову кінематографічну арену і завоював прихильність глядачів та слухачів світу, хоча, як стверджують музиканти – учасники знімального процесу з української команди, «намагання заграти на запису мелодії зі справжньої «Лісової пісні» (бо їх прописала сама

Леся Українка; є в оригіналі), на жаль, не підійшли італійській стороні: на їхню думку, потрібно було робити так звану «голлівудську» музику. Тому в мелодіях та награваннях сопілкарю довелося добавляти характерні гліссандо, що притаманні ірландській музиці та фільмам типу «Титаніка», що, в принципі, не є «переконливо мотивованим»... для анімаційного фільму, сюжет якого побудований на українських народних міфах і легендах» (Сінельнікова & Бережнюк, 2023, с. 183).

Наступним прикладом впливу саундтреку на популяризацію українського мистецтва, став повнометражний художній фільм української студії Kinogob «Захар Беркут», знятий за мотивами однойменної повісті Івана Франка. Відомий рок-гурт «Океан Ельзи» записав нову пісню «Перевал», яка стала офіційним саундтреком до історичного екшену. Музику і слова створив Святослав Вакарчук, який зазначав, що історія Захара Беркута та відважних тухольців – це історія про одну з головних речей у світі – про мужність. Цей вислів музиканта є актуальним і сьогодні – «Про мужність чоловіків, жінок, дітей. Про ту саму мужність, що не раз всім нам допомагала подолати не один крутий поворот долі, не один перевал. Круто, що цю історію розповіли знов, прямо зараз. І саме про це наша нова пісня» (5). Для створення кліпу були використані кадри з фільму, а додаткові сцени зі Святославом Вакарчуком відзняли на натурному майданчику студії FILM.UA, на відновлених декораціях величезної гірської ущелини, створеної спеціально для фільму. Над композицією успішно працювали відомі музиканти-виконавці: автор музики, слів – Святослав Вакарчук; аранжування, диригент – Мілош Єліч; барабани – Денис Глінін; бас-гітара – Денис Дудко; гітара – Володимир Опсеніца; рояль – Святослав Вакарчук; перкусія – Денис Глінін, Денис Дудко, Мілош Єліч; оркестр – Віртуози Києва; інженер звуку – Ігор Пригоровський; запис оркестру – Максим Гладецький, Будинок звукозапису; запис, зведення – Studio Boutique 888 Kyiv; мастеринг – Віталій Телезин; продюсери запису – Мілош Єліч, Святослав Вакарчук.

Проєкт створення саундтреку до фільму «Захар Беркут» акцентує увагу ще на одному важливому аспекті існування музики як самостійного контенту – це мотиваційний аспект, який дозволяє розширити обрії популяризації українського музичного мистецтва в світовому соціокультурному просторі.

### **Висновки**

Значення кіномузики як елемента цілісної художньої структури фільму визначають такі параметри: співвідношення музичного та візуального рядів; роль музики у загальній драматургії фільму; формотворчі властивості музичного пластику, які впливають на загальну композицію; музика як самостійний контент впливу на глядацьку аудиторію.

Констатуємо, що в більшості випадків деякі пісні з фільмів та анімацій мають великий комерційний успіх поза межами картин та стають популярними хітами, які потім лідирують в різних музичних чартах. Усі ці аспекти тільки підтверджують, що саундтреки аудіовізуально насичують твори і закарбовуються в пам'яті глядачів, а також виконують важливу роль у створенні атмосфери та настрою.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Жиренко, Х. (2019). «ДахаБраха» презентувала саундтрек до нового українського фільму. *Главком*, 28 березня. [Електронний ресурс] URL: <https://glavcom.ua/country/culture/dahabraha-prezentovala-saundtrek-do-novogo-ukrajinskogo-filmu-580970.html> (дата звернення: 17.03.2025)
- Кузьменко, А. (2021). Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму: дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 222.
- Сінельнікова, В., & Бережнюк, М. (2023). Народна музика у творах сучасного українського аудіовізуального мистецтва («Довбуш», «Мавка», «Поводир»): музично-критичний

нарис. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(2), 177–187. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291089>

Юник, Т., & Царев, М. (2021). Саундтрек в сучасному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво*, 4(1), 67–77.

[Електронний ресурс] URL: [https://maximum.fm/novini\\_t2](https://maximum.fm/novini_t2) (дата звернення: 17.03.2025)

[Електронний ресурс] URL: <https://chytomo.com/ocean-elzy-stvoryv-saundtrek-do-filmu-zakhar-berkut/> (дата звернення: 17.03.2025)

[Електронний ресурс] URL: <http://open.ua/music/digest/Premiera-pisni-ta-klipu-Ocean-Elzi-Pereval-OST-Zahar-Berkut/> (дата звернення: 17.03.2025)

[Електронний ресурс] URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2794713-ocean-elzi-zapisav-oficijnij-saundtrek-do-filmu-zahar-berkut.html> (дата звернення: 17.03.2025)

## ДЕРКАЧ АНАСТАСІЯ СЕРГІЇВНА

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри естрадного співу, ОПП «Естрадний спів», ПВНЗ «Київський університет культури»  
e-mail: [derckatch.nastia2004@icloud.com](mailto:derckatch.nastia2004@icloud.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Тормахова Вероніка Миколаївна**  
м. Київ, Україна

## ПІСНЯ «ХЕРСОН» AZIZAA ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СУСПІЛЬНОГО СПРОТИВУ

### Анотація

**Актуальність.** У сучасних умовах війни музика стала важливим засобом культурного спротиву, згуртування суспільства та вираження спільного досвіду українців. Воєнні пісні не лише виконують художню функцію, а й формують суспільну свідомість, підтримують патріотичний дух і протидіють ворожій пропаганді. Пісня «Херсон» у виконанні AZIZAA є одним із яскравих прикладів такої творчості, що поєднує особисті переживання з глибоким соціально-політичним змістом. Аналіз цього музичного твору дозволяє краще зрозуміти особливості української воєнної естрадної музики та її вплив на суспільство. Важливим є також розгляд культурної рефлексії та благодійної діяльності митців у період війни, що посилює значення музики як інструменту опору та надії.

**Мета** – проаналізувати пісню «Херсон» AZIZAA як явище української воєнної музики, дослідити її художні, соціальні та комунікативні аспекти, а також визначити її роль у формуванні патріотичного духу, культурної рефлексії та суспільного спротиву.

**Висновки.** Пісня «Херсон» у виконанні AZIZAA є емоційним символом єдності та спротиву, що підтримує українців у часи війни. Її текст і емоційне виконання викликають сильні патріотичні почуття, нагадуючи про незламність, любов до рідного краю та прагнення до свободи. Композиція сприяє осмисленню воєнних подій і морально підтримує слухачів.

**Ключові слова:** воєнні пісні, українська естрадна музика, патріотизм, AZIZAA, культурна рефлексія.

### Дискусії

Під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну музика стала важливим інструментом, який відображає реалії часу, страждання українського народу, а також його прагнення до перемоги. Українські автори, надихаючись трагічними й героїчними

подіями, створюють пісні, що не лише зворушують, а й надихають на боротьбу. В. Супрун наголошує на специфіці української пісні періоду війни, її функціях та впливі на згуртованість та патріотизм українського суспільства: «Українська пісня періоду війни стає справді соціокомунікаційним феноменом, інформаційний потенціал якого являє собою ментальний код комунікації в обміні інформацією про героїзм і незламність української нації в протистоянні зі злом» (Супрун, 2024, с. 166).

Музика у ці часи стала способом виявлення почуттів і переосмислення подій. Війна принесла із собою історії втрат і страждань, які знаходять своє відображення у текстах. Слухаючи такі композиції, люди бачать відображення свого життя, тривог й сподівань. Як зауважує В. Даниленко: «якщо завданням психологічної війни, яку веде проти України Росія, є залякування українського суспільства, то велика кількість воєнних пісень протидіє цьому, доволі ефективно мобілізуючи населення» (Даниленко, 2023).

Нові твори Артема Пивоварова, Макса Барських, Джамали, гурту «Антитіла» й інших виконавців стали символами мистецької протидії війні. Однією з таких композицій стала пісня «Херсон» молодої співачки й авторки з Херсона - Азізи (AZIZAA). Азіза почала створювати слова й мелодію пісні під час окупації міста Херсон в кінці лютого 2022 року, а завершила в травні в Києві. Як згадує авторка: «У знайомих знайшла укулеле і вдома почала писати пісню «Херсон», через яку хотіла виплеснути свої почуття, свій гнів, свої переживання» (Руденко, 2023). Темою пісні є любов до рідного міста Херсона, біль від його окупації, боротьба за свободу та віра у звільнення. В тексті твору підкреслюється незламність українського духу, прагнення до свободи й повернення рідного дому, а також силу любові до Батьківщини навіть у найтяжчі часи. Художній образ композиції формується завдяки синтезу мовних та музичних засобів виразності.

Пісня звучить в помірному темпі в тональності f-moll. Твір починається з короткого інструментального вступу, що базується на акордових фігураціях по звукам тонічного тризвуку у виконанні акустичної гітари. За ним слідує приспів, що виконується з динамічним відтінком *p* у низькому регістрі. Мелодія будується на повторюваній фразі, що складається зі стрибку від тоніки на чисту квінту вгору та поступового руху до 2 ступеня ладу з оспівуваннями. Мелодична лінія базується на гармонічній послідовності: Fm – Fm/Eb – D/Bb – Db/Bbm, що проходить через весь твір. Заспів побудований на мелодії декламаційного типу, що гнучко слідує за текстом. В наступному розділі мелодія розвивається й піднімається в середній регістр. Вона складається з фраз, що чергуються за принципом діалогу. Динаміка коливається в межах *mf-f*. В кінці розділу мелодія доходить до кульмінації, стає більш наспівною й закінчується невеликою імпровізацією. Вона готує появу останнього приспіву, що звучить у високому регістрі з динамікою *f-ff*. Після потужного проведення приспіву напруга раптово спадає і звучить коротка інструментальна кода, що побудована на матеріалі вступу.

Пісня «Херсон» у виконанні AZIZAA є яскравим прикладом поєднання особистої лірики та соціально-політичного послугу, що формує глибокий художній образ і водночас виконує важливу суспільну функцію. Присвячена рідному місту, вона втілює стійкість і супротив херсонців, які боролися за свою свободу під час окупації. Ця композиція набула особливого значення завдяки своїй щирості й емоційності, викликаючи сильний відгук у слухачів. Відеокліп до пісні, створений херсонськими музикантами, підсилив її вплив, ставши ще одним способом донести до аудиторії не лише композицію, а й глибину пережитого досвіду.

Творчий потенціал пісні «Херсон» не обмежується її естетичною цінністю. Вона стала символом боротьби, втіленням любові до рідного міста, віри в перемогу та незламності українського духу. Через емоційний текст і проникливу мелодію пісня передає надію на відродження мирного життя. Вона є живим твердженням сили мистецтва як важливого елемента суспільної інтеграції у важкі часи.

Варто зазначити, що пісня стала важливим елементом культурної рефлексії на трагічні події, ставши лейтмотивом моновистави «Лишитися (не) можна», яку створив

Херсонський театр ім. М. Куліша. Вистава, заснована на реальних історіях людей, які пережили окупацію, завдяки музичному супроводу отримала ще більший емоційний заряд. Відома актриса Римма Зюбіна подякувала авторці за створення пісні, адже вона справляє потужний вплив твору на глядачів вистави, під час її відтворення.

AZIZAA, як і багато інших сучасних українських представників творчої спільноти, не обмежується виключно виконавською та композиторською діяльністю. Вона активно залучила свій талант до благодійної справи, організувавши збори коштів для підтримки українських військових, які борються на південному напрямку. Її ініціатива включала створення футболок із символічним принтом «Херсон», кошти від продажу яких спрямовувалися на допомогу захисникам.

Музика, створена під час війни, стала важливим соціальним і культурним явищем, що сприяє єднанню суспільства та вираженню спільного болю і надії. Пісня «Херсон» AZIZAA є яскравим прикладом поєднання особистої лірики й соціального послуху. Вона передає любов до рідного міста, біль через окупацію й незламну віру в свободу. Цей твір виконує не лише художню функцію, але й впливає на суспільство, підтримуючи патріотичний дух і протидіючи ворожій пропаганді. Її використання у театральній виставі та благодійна ініціатива авторки підкреслюють важливість музики як засобу культурної рефлексії та підтримки у складні часи. Пісня стала символом боротьби та джерелом надії для багатьох українців.

### **Висновки**

Пісня «Херсон» у виконанні AZIZAA є не лише художнім твором, а й потужним засобом соціальної комунікації, що сприяє консолідації українського суспільства у складні часи. Її емоційний текст і прониклива мелодія передають біль за рідне місто, водночас підкреслюючи незламність і прагнення до свободи. Композиція виконує важливу функцію культурної рефлексії на події війни, підсилюючи патріотичний дух та надаючи моральну підтримку українцям.

Значущість цієї пісні підтверджується її використанням у театральних постановках, що посилює її вплив на аудиторію. Крім того, благодійна діяльність AZIZAA, пов'язана зі збором коштів для підтримки військових, демонструє соціальну відповідальність митців у часи війни.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Даниленко, В. (2023). Пісня як технологія в інформаційній війні. IDPO.ORG.UA [Електронний ресурс] URL: <https://idpo.org.ua/articles/5444-pisnya-yak-texnologiya-v-informacijnij-vijni.html> (дата звернення: 23.02.2025)
- Руденко, Л. (2023). AZIZAA Співачка, музикантка, композиторка. [Електронний ресурс] URL: <https://art.lib.kherson.ua/azizaa.htm> (дата звернення: 23.02.2025)
- Супрун, В. (2024). Українська пісня періоду війни як соціокомунікативний феномен. *Філологічні науки*, 2(4), 145–152. [Електронний ресурс] URL: [https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2024/4\\_2024/part\\_2/29.pdf](https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2024/4_2024/part_2/29.pdf). (дата звернення: 23.02.2025)

---

### **ДОВГА АНГЕЛІНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва, ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [aaleksandrovna499@gmail.com](mailto:aaleksandrovna499@gmail.com)

Науковий керівник – доцентка, професорка з/н  
**Пістунова Тетяна Василівна**  
м. Київ, Україна

## НАРОДНОПІСЕННА ТРАДИЦІЯ В СУЧАСНОМУ АРТ-ПРОСТОРІ

**Анотація**

**Актуальність.** Народнопісенна традиція в сучасному культурному арт-просторі являє собою цілісний феномен, що постійно оновлюється, зберігаючи глибинні зв'язки із давніми витокami. Її інтонаційне багатство, лірична й обрядова наснаженість, а також унікальні стилістичні риси, напрацьовані поколіннями, нині проходять складний етап переосмислення. У сучасному трансформаційному процесі народна пісня не просто «виживає»; навпаки, вона пропонує нові шляхи розвитку і постає поліфункціональним явищем. Різноманітні форми концертної практики, експериментальні естрадні проекти, цифрові технології збагачують хорове мистецтво та створюють модифікації взаємодії народнопісенного мелосу з іншими видами мистецтв (перформативними, образотворчими, аудіовізуальними).

**Мета** – розглянути народнопісенну традицію в сучасному арт-просторі та визначити особливості трансформації.

**Висновки.** Народнопісенна традиція перебуває в процесі змін, та сама ініціює нові підходи до музикування. Трансформаційний процес відкритий, багатоманітний, охоплює всі рівні: від професійних хорових капел – до невеликих вокальних гуртів, від академічних фестивалів – до клубних концертів, від виконавської практики – до композиторської інтерпретації, від традиційних – до сучасних технік. На тлі цього різноманіття українська народна пісня остаточно утверджується як ціннісне надбання, яке й надалі є джерелом культурно-генетичної енергії, утримуючи міцну спадкоємність поколінь і водночас виявляючи творчий потенціал у сучасних музичних реаліях.

**Ключові слова:** народнопісенна традиція, концертна практика, мистецький проект, кросжанрові твори.

**Дискусії**

Провідними ознаками трансформації народнопісенної традиції є взаємодія пісенного мелосу з іншими мистецькими прошарками. На перший план виходить тенденція до синтезу: фольклор з легкістю може поєднуватися з естрадними, джазовими чи навіть рок-елементами, формуючи небачені раніше кросжанрові твори. Така практика, очевидно, походить із самої природи народної пісенності, що завжди була відкритою до адаптації і варіативності. В традиційній співочій культурі будь-яка пісня століттями зазнавала змін у мелодичних варіаціях, ритмічних перепадах чи навіть у текстах, які «мандрували» від покоління до покоління. У сучасному контексті ці модифікації набули масштабнішого характеру, адже активно підтримуються розвитком новітніх технологій, глобальних комунікацій і ринкових відносин у сфері культури (Вавришук, 2022, с. 61).

В умовах зростаючої уваги до національного, а також загострення суспільних процесів, народна пісня стає потужним носієм ідентичності. Вона часто виконує ту роль «культурної матриці», яка може репрезентувати найглибинніші сенси світогляду народу. Саме тому багато виконавців, хорових диригентів і творчих колективів consciously повертаються до джерел, організують фольклорні експедиції, переймають автентичні техніки співу від носіїв. Проте цей «ретронаступ» на автентичність – лише один із можливих напрямів, адже паралельно з ним існує й рух до повної модернізації. У численних студійних і концертних проектах народна пісня набуває електронного чи поп-звучання, супроводжується синтезованими ритмами, реміксами, хореографічними постановками. Така музика вже не спрямована суто на реконструкцію минулого, а радше виконує функцію новітнього бренду, здатного привабити молодь і показати народне мистецтво в контексті сучасних глобальних трендів (Дондик, 2016, с. 255).

Поряд зі сценічною діяльністю народнопісенна традиція в сучасному трансформаційному процесі все частіше виступає як джерело натхнення для

композиторів академічного напрямку, які, працюючи з великими хоровими формами (кантата, ораторія, хоровий концерт), вводять туди народний колорит: характерні інтервали, ритмічні формули чи манеру голосоведення, розвинену за законами автентики. За такого підходу композитори цілеспрямовано залишають у партитурі мелодичні та ладові прикмети, пов'язані з певним регіоном, а також імітують народну вимову. Інколи до складу колективу додають інструмент з народно-інструментального середовища (бандуру, цимбали, сопілку), або ж самі вокалісти долучають шумові та наслідувальні ефекти, що нагадують колективний гуртовий спів. Метою стає не лише декоративне «кольорове» оздоблення, а й відчуття реального духу традиційності, яке робить сучасну хорову композицію унікальною на тлі світового музичного процесу (Дондик, 2016, с. 256).

Хорові колективи нерідко звертаються до театралізованих постановок із використанням обрядових елементів, костюмів, інсценізацій традиційних свят і весільних церемоній. У результаті народна пісня стає не тільки музичним, а й культурно-сценічним дійством, яке здатне функціонувати і як самостійний жанр, і як частина більших фестивальних чи конкурсних програм.

Серед головних ознак «сучасності» у народнопісенному просторі є активне впровадження медіа- й цифрових технологій. Оцифрування старовинних записів, створення відеокліпів, розміщення концертних виступів у соціальних мережах, – усе це не лише популяризує пісенну спадщину, а й спонукає до нових реміксів, колаборацій чи «віртуальних хорів». Так, чимало співочих гуртів записують студійні альбоми, додають до пісень електронну ритміку, звертаються за аранжуваннями до саунд-продюсерів, таким чином традиційна пісня перетворюється у високотехнологічний продукт, орієнтований на сучасний музичний ринок. Водночас в інтернет-просторі легко віднайти варіанти першоджерельного, «чистого» автентичного співу, що стимулює молодих музикантів повертатися до етнографічних розвідок і шукати там натхнення (Ладний, 2024).

У цьому складному процесі «синтезу» та «розмежування» відчувається ще один вектор: прагнення зберегти культурно-історичну пам'ять, але надати їй нового масштабнішого формату. Сучасні хормейстери охоче створюють композиційні сюїти, де кожна частина відображає певне свято – Різдво, Колодія, Івана Купала. У таких композиціях можуть лунати різні обрядові пісні, поєднані єдиною сюжетною лінією, доповнені хореографією та світловими ефектами. Відповідно, народна пісня стає ключем до розгорнутого сценічного проекту з власним внутрішнім драматизмом і логікою. Нерідко такі проекти переносять традиції у свіже соціокультурне середовище, проводяться у міських концертних залах і навіть на міжнародних майданчиках, пропагуючи унікальність українського фольклору на глобальному рівні (Ладний, 2024). Це спонукає хормейстерів шукати нові форми постановки й аранжування, утім водночас підтримує базові цінності народної пісні як «колективної пам'яті». Саме в таких форматах розкривається повноцінна трансформація традиції: співочі гурти починають інтегрувати фрагменти духовного співу, кобзарську манеру, фольклорне багатоголосся чи навіть джазові акорди, формуючи при цьому поліфонічне, але злагоджене художнє ціле.

Сучасний трансформаційний процес також проявляється в активному залученні різної вікової аудиторії. Якщо раніше молодь частіше орієнтувалась на західні поп-і рок-коди, то тепер значно помітніше стає її захоплення «неофольком» – піснями, що зберігають зерно традиції, проте сповнені свіжого сучасного звучання. Молоді виконавці змішують народний мелос із синтетичними бітами, додають репові фрагменти чи електронну імпровізацію; в хоровому сегменті молодь охоче бере участь у фольклорних квестах, залучає народні теми в студентських хорових капелах і створює власні експериментальні проекти. Усе це доводить гнучкість народнопісенної традиції, яка далеко не є застиглим «музейним експонатом», а, навпаки, вміє природно вписуватися в урбаністичне середовище та нові культурні практики (Кириленко, 2017, с. 74).

У перспективі можна прогнозувати подальше зростання зацікавлення етнокультурною спадщиною, розширення міжнародних колаборацій (зокрема залучення етно-джерел із різних країн у спільні концерти), розвиток мультижанрових ініціатив – від фольклорних опер до фолк-музичних перформансів у форматі саунд-арт-проектів. Трансформаційні процеси в українській народнопісенній культурі, очевидно, не зупиняться, оскільки вона сама за своєю природою перебуває в стані постійного діалогу з «новітнім» і «зовнішнім», зберігаючи при цьому непорушне ядро. Це ядро полягає в характерній мелодико-ладовій структурі, традиційній манері голосоведення, типових сюжетах і образах, які, попри всі зміни, продовжують бути носієм колективної історичної пам'яті. Саме тому народна пісня в нових культурних умовах спроможна переживати чергове відродження та водночас задовольняти потреби сучасної аудиторії у різноманітних художніх формах (Ладний, 2024).

### **Висновки**

Отже, народнопісенна традиція нині не тільки перебуває в процесі змін, а й сама ініціює нові підходи до музикування, виховуючи чергові покоління виконавців та слухачів в дусі відкритості, багатоманітності й поваги до власних коренів. Цей трансформаційний процес охоплює всі рівні: від професійних хорових капел – до невеликих вокальних гуртів, від академічних фестивалів – до клубних концертів, від виконавської практики – до композиторської інтерпретації. На тлі цього різноманіття українська народна пісня остаточно утверджується як ціннісне надбання, яке й надалі слугуватиме джерелом культурно-генетичної енергії, утримуючи міцну спадкоємність поколінь і водночас виявляючи творчий потенціал у сучасних музичних реаліях.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Ваврищук, С. (2022). Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації. *Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ.
- Дондик, О. (2016). Творче переосмислення естрадних жанрово-стильових параметрів в сучасному українському хоровому виконавстві (на прикладі концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 36, 253–260.
- Кириленко, Я. (2017). Театралізація в сучасному українському хоровому концерті: теорія і практика: монографія. Дніпро: ЛІРА, 2017. 216.
- Ладний, А. (2024). Ребрендинг українського народно хорового мистецтва в XXI столітті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 254–259.

---

### **КОВТУНЕНКО МИКИТА СЕРГІЙОВИЧ**

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [nikov250399@gmail.com](mailto:nikov250399@gmail.com)

Науковий керівник – доцентка, професорка з/н  
**Пістунова Тетяна Василівна**  
м. Київ, Україна

**«ONE MAN BAND» ПРОЄКТ У КОНТЕКСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКОЇ ІДЕЇ**

### Анотація

**Актуальність.** Сучасна музична індустрія характеризується значною демократизацією творчого процесу, що стало можливим завдяки цифровим технологіям. Однією з найбільш показових форм цієї тенденції є «One Man Band» – формат, у якому один музикант виконує всі інструментальні та вокальні партії, займається аранжуванням, записом і продюсуванням композицій. Такий підхід дозволяє повністю контролювати творчий процес і досягати максимальної відповідності між задумом та його реалізацією.

**Мета** – проаналізувати специфіку «One Man Band» як форми реалізації інтерпретаторської ідеї та визначити його значення у сучасному музичному просторі.

**Висновки.** Унікальність one-man band як форми музичного виконавства в поєднанні автономності, креативності та широких інтерпретаторських можливостей музиканта. Особливе значення «One Man Band» проекти мають у сфері авторської пісні та експериментальної музики, де індивідуальний підхід до інтерпретації відіграє ключову роль. Новітні технологічні модифікації в музичному виконавстві розширюють діапазон можливостей і створюють перспективи для популяризації мистецького контенту.

**Ключові слова:** «One Man Band», експериментальна музика, аранжування, інтерпретаційна ідея.

### Дискусії

Особливості реалізації інтерпретаторської ідеї в one-man band проектах полягає в повній автономності музиканта, що суттєво впливає на художнє тлумачення музикантом-виконавцем музичного твору в процесі його виконання. (Москаленко, 2013) У традиційному ансамблевому виконавстві музикант взаємодіє з іншими виконавцями-партнерами, що впливає на кінцевий музичний результат. Натомість у сольному форматі, one-man band, виконавець самостійно визначає всі аспекти звучання твору, включно з тембровими, динамічними та ритмічними нюансами, технологічними прийомами. Як зазначає А. Калениченко, авторська музика в умовах технологічної незалежності набуває «нових форм виконавської автономності, що базуються на можливостях самостійного створення багат шарових композицій» (Калениченко, 2015, с. 27). Саме це робить one-man band важливим явищем у сучасній музичній культурі.

Інтерпретаторська ідея в one-man band проекті реалізується через кілька ключових аспектів:

#### 1. Технологічна свобода:

- Запис всіх інструментальних партій самостійно, що забезпечує максимальну відповідність між задумом та виконанням.
- Використання цифрових аудіостанцій (DAW) для створення багат шарових композицій.
- Використання секвенсорів, луперів і MIDI-інструментів для розширення можливостей виконання.

Як зазначає Дж. Тойнбі, сучасні музиканти отримують «безпрецедентну свободу у використанні технологій для творення музики, що дозволяє їм одночасно бути виконавцями, продюсерами та інженерами власного звучання» (Тоупбее, 2000, с. 112).

#### 2. Живе виконання та інтерпретація в реальному часі.

- Техніка live looping як спосіб моментального створення музичного полотна під час виступу.
- Використання альтернативних способів гри на традиційних інструментах для створення нового звучання.
- Поєднання акустичних та електронних інструментів для глибшого розкриття інтерпретаторської ідеї.

#### 3. Аранжування та експериментування зі звуком.

- Самостійне створення оригінальних аранжувань класичних творів.

- Використання незвичних тембрових фарб завдяки поєднанню різних інструментальних партій.

- Вплив мінімалізму та lo-fi естетики як художнього засобу для вираження особистісного підходу до музики.

На думку А. Беннетта, «музикант, який працює у форматі one-man band, має можливість досліджувати унікальні звукові текстури, недоступні для традиційних ансамблів» (Bennett, 2018, с. 76).

4. Психологічні та креативні аспекти.

- Абсолютний контроль над кінцевим результатом як сильна сторона one-man band проєктів.

- Виклик самотності у творчому процесі: брак колективної взаємодії може стати як перевагою, так і перешкодою.

- Взаємодія зі слухачами як форма спільного музичного досвіду (особливо в live-looping виступах).

Дослідниця Ю. Сліпченко зазначає, що «авторська музика, створена самостійно, є не лише способом персональної самореалізації, а й відображає суспільні настрої через індивідуальну перспективу виконавця» (Сліпченко, 2023, с. 62). Це підкреслює, що формат one-man band може слугувати потужним засобом комунікації зі слухачем.

Приклади успішних one-man band проєктів демонструють унікальність формату, незалежність відтворення виконавської ідеї. Відомими прикладами музикантів, які реалізують концепцію one-man band, є Мак Демарко та Кевін Паркер (проєкт Tame Impala).

Мак Демарко – канадський музикант, відомий своїм унікальним підходом до створення музики. Він записує всі інструментальні та вокальні партії самостійно, використовуючи домашню студію. Його альбом «Five Easy Hot Dogs», створений у січні 2023 року, є повністю інструментальним та записаний під час подорожі музиканта з Лос-Анджелеса до Юти. Кожен трек альбому названий на честь міста, в якому він був написаний, підкреслюючи особисті враження та асоціації Демарко від подорожі. У квітні 2023 року Демарко випустив альбом «One Wayne G», що складався з 199 треків загальною тривалістю майже 9 годин, демонструючи його продуктивність та експериментальний підхід до написання музики.

Кевін Паркер, австралійський музикант та продюсер, є єдиним постійним учасником проєкту Tame Impala. Він самостійно пише, виконує та продюсує всю музику гурту, створюючи унікальне психоделічне звучання. Паркер зазначає, що такий підхід дозволяє йому повністю контролювати творчий процес та реалізовувати власне бачення без компромісів. Його робота отримала визнання критиків та комерційний успіх, що підкреслює ефективність моделі one-man band у сучасній музичній індустрії.

Досвід Мака Демарко та Кевіна Паркера демонструє, як мультиінструменталісти можуть успішно реалізовувати інтерпретаторські ідеї, повністю контролюючи процес створення музики та досягаючи унікального звучання.

### **Висновки**

Феномен «One Man Band» є унікальною формою музичного виконавства, що поєднує автономність, творчий контроль та широкі інтерпретаторські можливості. Він дозволяє музикантові повністю реалізувати авторське бачення твору, а також розширює межі традиційного виконавства завдяки сучасним технологіям.

Особливе значення «One Man Band» проєкти мають у сфері авторської пісні та експериментальної музики, де індивідуальний підхід до інтерпретації відіграє ключову роль. Завдяки технологічному прогресу такі проєкти отримують все більше можливостей для розвитку та популяризації.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Bennett, A. (2018). *Music, Style, and Aging: Growing Old Disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press.
- Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Калениченко, А. (2015). Авторська пісня. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1, 27–28.
- Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Київ. 134.
- Сліпченко, Ю. (2023). Авторська пісня періоду революції гідності та війни на сході України. *Українські культурологічні студії*, 2(13), 61–64.

**МАРКОВ ДМИТРО ОЛЕКСІЙОВИЧ**

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [markovdm7@gmail.com](mailto:markovdm7@gmail.com)

Науковий керівник – доцентка, професорка з/н  
**Пістунова Тетяна Василівна**  
м. Київ, Україна

**ВПЛИВ ЦИФРОВИХ ПЛАТФОРМ НА ПОПУЛЯРИЗАЦІЮ УКРАЇНСЬКОГО ДЖАЗУ:  
МОЖЛИВОСТІ І РИЗИКИ**

**Анотація**

**Актуальність.** Цифрові платформи кардинально змінили культурний ландшафт, надавши українському джазу нові можливості для глобального поширення. Платформи Spotify, YouTube і SoundCloud дозволяють музикантам демонструвати свої таланти та співпрацювати зі світовими виконавцями в міжнародних проєктах. Така співпраця сприяє популяризації українських джазових музикантів, надаючи їм визнання на міжнародній арені. Однак, це також породжує нові виклики, зокрема загрозу для традиційної джазової сцени в Україні, яка важко конкурує з цифровим споживанням музики. Невирішеними стають проблеми: інтелектуальної власності, оскільки музиканти стикаються з труднощами у сфері авторських прав; монетизації музики, адже доходи від потокових платформ часто мінімальні. Все це вимагає переосмислення стратегії українських джазових артистів.

**Мета** – дослідити подвійну природу цифрових платформ як каталізатора популяризації українського джазу та джерела викликів, з якими мають стикатися митці, зрештою забезпечуючи детальне розуміння того, як цифрові інструменти формують майбутнє цього яскравого музичного жанру.

**Висновки.** Роль цифрових платформ у популяризації українського джазу відкриває нові можливості та виклики: онлайн-середовище сприяє міжнародній інтеграції, посилюючи культурний обмін і співпрацю, підтримують творчість митців, але загрожує втраті живого спільного досвіду та імпровізаційної природи джазу. Перехід до цифрового розповсюдження піднімає питання захисту інтелектуальної власності та справедливої винагороди. Попри нові можливості, необхідно зберегти автентичність жанру та баланс між цифровим і живим форматом.

**Ключові слова:** цифрові платформи, український джаз, міжнародна аудиторія, популяризація, монетизація, правові питання, ризики цифровізації.

### Дискусії

Безперечно, що «останнім часом стрімкий технологічний прогрес зумовив кардинальні, революційні перетворення. Цифрова епоха змінила все з точки зору музичного маркетингу, створення і розповсюдження музики, а також музичного досвіду» (Поплавський, 2022, с. 31). Цифрові платформи значно розширили глобальне охоплення та доступність українського джазу, продемонструвавши його унікальну культурну сутність більш широкій аудиторії. Ці платформи слугують не лише засобами поширення музики, а й культурними мостами, що з'єднують український джаз із закордонними слухачами. Такі проекти, як: Skhid-side, Jazz Kolo, Deep Tone Project, Dislocados, Денис Аду, Нуре and Dash і Yevhen Dubovuk, - є прикладом надзвичайної привабливості українського джазу, ілюструючи його здатність резонувати в різноманітних культурних ландшафтах.

Популяризації української музики та українського джазу сприяло зростання онлайн-просторів, які забезпечують ефективність і зручність доступу до культурного контенту, тим самим сприяючи безперебійній взаємодії між українськими митцями та світовою аудиторією. «Технології змінили й те, як люди створюють, слухають і діляться музикою: композитори можуть писати музику у своїх домашніх студіях, музиканти – грати для шанувальників по всьому світу через пряму трансляцію виступів, автори пісень – записувати альбоми та випускати їх на цифрових платформах для розповсюдження та потокового передавання, не укладаючи при цьому жодних угод про звукозапис» (Поплавський, 2022, с. 32). Цифрові платформи відіграють ключову роль у просуванні українського джазу, сприяючи його розвитку серед глобальних музичних впливів. Важливо забезпечити технологічну підтримку та стратегічне залучення для стійкого зростання й визнання жанру.

Цифрові платформи стали важливим провідником для співпраці між українськими та зарубіжними джазовими музикантами, значно посилюючи обмін культурними та мистецькими ідеями. Ці платформи дозволяють митцям брати участь у національних і міжнародних проектах, сприяючи різноманітним формам співпраці, які приносять користь молодим та новим талантам. Через віртуальні простори традиційні українські музичні елементи можуть бути інтегровані в джаз, як це видно у злитті джазу та українських народних мотивів, що приваблює іноземних музикантів, тим самим підвищуючи профіль українських митців на світовій арені. Крім того, участь зарубіжних музикантів в українських джазових фестивалях і проектах не лише знайомить нову аудиторію з українською музикою, а й зміцнює культурні зв'язки та сприяє інтеграції українських музикантів у світову джазову спільноту. Як наслідок, цифрові взаємодії збагачують художній репертуар музикантів, сприяють зростанню інтересу до української культури в усьому світі, підкреслюючи необхідність подальших інвестицій у цифрову інфраструктуру для зміцнення міжнародної співпраці.

Т. Булах стверджує: «Сучасні мережі соціальних медіа, спрямовані на музичний контент, виконують значну роль у поширенні музики в онлайн-середовищі... топ-20 музичних соціальних мереж у лютому 2010 р. включив такі платформи, як «Myspace Music», «ReverbNation», «iLike», «InternetDJ», «QuarterLife» та «ShareTheMusic». Ці ресурси дозволяють артистам не лише ділитися своєю музикою, а й отримувати зворотний зв'язок від фанатів через форуми та інші інструменти... такі мережі ... основною мірою служать платформою для незалежних виконавців, що прагнуть розширити свою аудиторію» (Булах, 2024, с. 21).

Цифрові платформи відкривають українським джазовим виконавцям глобальну аудиторію, дозволяючи подолати кордони й збільшити популярність. Facebook, TikTok, YouTube Music і Spotify допомагають артистам організовувати онлайн-виступи, залучати нових шанувальників і підтримувати взаємодію. Зростання запиту на українську музику свідчить про підвищений інтерес, а стратегічне використання цифрових медіа сприяє визнанню українського джазу. Ця трансформація вимагає постійної адаптації та інновацій.

Цифрові платформи суттєво змінили ландшафт традиційної джазової сцени в Україні, створивши як можливості, так і проблеми. «Використання сучасних технологій дарує виконавцям безліч переваг: популяризація музичних творів маловідомих артистів, проведення онлайн-концертів, маркетингове просування творів та інші методи їх використання у сфері музичної індустрії» (Маринін, 2024, с. 314). Однією з основних проблем є те, як цифрові платформи змінили поведінку та очікування споживачів, що часто призводить до відключення від автентичного джазового досвіду.

Оскільки цифрові платформи забезпечують широкий доступ до музики, вони ненавмисно сприяють культурі індивідуалізації, яка надає перевагу персоналізованому споживанню над спільним досвідом. Такий зсув може послабити суть джазу, який процвітає завдяки живим виступам і спільній енергії між музикантами та публікою. Крім того, розвиток цифрових компетенцій хоч і має вирішальне значення для економічного зростання та інновацій, може ненавмисно призвести до зосередження уваги на цифрових навичках за рахунок традиційного мистецтва, оскільки більше ресурсів і уваги відволікається на підвищення цифрової грамотності. Ці тенденції підкреслюють потребу в збалансованому підході, який зберігає культурну спадщину традиційного джазу, одночасно використовуючи переваги цифрових платформ. Необхідні стратегічні втручання для підтримки живих джазових виступів і сприяння громадським соціумом, які заохочують спільні аспекти джазової традиції, гарантуючи, що цифровий прогрес не затьмарить багатий культурний гобелен українського джазу.

Окрім вище перелічених проблемних питань, слід також зауважити, що українські джазові виконавці стикаються з проблемами монетизації через цифрові платформи через обмежену видимість і локальність своєї музики. Інноваційні підходи ускладнюють потрапляння в мейнстрім, а соціально-політичні фактори, зокрема теракти, перешкоджають мистецьким культурним подіям. Для подолання цих викликів потрібна структурна підтримка та культурні ініціативи для стабілізації середовища.

### **Висновки**

Отже, роль цифрових платформ у популяризації українського джазу, відкриває нові можливості, до прикладу, проекти Skhid-side та Jazz Kolo, що сприяють міжнародній інтеграції, посилюючи культурний обмін і співпрацю. Онлайн-середовище підтримує творчість митців, але загрожує втраті живого спільного досвіду та імпровізаційної природи джазу. Перехід до цифрового розповсюдження піднімає питання захисту інтелектуальної власності та справедливої винагороди. Монетизація українського джазу на цих платформах ускладнена, що вимагає підтримки культурних інституцій. Попри нові можливості, необхідно зберегти автентичність жанру та баланс між цифровим і живим форматом.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Vashchenko, O., & ect. (2022). Analysis of musical art trends in Ukraine in the 21st century. *Amazonia Investiga*, 11(56), 142-149. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.56.08.15>
- The music streaming debate: what the artists, songwriters and industry insiders says. [Електронний ресурс] URL: [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)
- Булах, Т. (2024). Трансформація музичної індустрії: вплив соціальних медіа та нових технологій. *АРТ-платФОРМА*, 1(9), 11–26. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.11-26>
- Маринін, А. (2024). Трансформація цифрових технологій у музичній індустрії в кінці ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 311–315. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308417>
- Поплавський, М., & Трач, Ю. (2022). Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 30–39.

**ПРИХОДЬКО АЛІСА АНДРІЇВНА**

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [a09928719@gmail.com](mailto:a09928719@gmail.com)

Науковий керівник – доктор мистецтвознавства,  
професор **Фурдичко Андрій Орестович**  
м. Київ, Україна

## СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ГУРТУ «POSTMODERN JUKEBOX»

### Анотація

**Актуальність.** Творчий проект «Postmodern Jukebox» здобув світову популярність, переосмислюючи сучасні поп-хіти у стилістиці популярної музики першої половини ХХ століття. Це явище набуває значення в контексті повернення інтересу до ретро-звучання. На нашу думку, творчість гурту віддзеркалює циклічність, яка притаманна для музичної мистецької практики, де нерідко поєднується традиційне та новаторське начала.

**Мета** – проаналізувати та визначити ключові стильові особливості, що характеризують творчі принципи ансамблю «POSTMODERN JUKEBOX».

**Висновки.** Postmodern Jukebox функціонує як колектив, що ілюструє творчу взаємодію між здобутками минулого і сьогодення. Популярність гурту демонструє, що стилістична трансформація є одним з дієвих шляхів інтерпретації творів. Для їх стилю притаманне звернення до принципу свінгу, ритміки регтайму, джазових гармонічних вертикалей, типових інструментальних складів, вокальних технік та прийомів гри, що були притаманні для джазу першої половини ХХ століття.

**Ключові слова:** джаз, ретро, стиль, Postmodern Jukebox, інтерпретація.

### Дискусії

Творчість колективу «Postmodern Jukebox» (PMJ) є унікальним художнім феноменом, в якому поєднується ностальгійна привабливість вінтажних джазових стилів із впізнаваністю сучасного поп-репертуару. Колектив, заснований американським піаністом і аранжувальником Скоттом Бредлі, привернув до себе увагу слухачів переосмисленнями поп-хітів, застосовуючи стилістичні рамки, запозичені з 1920-х – до 1950-х років. Він зазначав про свої творчі принципи таким чином: «Я хотів, щоб моя аудиторія думала про пісні не як про тверді, ефемерні об'єкти, а як про пластичні та змінювані» (Bradlee, 2018, р. 7). Дане твердження в повній мірі розкрилось у діяльності гурту.

Роботи колективу відповідають постмодерністській естетиці, в якій здійснюється переробка історичних стилів та створення нового змісту через принцип реконтекстуалізації. Сучасні автори застосовують термін «реконтестуалізація» по відношенню до перекладацької діяльності: «Реконтестуалізація в перекладі – це перекладацька стратегія, яка охоплює всі структурно-комунікативні рівні тексту і використовується задля адаптації перекладеного тексту до умов, прийнятних у цільовому середовищі, та прагматики двомовної взаємодії» (Ковальчук, 2024, с. 94). Дане поняття, на наше переконання, може бути залучене і для позначення змін у музичному мистецтві щодо стильових трансформацій композицій, впроваджуваних колективом PMJ.

«Postmodern Jukebox» був заснований у 2011 році. Спочатку основою їх діяльності був запис та викладення композицій на YouTube каналі. Ідея Бредлі полягала у переосмисленні сучасних поп-пісень. Однією із перших успішних композицій ансамблю

стала джазова версія композиції «Thrift Shop» від Macklemore & Ryan Lewis, витримана в стилістиці 1930-х років, яка продемонструвала привабливість трансформації звичних хітів в ретро звучання. Відтоді PMJ перетворився на колектив, що має змінний склад музикантів-інструменталістів і вокалістів, який активно гастролює та відтворює ідею постійного оновлення не лише репертуару, а й учасників.

Упродовж майже 14 років PMJ випустили велику кількість студійних та концертних альбомів. Серед найвідоміших – «Twist is the New Twerk» (2014), який містить інтерпретації сучасних поп-та хіп-хоп треків у стилі свінг; «PMJ and Chill» (2016), що пропонує більш спокійне, орієнтоване на лаунж звучання. Альбом «The Essentials» (2016) став компіляцією їхніх найпопулярніших аранжувань, в той час як у «Blue Mirror» (2018) музиканти зосередились на інтроспективних ретро-баладах.

В альбомі «OldieFans» (2023) митці звернулись до власної «родзинки», що полягає у фірмовому поєднанні гумору, ностальгії та синтезі жанрів. Їхня плідна творчість і стилістична узгодженість забезпечили їм широку базу прихильників, як в онлайн-просторі, так і в живих виступах. Скотт Бредлі зазначав, що його засобом боротьби з власним «я» стало залучення аудиторії в якості своєрідного «контролера» його діяльності: «Я взяв для себе правило: щоразу, коли у мене виникали труднощі з тим, аби створити щось, я просто встановлював кінцевий термін для його завершення та повідомляв про це своїм новоспеченим шанувальникам» (Bradlee, 2018, p.19).

Однією з найбільш помітних рис стилю «Postmodern Jukebox» є використання ритмічних структур, що пов'язані зі свінгом та регтаймом. Вони наділяють їх інтерпретації рухом та енергією, створюючи контраст по відношенню до більш передбачуваної в плані ритміки сучасної поп-музики. Щодо гармонії, то гурт надає перевагу джазовим акордам, що були притаманні для джазу ери свінгу. Нерідко також вони використовують альтеровані акорди, дещо ускладнюючи гармонічні вертикалі. Спостерігається ефект перевтілення у джазові стандарти поп-творів, який використовувався і у попередні етапи розвитку мистецької практики. Колись свінгові композиції могли набувати нового, більш складного інтерпретування у стилях бібоп, фьюжн тощо. Натомість гурт засвідчує здатність перевтілювати популярні поп-твори на ретро-стилістику, яка віднаходить відгук у аудиторії.

Інструменти також відіграють важливу роль у формуванні неповторного саунду колективу. Брас-секція, контрабас, ударна установка та рояль є основними учасниками їхніх аранжувань, в той час як вокалісти часто використовують прийоми та техніки, які були притаманні для традицій біг-бенду та мюзик-холу. Дж. Гогарті, досліджуючи відродження ретро та ностальгічних елементів у сучасній популярній музиці, зауважує, що нинішня музична сцена «окупована привидами минулого популярної музики» (Hogarty, 2016, p. 4).

Підхід гурту до власної творчості можна розглядати як реакцію на появу нових жанрів та стилів в умовах сьогодення. Перетворюючи сучасні пісні на старовинну ідіому, «Postmodern Jukebox» надає слухачам простір для роздумів про минуле. Їх творчість демонструє, що реінтерпретація може бути не лише своєрідною даниною мистецтву минулого століття, а й способом його художньої та емоційної переоцінки.

### **Висновки**

Творчі стратегії колективу «Postmodern Jukebox» розкриваються у принципі перевтілення сучасних композицій у нові інтерпретаційні форми, що йдуть під знаком «ретро». Цей результат досягається завдяки використанню свінгового ритму та фразуванню, джазовим гармонічним вертикалям. Нерідко використовуються також ритмічні фігури, що були притаманні для регтайму. Типовий виконавський склад – брас секція, ударні, контрабас та фортепіано посилюють ефект занурення у атмосферу початку ХХ століття, проте із використанням сучасних мелодичних композицій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Ковальчук, Л., Лесик, І., & Літкович, Ю. (2024). Реконтекстуалізація в перекладі студентського сленгу. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство)*, 38, 91–97.

Bradlee, S. (2018). *Outside the Jukebox: How I Turned My Vintage Music Obsession into My Dream Gig*. Hachette Books. 256.

Hogarty, J. (2016). *Popular music and retro culture in the digital era*. Routledge. 148.

**ФЕДЧЕНКО КАТЕРИНА ПАВЛІВНА**

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
кафедри естрадного співу, ОПП «Естрадний спів»,  
ПВНЗ «Київський університет культури»  
e-mail: [kayfloud@ukr.net](mailto:kayfloud@ukr.net)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Тормахова Вероніка Миколаївна**  
м. Київ, Україна

**АВТОРСЬКА КОНЦЕРТНА ПРОГРАМА ЯК ФОРМА САМОВИРАЖЕННЯ СУЧАСНОГО  
АРТИСТА-ВОКАЛІСТА****Анотація**

**Актуальність.** У сучасному мистецтві все більшу вагу набуває унікальність артиста, його здатність не лише інтерпретувати, але й створювати власний художній контент. Авторська концертна програма дає вокалісту можливість виявити власний світогляд, емоційність, творчі ідеї та музичні вподобання, формуючи особистий бренд та діалог з публікою. Такий формат дозволяє виходити за межі класичних канонів, поєднувати жанри, стилі й інноваційні сценічні рішення, що є особливо важливим у контексті глобалізації, культурного розмаїття та розвитку незалежного музичного простору. Актуальність зумовлена потребою в нових формах подачі вокального мистецтва, що поєднують професіоналізм, індивідуальність та креативність.

**Мета** – розглянути авторську концертну програму як засіб художнього самовираження сучасного артиста-вокаліста, виявити її роль у формуванні творчої індивідуальності, стилю виконавця та комунікації з аудиторією.

**Висновки.** Авторська концертна програма виступає важливим інструментом творчого самовираження вокаліста, дозволяючи реалізувати власну художню концепцію, естетичні погляди та стиль виконання. Така форма діяльності сприяє формуванню унікального сценічного образу, розвитку професійної автономії артиста та активній взаємодії з аудиторією.

**Ключові слова:** авторська програма, артист-вокаліст, самовираження, концерт, сценічне мистецтво, творчість, індивідуальність виконавця, вокальне мистецтво.

**Дискусії**

Авторська концертна програма сучасного співака – це багатовимірний творчий проєкт, що включає в себе цілу низку важливих складових: від концептуального вибору репертуару до його технічного та сценічного втілення. Кожен елемент – тематика пісень, драматургічна побудова, візуальне оформлення, робота зі світлом і звуком, мікрофонна техніка, а також сценічна поведінка артиста – відіграє визначальну роль у створенні цілісного художнього образу та комунікації з глядачем. Такий комплексний підхід дозволяє вокалісту не лише продемонструвати професіоналізм, а й максимально розкрити свою індивідуальність, світогляд і творчий почерк. Репертуар естрадного

співака – це стрижень концертної програми. Саме він відображає естетичні смаки, світогляд та творчі пріоритети артиста. У випадку з авторською програмою, вибір композицій є ще більш важливим, оскільки часто включає власні пісні або твори, які тісно пов'язані з особистими переживаннями чи меседжами виконавця. Сучасний естрадний співак прагне створити програму, яка буде не просто набором треків, а єдиною художньою історією – із початком, кульмінацією та завершенням. Тому ретельне komponування репертуару, поєднання творів різних жанрів, темпів, емоційної насиченості – це одна з ключових умов успішної програми. Саме тут артист має шанс продемонструвати індивідуальність і здатність мислити креативно. Цю думку підтримує й дослідниця О. Стародубцева, яка зазначає, що: «Як правило, основу виконавського репертуару вокаліста складають твори, що визначені, насамперед, його типом голосу, його виконавською спеціалізацією (опера, камерна, музично-театральна тощо), далі – його національною належністю, переважаючою тематикою музичних творів, яка є значущою для сутності його творчої особистості» (Стародубцева, 2021, с. 231).

Авторська концертна програма – це не просто послідовність пісень, а цілісний художній твір, що має свою внутрішню логіку, настрій, драматургію. Авторські програми відкривають простір для експериментів з формою, репертуаром і жанровими поєднаннями, що актуалізує значення індивідуального підходу в сучасному вокальному мистецтві.

Одним із найважливіших принципів побудови такої програми є контрастність. Вона створює динаміку, не дозволяє публіці втратити увагу, а артистові – розкрити різні грані своєї творчості. Танцювальні композиції з драйвовою енергією, яскравими ритмами і хореографією чергуються з ліричними сповідями, де вокаліст звертається до слухача з відкритим серцем. Саме ці емоційні гойдалки дозволяють слухачеві глибше пережити програму – не лише відчувати ритм, а й замислюватись, співпереживати.

Кожна вдала програма має свою кульмінацію – пісню або блок з пісень, який є емоційним піком усього виступу. Це може бути головний хіт, композиція з найсильнішим змістом або технічно складний номер, що демонструє майстерність артиста.

Завершення концерту – не менш важливий етап. Часто артист повертається до легкої, світлої пісні, яку глядачі вже знають і люблять. Це створює відчуття завершеності, гармонії й тепла, з якими публіка залишає зал.

Сучасна концертна програма вже давно вийшла за межі лише вокального виконання. У центрі – комплексне сценічне шоу. Авторський концерт часто включає в себе елементи хореографії, які підсилюють емоційний вплив пісень й створюють візуальний образ. Декорації й відеоконтент, що транслюється на екранах, дозволяють ще глибше занурити глядача у світ виконавця. Освітлення та звук – не просто технічні аспекти, а засоби виразності. За їх допомогою підкреслюється атмосфера кожної пісні: інтимність, драйв, драма чи свято. Такий підхід робить концерт мультимедійним видовищем, де кожна деталь має значення й працює на єдину ідею програми.

Технічне забезпечення відіграє ключову роль у створенні якісного концертного виступу, особливо в естрадному вокальному мистецтві. Один із найважливіших технічних елементів – мікрофон, який не лише підсилює звук, але й впливає на виконавську манеру артиста. Як зазначає Н. Дрожжина: «Артист естради знаходиться в постійному пошуку особливих прийомів, пристосувань, які дозволили б йому з мінімальними художніми втратами працювати в будь-яких комунікативних ситуаціях: будь то елітний клуб, стадіон, університетська аудиторія або відкритий майданчик» (Дрожжина, 2005, с. 77). Таким чином, технічне забезпечення стає частиною виконавського процесу і визначає загальну якість сценічної реалізації авторської ідеї.

Справжній артист – це не лише голос, а й особистість на сцені. Сценічна поведінка, жести, міміка, інтонація, паузи – усе це формує неповторну харизму виконавця. Особливо у форматі авторського концерту важливо вміти щиро й природно взаємодіяти з публікою. Звернення до слухачів, імпровізовані монологи, реакція на емоції залу – усе це

створює ефект живого діалогу. Артист стає водночас і співаком, і актором, і режисером дійства. Високий рівень драматичної майстерності дозволяє наділити кожну пісню новим змістом, глибше розкрити її сенс та передати його глядачу. Саме це і є ключем до справжнього самовираження.

### **Висновки**

Авторська концертна програма є цілісним художнім твором, що поєднує музику, слово, сценографію та особистість виконавця. Її ефективність залежить від грамотно підбраного репертуару, продуманої структури з емоційними контрастами та логічною кульмінацією, технічної досконалості й щирої комунікації зі слухачем. Авторські програми відкривають простір для експериментів з формою, репертуаром і жанровими поєднаннями, що актуалізує значення індивідуального підходу в сучасному вокальному мистецтві. Така програма дає змогу артистові не лише показати вокальні навички, але й донести своє світовідчуття, утвердити творчу індивідуальність та побудувати міст між сценою і глядачем.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Дрожжина, Н. (2005). Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 15, 77–86.
- Стародубцева, О. (2021). Творчо-педагогічні аспекти інтерпретаційної компетентності вокаліста. *Музичне мистецтво і культура*, 33(2), 223–234.

---

### **ЩУПАК ВІТАЛІЙ ІГОРОВИЧ**

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво», Київський національний університет культури і мистецтв  
e-mail: [shchupak.vitaliy@gmail.com](mailto:shchupak.vitaliy@gmail.com)

Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка **Скопцова Олена Михайлівна**  
м. Київ, Україна

### **СПЕЦИФІКА СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА**

#### **Анотація**

**Актуальність** дослідження зумовлена зростаючим інтересом до музичної спадщини Володимира Івасюка, який є однією з найзначніших постатей в історії української музики ХХ століття. Сучасне переосмислення його творів, що відбувається під впливом новітніх технологій і жанрових трансформацій, дозволяє виявити нові можливості для популяризації його творчості серед різних вікових та соціальних груп.

**Мета** – здійснити аналіз специфіки сучасних інтерпретацій творів Володимира Івасюка, а також дослідження стилістичних особливостей нових аранжувань та адаптацій музичної спадщини до актуальних жанрових форматів.

**Висновки.** У результаті дослідження було встановлено, що сучасні інтерпретації творів композитора активно змінюються, включаючи елементи джазу, електронної музики та рок-музики. Завдяки цьому його твори отримують нове звучання, що сприяє їхній популяризації серед молоді та забезпечує збереження національної культурної спадщини.

**Ключові слова:** Володимир Івасюк, інтерпретація, аранжування, музична трансформація, сучасні технології, вокальне мистецтво.

### Дискусії

Творчість Володимира Івасюка займає важливе місце в українській музичній культурі. Його пісні стали не лише символом естрадної музики 1970-х років, а й основою для численних адаптацій і переосмислень у різних музичних жанрах. Від часу їх першого виконання вони не лише завоювали популярність серед широкої аудиторії, а й стали основою для численних інтерпретацій, втілених у нових аранжуваннях, які знаходять відгук у сучасних виконавців та слухачів.

Сучасна інтерпретація музики Володимира Івасюка передбачає поєднання традиційних елементів з новітніми музичними технологіями. Музичні аранжування, що поєднують різні стилі, дозволяють створювати нові звучання, що адаптують спадщину композитора до сучасних культурних і технологічних умов. У цьому контексті можна говорити про важливість аналізу сучасних аранжувань творів Івасюка, які відкривають нові горизонти для їх сприйняття.

В даній роботі буде розглянута специфіка сучасних інтерпретацій музичних творів Володимира Івасюка, акцентуючи увагу на аналізі конкретних прикладів аранжувань його пісень в різних жанрах та з використанням новітніх технологій.

Творчість Володимира Івасюка завжди привертала увагу музикантів та композиторів. Його пісні стали основою для багатьох аранжувань, від класичних виконань до сучасних джазових та електронних адаптацій. У наш час багато виконавців звертаються до його пісень, надаючи їм нового звучання через використання новітніх музичних технологій, таких як студійні аранжування, цифровий саунд-дизайн та інші технічні прийоми (Василишин, 2009).

Одним з яскравих прикладів є пісня «Водограй», яка в сучасних аранжуваннях поєднується з електронними елементами, що створюють нову атмосферу звучання, водночас зберігаючи автентичні народні мотиви. В таких інтерпретаціях музика Володимира Івасюка виглядає актуальною та оригінальною навіть у сучасному контексті, що сприяє збереженню її популярності (Ісаченко, 2009).

Сучасні виконавці використовують різноманітні стильові елементи для оновлення музичних творів В. Івасюка. Переважно це включає комбінацію джазових імпровізацій, соулкових вокальних технік, а також елементи поп- та електронної музики. Використання цих елементів дозволяє створити нове звучання, яке здатне привабити широку аудиторію, зокрема молодь.

Важливим аспектом сучасної інтерпретації є також використання новітніх цифрових технологій. Цифрові платформи, такі як стрімінгові сервіси та соціальні мережі, сприяють широкому поширенню нових версій класичних пісень, а також відкривають можливості для взаємодії між виконавцями та слухачами. Сучасні аранжування, створення відеоряду, використання мультимедійних технологій на концертних майданчиках – все це активно інтегрується в сучасну інтерпретацію творчості В. Івасюка. Це дозволяє створювати не лише музичні, а й візуальні інтерпретації, що ще більше залучають аудиторію.

Порівняємо три інтерпретації пісні «Водограй». Першою була оригінальна трактовка Володимира Івасюка та солістки ансамблю пісні і танцю «Смерічка» (1973 рік). Другою була інтерпретація Тараса Чубая, яка вийшла у світ у 2018 році. Третьою – інтерпретація у вигляді джазової кавер-версії у виконанні Софії Лешишак (вокал) та Павла Ільницького (вокал і гітара).

Для аналізу інтерпретацій використовувалися такі критерії: тембральні особливості вокалістів, що базуються на стильових традиціях певного часового періоду; метро-ритм; особливості драматургії; дотримання оригінальної мелодики вокальної партії або зміна воєсінгу; регармонізація або зміна структури акордів; аналіз виду фактури; аранжування.

В оригінальному виконанні спостерігається частково академізований чоловічий вокал, основою якого є прикритий назальний звук на фонемах «а», «е», «о» із вузькою,

але сфокусованою спрямованістю вокалу, особливо в куплетах. Метроритміка в куплеті подібна до похідних маршових ритмічних малюнків, які на той час використовували духові оркестри. У приспіві спостерігаються ритмічні секвенції: ♪ ♫ ♪ ♫ ♪ ♫, які мають схожість із коломийками Косівщини (з притопом).

Щодо драматургії зазначимо такі аспекти:

1. Декламація є основою для створення в цій пісні «піднесеного настрою». Виконавець демонструє глибоку та чітку вимову шиплячих звуків «ш», «щ», «ч», що створює потрібний бархатистий тембр вокалу, характерний для тієї епохи.

2. Штрих як засіб створення польотності звучання. Виконавці застосовують умовний штрих стакато, який створює динамічний контраст між першим куплетом і приспівом.

3. Прискорення темпу в кінці музичної побудови як засіб закріплення емоції радості та веселощів – *accelerando*.

Виконання Тарасом Чубаєм пісні В. Івасюка «Водограй» відрізняється від оригінального такими аспектами:

1. Звужений динамічний діапазон, який сприяє кращій трансляції вокалу в різних концертних умовах. За рахунок легато слухабельність значно покращується.

2. Стилізоване «камерне» аранжування з електрогітарою. Склад інструментів значно зменшився (порівняно з аранжуванням Л. Дутковського). Він складається з камерного квартету, в якому віолончель грає штрих портато, альт – легато, а скрипки – спікато. Такий підхід до розстановки штрихів робить мікродинаміку цієї секції досить динамічною, порівняно з вокалом. Гітара грає акордову фактуру, яка прикрашена ефектом «Wah Wah», що здобув велику популярність в регі-стилі.

3. Т. Чубай надав перевагу тутійності звучання на відмінну від автора, який мислив більш контрапунктно.

Інтерпретація Софії Лешишак відрізняється від оригіналу набагато більше, ніж виконання Т. Чубая. У цьому варіанті були використані такі підходи:

1. Зміна темпу та ритм-структури пісні, ліги через такт, та сепарованість фраз.

2. Стилль Регтайм, який виражений через гітарну партію. Свінгові імпровізаційні контрапункти з використанням наслідування (прийом контрапункту).

3. Вокал з використанням джазових традицій: *tumbling* ефекту (розслаблена дикція) та фрай (хрипкий призвук).

Однак, є й схожість між цією інтерпретацією та виконанням Т. Чубая: слайди між 4 та 1 долею тактів; підкреслювання крайніх в музичній побудові слів – наприклад: *тече НЕ Вер Тає*.

Один із важливих аспектів сучасних інтерпретацій – зміна виконавських прийомів. Якщо в 1970-х роках пісні В. Івасюка виконувалися в естрадному стилі з характерною артикуляцією, то нині часто використовуються вокальні техніки, що притаманні соулловому та джазовому стилям. Так, сучасні виконавці активно впроваджують елементи імпровізації, а також експериментують з тембром і ритмічною структурою виконання (Грицак, 2000). Ці зміни не тільки розширюють виразові можливості пісень, але й дозволяють зберігати їх актуальність у нових жанрових контекстах. Такі підходи дозволяють більш глибоко розкривати емоційний зміст композицій, зберігаючи їхню автентичність, але додаючи нові аспекти, які здатні зацікавити сучасного слухача.

Цифрові технології значно змінили способи поширення музики. Стрімінгові сервіси, такі як Spotify та Apple Music, а також соціальні мережі, сприяють значному розширенню аудиторії для оновлених версій пісень В. Івасюка. Завдяки цьому його твори можуть бути почуті не лише в Україні, але й за кордоном, що сприяє їх міжнародній популяризації. Інтеграція творчості митця в сучасні культурні та технологічні контексти дозволяє зберігати музичну спадщину живою та актуальною для майбутніх поколінь.

### **Висновки**

Сучасна інтерпретація творчості Володимира Івасюка демонструє активний процес адаптації його музики до нових жанрових і технологічних реалій. Завдяки використанню сучасних виконавських технік, електронних аранжувань та цифрових технологій його твори зберігають свою актуальність і знаходять нових слухачів. Інтеграція його музики в джаз, рок, електронні жанри розширює її виразові можливості, дозволяючи глибше розкрити емоційний зміст композицій.

Важливим аспектом є баланс між автентичністю оригінальних творів та їхньою стилістичною модернізацією, що сприяє популяризації української музичної спадщини. Використання цифрових платформ, соціальних мереж і сучасних технологій розширює межі сприйняття творчості В. Івасюка на міжнародному рівні. Подальші дослідження можуть зосередитися на аналізі впливу нових технологій на музичну інтерпретацію, а також на соціокультурному аспекті популярності творів В. Івасюка у XXI столітті.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

- Василишин, О. (2009). Володимир Івасюк: сила серця і таланту: монографія. Львів : Українська академія друкарства, 368.
- Грицак, Я. (2000). Нарис історії України: формування модерної української нації XIX – XX ст. : навчальний посібник. Київ : Генеза, 360.
- Пушин, С. (2004). Червона рута цвістиме вічно. *Українська культура*, 2-3, 12-14.
- Ісаченко, Л. (2009). Світ без нього : історія одного шлягера. *Урядовий кур'єр*, 13.
-

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ V МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ  
**«МУЗИКА В ДІАЛОЗІ З СУЧАСНІСТЮ:  
ОСВІТНІ, МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ,  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ»**

MATERIALS OF THE V INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE  
**«MUSIC IN DIALOGUE WITH THE MODERNITY:  
STUDIOS OF EDUCATIONAL, ART HISTORY,  
CULTUROLOGICAL»**

**Редакційна колегія**

**Голова:**

*Надія БРОЯКО* – кандидатка мистецтвознавства, професорка

**Члени редакційної колегії:**

*Петро БОГОНІС* – кандидат педагогічних наук, професор

*Тетяна ПІСТУНОВА* – доцентка

*Вероніка ДОРОФЄЄВА* – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка

*Валентина СІНЕЛЬНІКОВА* – кандидатка історичних наук,  
доцентка

*Ігор ТИЛИК* – кандидат мистецтвознавства, доцент

**Літературне та наукове редагування:**

*Вероніка ДОРОФЄЄВА* – кандидатка мистецтвознавства, доцентка

**Технічний редактор, комп'ютерна верстка:**

*Святослав ОВЧАРЕНКО* – доктор філософії з культурології

Підписано до друку 15.05.2025. Формат 60x84/8.  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура PT Serif.  
Обл. вид. арк. 16,1.  
Наклад 300 прим.  
Замовлення №5447

Видавничий центр КНУКіМ  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного  
реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої  
продукції серія ДК № 4776 від 09.10.2014