

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет
культури і мистецтв
ПВНЗ "Київський університет культури"

ЗБІРКА МАТЕРІАЛІВ
Всеукраїнської науково-практичної
конференції здобувачів вищої освіти та
молодих вчених

"МОЛОДА МУЗИКОЛОГІЯ:
НАУКА І ПРАКТИКА - 2025"

09-10 грудня

Київ - 2025

УДК 78.01

М754

Молода музикологія: наука і практика – 2025: збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. Київ: КНУКіМ, 2025. 343 с.

Додаток до листа Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України від 18.09.2023 №21/08-1591 «Про Перелік міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференцій здобувачів вищої освіти і молодих учених»

Тема наукових досліджень кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв: 0121U114303 «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні, педагогічні студії» (дата реєстрації 09.12.2021)

Рекомендовано до друку Радою факультету музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв –
Протокол №5 від 12 грудня 2025 р.

Web site:

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

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

© КНУКіМ, ФММ, 2025

© Автори, 2025

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ «ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО»

<i>Дітківська Надія Миронівна</i>	<i>ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО</i>	10
<i>Євтух Вікторія Іванівна</i>	<i>ФОЛЬКЛОРНІ ОБРАЗИ В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ</i>	13
<i>Калініченко Олена Миколаївна</i>	<i>«БЛАГОСЛОВИ, ДУШЕ МОЯ, ГОСПОДА» З «ЛІТУРГІЙ» МИХАЙЛА КРЕЧКА: ХУДОЖНЬО- СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ</i>	17
<i>Копил Валентина Віталіївна</i>	<i>ВІДОБРАЖЕННЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО КОЛОРИТУ В ОБРОБЦІ НАРОДНОЇ ПІСНІ ДИЗИДЕРІЄМ ЗАДОРМ</i>	20
<i>Кравчук Олександр Олександрович</i>	<i>ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ ВОКАЛЬНО- ХОРОВИХ ПАРТИТУР РІЗНИХ СТИЛІВ І ЕПОХ</i>	25
<i>Ляшик Наталія Іванівна</i>	<i>ФЕНОМЕН ТВОРЧОГО АМПЛУА ХОРЕМЕЙСТЕРА, ПЕДАГОГА ТА ФОЛЬКЛОРИСТА ІВАНА КОРСЮКА</i>	29
<i>Прохоренко Ольга Сергіївна</i>	<i>ТРАДИЦІЯ І НОВАТОРСТВО В АНГЛІЙСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ ХОРОВІЙ КУЛЬТУРІ XX - ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ</i>	35
<i>Ткаченко Ярина Вікторівна</i>	<i>ПЕЙЗАЖНА ЛІРИКА В ХОРОВИХ ТВОРАХ: ХУДОЖНЬО-ЗМІСТОВНИЙ РАКУРС</i>	40
<i>Усова Альбіна Вікторівна</i>	<i>МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО: ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙ ТА НОВАТОРСТВА</i>	45
<i>Федів Юлія Тарасівна</i>	<i>УКРАЇНСЬКИЙ ДУХОВНИЙ КОНЦЕРТ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ</i>	48
<i>Філін Ксенія Сергіївна</i>	<i>ПОСТАТЬ ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО В ПЛЕЯДІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ</i>	52
<i>Хохlach Василь Юрійович</i>	<i>ОСНОВНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ</i>	55

СЕКЦІЯ «ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО»

Авдіюк Ірина Борисівна	РЕВІТАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУНОМУ ПРОСТОРІ (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «ОЙ ПОЛЕЧКО, ПОЛЕ»)	60
Ботвіна Анна Олегівна	ЗМІСТОВНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ МЕСИ В МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ	67
Іванова Сніжана Вікторівна	РЕПЕРТУАР ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ТА ХУДОЖНЬОГО СВІТОГЛЯДУ СПІВАЧКИ НІНИ МАТВІЄНКО	70
Калюк Марія Олексіївна	ЗАСТОСУВАННЯ СТИЛЮ BEL CANTO У ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ БАСИСТЮК	77
Корольков Андрій Ігорович	МИКОЛА ЛИСЕНКО – ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КЛАСИКИ (НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНО-ОПЕРНОЇ ДРАМАТУРГІЇ)»	82
Мусієнко Владислав Сергійович	ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНЕ ПОЛЕ ЖАНРУ РОМАНСУ В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	88
Сабалдир Андріана Михайлівна	УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ У КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ РАЇСИ КИРИЧЕНКО ТА НІНИ МАТВІЄНКО)	92
Сидоренко Світлана Євгенівна	АРІЯ «ВИДНО ШЛЯХИ ПОЛТАВСЬКІЙ» ІЗ ОПЕРИ «НАТАЛКА ПОЛТАВКА» М. ЛИСЕНКА: МУЗИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ	96
Терпан Анастасія Едуардівна	ЖАНР МЕСИ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ	101
Ткаліч Софія Сергіївна	СУЧАСНЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО У СУБКУЛЬТУРАХ УКРАЇНИ	104

СЕКЦІЯ «МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА»

Букача Вероніка Юріївна	ВЕСНЯНИЙ ФОЛЬКЛОР ЛЬВІВЩИНИ В РЕТРОСПЕКТИВІ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ГАЛИЦЬКОЇ ГАЇВКОВОЇ ТРАДИЦІЇ	110

Венглюк Наталія Вікторівна	ОСПІВУВАННЯ КОРОВАЮ В ТРАДИЦІЇ СЕЛА ВЕЛИКІ ОРЛИНЦІ НА ХМЕЛЬНИЧИНІ	117
Видаєва Ілона Русланівна	ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНЕ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ЧЕРКАЩИНИ: ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ТА НАУКОВІ ПІДХОДИ	120
Виновець Марія Вікторівна	ПІСЕННА ТРАДИЦІЯ СЕЛА КАРАПИШІ МИРОНІВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ (ЕКСПЕДИЦІЯ 2025 РОКУ)	125
Дебопре Юліана Олександрівна	ОБРЯДОДІЇ ТА ПІСНІ ДО ВИРЯДЖАННЯ МОЛОДОГО НА СЛАВУТЧИНІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕКСПЕДИЦІЇ У СЕЛІ КИЛИКІЇВ)	130
Дяченко Вікторія Володимирівна	СТАН ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЇ В СЕЛА БАЙТАЛИ ОДЕСЬКОЇ ОБЛАСТІ	133
Корж Іванна Михайлівна	НАРОДНОПІСЕННА ТРАДИЦІЯ СЕЛА ВІЛЬХІВЧИК НА КОРСУНЩИНІ У СПОГАДАХ СПІВАЧКИ НІНИ КОТЛЯР	137
Марусенко Олександра Вадимівна	ВЕСІЛЬНИЙ І ЛІРИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ПОЛТАВЩИНИ В ІСТОРИЧНОМУ ВИМІРІ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ	142
Мельник Діана Олександрівна	МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ПОДІЛЛЯ У ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ	146
Хорунженко Кирило Артурович	ВЕСІЛЬНІ ТА ЛІРИЧНІ ПІСНІ СЕЛА КОПАЧІВ ОБУХІВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕКСПЕДИЦІЇ 2025 РОКУ)	153
Цивінська Софія Олександрівна	ЕТНОМУЗИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІ ПОШУКИ	156

СЕКЦІЯ «ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВЕ МИСТЕЦТВО»

Бровій Уляна Володимирівна	УКРАЇНСЬКА ЛІРИЧНА ПІСНЯ У БАНДУРНОМУ РЕПЕРТУАРІ	163
Гринюк Дмитро Олегович	МЕТОДИЧНА ПРАЦЯ «ПІДРУЧНИК ГРИ НА БАНДУРІ» ГНАТА ХОТКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ БАНДУРНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ	166
Громосяк Віталій Ігорович	ДУМА «БУРЯ НА ЧОРНОМУ МОРІ» В СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ	170

Завацький Володимир Валентинович	НАРОДНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ПОДІЛЛЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ НАУКОВЦІВ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ	174
Масюк Нікіта Олександрович	АЛЬТЕРНАТИВНИЙ ПОП XXI СТОЛІТТЯ: ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ ТА РОЛЬ САУНД- ПРОДЮСИНГУ В МУЗИЦІ	178
Овчаренко Галина Іванівна	ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІРИЧНОЇ ПІСНІ В ПРОЦЕСІ БАНДУРНОЇ СПІВОГРИ	181
Пилипенко Софія Вікторівна	ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ	186
Потапенко Катерина Вадимівна	ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПОЛІФОНІЧНОГО ЖАНРУ В СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ РЕПЕРТУАРІ	190
Ракитянська Вікторія Олегівна	ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОЗАЦЬКОГО ЕПОСУ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ БАНДУРИСТІВ	193
Савчук Ольга Володимирівна	СУЧАСНЕ БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО В ЕСТРАДНИХ ЖАНРАХ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	197
Терещенко Іван Вікторович	СТАРОСВІТСЬКІ ІНСТРУМЕНТИ У НАУКОВОМУ ДОРОБКУ ВОЛОДИМИРА КУШПЕТА	200
Хавтур Оксана Олегівна	ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА	205
Чумак Юлія Володимирівна	МЕТОДИ ТРАНСФОРМАЦІЇ НАРОДНОПІСЕННОГО МАТЕРІАЛУ У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ РЕПЕРТУАРІ	209

СЕКЦІЯ «ЕСТРАДНЕ ТА ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО»

Антоненко Богдан Валентинович	МУЗИКА І ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ВЗАЄМОДІЯ ЗВУКУ ТА ЗОБРАЖЕННЯ У СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРІ	215
Баніт Карина Олександрівна	МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ ПІСЕННОГО КОНКУРСУ «ЄВРОБАЧЕННЯ»: ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТА СЦЕНІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ	218
Бараненко Сергій Васильович	ВИКОНАВСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ПОП-РОК СЕРЕДОВИЩІ (НА ПРИКЛАДІ ГУРТУ «МЕНТАЛЬНА ЗРАДА»)	222

Белеванцев Олексій Сергійович	ЕВОЛЮЦІЯ РОМАНТИЧНОГО ОБРАЗУ В ТВОРЧОСТІ АДРІАНО ЧЕЛЕНТАНО НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «CONFESSA»	226
Білокур Анастасія Юріївна	ДРАМАТУРГІЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «СЕСТРА» ГУРТУ «THE HARDKISS»	229
Боровик Олена Едуардівна	АКТУАЛЬНІ ЗАВДАННЯ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ В ПІДГОТОВЦІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ	232
Гошовський Олександр Володимирович	ХАРАКТЕРНІ РИСИ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ РОК- МУЗИКИ	235
Дем'янчук Володимир Миколайович	ПІСЕННИЙ КОНКУРС «ЄВРОБАЧЕННЯ» ЯК ПЛАТФОРМА ДЛЯ ПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ	239
Дудіна Анна Олексіївна	МУЗИЧНО-СТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДЖАЗУ ТА ПОП-МУЗИКИ В НАУКОВИХ СТУДІЯХ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ	243
Дьомін Руслан Володимирович	ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ІТАЛІЙСЬКОЇ ЕСТРАДИ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	248
Єрмоленко Альона Сергіївна	ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ПІСНІ «FEELING GOOD» У ТРАКТУВАННІ МАЙКЛА БУБЛЕ	252
Жабчик Олександр Олегович	СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА	256
Захарова Вероніка Вадимівна	ФЕНОМЕН КВІТКИ ЦІСИК В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНО- ВОКАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ	261
Ільїнова Анастасія Олександрівна	ВОКАЛЬНО-ЕМОЦІЙНА ДРАМАТУРГІЯ ПІСНІ МАЙЛІ САЙРУС «WRECKING BALL»	264
Коробка Богдан Олександрович	СОЦІАЛЬНА ТЕМАТИКА В ІНДИВІДУАЛЬНІЙ ПІСЕННІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО МИТЦЯ	268
Лещенко Євгеній Олександрович	СУЧАСНА СТУДІЙНА ПРАКТИКА: АВТОРСЬКЕ БАЧЕННЯ ТА ТВОРЧІ ПІДХОДИ	272
Линник Валерія Олександрівна	СЦЕНІЧНІ ВИМІРИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕСТРАДНИХ ПІСЕНЬ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ADELE, JAMALA, LADY GAGA)	276

Мірошниченко Олександр Миколайович	ТВОРЧИСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ	280
Морозов Роман Віталійович	РОЛЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ФОРМУВАННІ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ СПІВАКА НА ПРИКЛАДІ ПОПУЛЯРНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТА АМЕРИКАНСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ	284
Нагірна Вікторія Юріївна	ЖІНОЧА АВТОРСЬКА ПІСНЯ НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ГОЛОС НОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ	288
Недождій Даніела В'ячеславівна	ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ У ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ	291
Нестеренко Тетяна Олександрівна	АВТОРСЬКА ЖІНОЧА ЕСТРАДНА ПІСНЯ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПОП- КУЛЬТУРИ	294
Пахальчук Дарія Вікторівна	ЕМОЦІЙНО-ВОКАЛЬНА ВЗАЄМОДІЯ У ДУЕТНОМ ВИКОНАННІ ПІСНІ «ДЕ Б МИ НЕ БУЛИ» PROROCK & DOREIN	298
Приходько Аліса Андріївна	ПОСТМОДЕРНА ЕСТЕТИКА КАВЕР- ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У СУЧАСНІЙ ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ	302
Рахмаєва Анастасія Ігорівна	СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА ПІСНЯ: ВІД ТВОРЧИХ ТЕНДЕНЦІЙ ДО ВИКЛИКІВ ШОУ- БІЗНЕСУ ТА МУЗИЧНОГО ПРОМОУШЕНУ	306
Рахно Інна Анатоліївна	ВОКАЛЬНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСНІ «LOVELY» BILLIE EILISH & KHALID	313
Сидорак Оксана Богданівна	ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ ПРИЙОМІВ «BELTING», «TWANG», «FALSETTO» ТА «MIXED VOICE» В СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ	317
Сидоренко Вікторія Сергіївна	ЕМОЦІЙНО-ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕМИ ЛЮБОВІ В УКРАЇНСЬКІЙ І ЗАРУБІЖНІЙ ЕСТРАДНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	321
Стеценко Ярослав Сергійович	СТИЛЬ ГУЦУЛ-МЕТАЛ У МУЗИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО РОК-ГУРТУ «KARNA»	326
Турчин Андрій Андрійович	ВПЛИВ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК НА ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАННЯ	329
Федосенко Каріна Миколаївна	РОЛЬ СТУДІЙНОГО ПРАКТИКУМУ У ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВОКАЛІСТА	333

<i>Червоняк Богдан Миколайович</i>	<i>ТЕХНІЧНИЙ ПРОГРЕС ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЇ РОК-МУЗИКИ</i>	336
<i>Яременко Жанна Вікторівна</i>	<i>СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕМОЦІЙНОЇ ОБРАЗНОСТІ У ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ</i>	341

Дітківська Надія Миронівна
здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail : naduya.karapinka@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Скопцова Олена Михайлівна

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО

Актуальність. Анатолій Авдієвський був знаним майстром хорової обробки українських народних пісень. Глибоко відчуючи природу народного співу, автор використовував саме ті засоби музичної виразності, що відповідають духу народної пісенної традиції. Маючи академічну музичну освіту, Анатолій Авдієвський у своїх обробках дуже часто відмовлявся від класичних норм голосоведення й обирав шлях слідування принципам давнього народного ладового мислення. Це стосується вертикального складу інтерваліки та акордики, а також насичення акордової фактури творів елементами підголоскової поліфонії. Органічне поєднання принципів народного ладового голосоведіння та норм, притаманних класичній тонально- функціональній системі, – на цих двох платформах базується творчий метод видатного митця українського хорового співу А. Авдієвського.

Мета – узагальнити наявні відомості про особливості композиторської діяльності Анатолія Авдієвського в дискурсі його роботи з обробкою українських народних пісень.

Основні результати дослідження

Хорові обробки українських народних пісень посідають у творчості Анатолія Авдієвського особливе місце, адже саме цей жанр став підґрунтям формування його художнього стилю та професійного мислення. У роботі з народним матеріалом композитор досягнув найбільшої виразності та зрілості, створивши унікальну систему художніх засобів, що дозволяють зберегти природність інтонаційного звучання та глибинну емоційність фольклорного джерела. Авдієвський послідовно прагнув уникати зовнішньої декоративності, надаючи перевагу внутрішній гармонії, щирості й духовній достовірності

пісенного образу. У цьому його творчий метод співзвучний із позицією Олександра Кошиця, який наголошував на необхідності зберігати «вищу правду» народної пісні – її простоту, чесність і природну цілісність [1, с. 105]. Для обох митців народна пісня була не матеріалом для стилізації, а живим виявом духовного стану, який не допускає фальші чи показного ефекту.

Поєднання народної та академічної манери співу доцільно розглядати як вихідний рівень синтетичного мислення у формуванні художнього ідеалу Анатолія Авдієвського. Такий принцип виконавської синтетичності був органічно властивий його творчому світогляду й відображав глибинні основи українського ментального типу музичного сприйняття. Українська народна традиція, заснована на обрядово-звичаєвому підґрунті, характеризується послідовним синкретизмом, тобто взаємопроникненням різних мистецьких форм у межах єдиного художнього цілого. Саме тому ідея синтетичності у відтворенні національної художньої традиції постає як визначальна у хорових інтерпретаціях, створених і реалізованих Анатолієм Авдієвським.

Наступний щабель синтезу в його диригентській діяльності пов'язаний із прагненням поєднати народну пісню з обрядово-символічним комплексом, танцювальною пластикою, колористичним вирішенням сценічного простору та костюмів. Подібне художнє бачення відображає усталену в українській культурі тенденцію до інтеграції різних видів мистецтва, що сприймаються як частини цілісного естетичного універсуму. У цьому контексті творчий метод Анатолія Авдієвського постає як послідовне втілення принципу синкретизму, який реалізується через інтонаційне переосмислення кожного смислового елемента – від конкретного слова до підтексту чи символічно прихованого змісту, що розкривається у поетичному тексті народної пісні або в інтонаційній структурі сучасної поезії [3].

Аналізуючи композиторську спадщину Анатолія Авдієвського, слід наголосити, що у своїй творчій діяльності він виходив із розуміння унікальності кожної народної пісні, зумовленої її регіональним походженням та жанровими характеристиками. Усвідомлення темброво-виконавських відмінностей народнопісенних зразків спонукало композитора до ретельного пошуку

індивідуального звукового образу кожного твору. Унаслідок цього сформувався неповторний художній стиль Авдієвського, якому притаманні прозора чистота хорового звучання, досконала інтонаційна злагодженість, м'якість і темброва забарвленість акордової палітри. Його хорові твори вирізняються емоційною насиченістю, витонченістю тембрових співвідношень і вишуканою красою звучання, що створює ефект глибокого духовно-естетичного впливу на слухача [2].

Незалежно від характеру першоджерела - чи то українська народна пісня, чи зразки європейського, або латиноамериканського фольклору, чи поетичні тексти класиків і сучасних авторів - всіх жанрових і стильових проявах композиторської діяльності майстра чітко простежується органічний зв'язок із національною традицією, яка визначає своєрідність інтонаційного розвитку, ладового мислення та звукової палітри. Водночас для митця не було характерним буквально наслідування або зовнішнє відтворення етнографічних ознак фольклорного матеріалу. Його підхід полягав у глибокому художньо-філософському осмисленні фольклору як універсальної системи культурних смислів, що здатна.

Висновки

Хорові обробки А. Авдієвського вирізняються винятковою здатністю поєднувати автентичність народного інтонаційного першоджерела з витонченістю професійної композиторської техніки, утворюючи гармонійний синтез традиційного й академічного начал. Завдяки цьому твори Авдієвського здобули широку рецепцію в різних культурних середовищах, засвідчивши здатність українського фольклору функціонувати як універсальна художня мова. Творчий доробок Анатолія Авдієвського закономірно вписується у розбудову національної традиції роботи з фольклорними джерелами, що виконують не лише тематичну чи мелодичну функцію, а й містять глибинний духовний і семіотичний потенціал. У цьому сенсі фольклор постає як носій «генетичного коду» нації - символічної структури, через яку композитор реалізує власну художню індивідуальність, водночас долучаючись до процесу збереження й оновлення духовного космосу української культури.

Список використаних джерел

1. Кошиць О. Листи до друга (1904 - 1931). Упорядкування, опрацювання текстів, коментарі, передмова і покажчик імен Л. Пархоменко. / О. Кошиць. К., 1998. 190 с.
 2. Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського : навчально-методичний посібник. Нотна хрестоматія. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 185 с.
 3. Фурдичко А. Фольклоризм у репертуарі сучасних українських академічних хорів. *Народознавчі зошити*. 2017. №6 (138). С. 1569-1577.
-

Євтух Вікторія Іванівна

добувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: nika.yevtukh@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужена артистка України, доцент,
професор з/н **Кречко Наталія Михайлівна**

ФОЛЬКЛОРНІ ОБРАЗИ В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Актуальність. Розглядається вплив фольклорних традицій на творчість сучасних українських композиторів у галузі хорової музики, адже саме ці традиції є носіями історичної пам'яті, духовних цінностей та художніх кодів українського народу. У сучасних умовах відродження й популяризації національного мистецтва постає потреба у глибшому вивченні творчості композиторів сьогодення, які звертаючись до фольклорних образів, поєднують їх із сучасними засобами виразності та актуальними художньо-змістовними концепціями.

Мета – дослідити вплив фольклорних образів на хорову творчість сучасних українських композиторів.

Основні результати дослідження

Фольклорні мотиви та художні образи стали рушієм творчого натхнення для багатьох українських композиторів, формуючи основу їхнього художнього світогляду та музичної мови. Звернення до народного мелосу, міфологічних символів і традиційних жанрових моделей стало підґрунтям для створення цілого ряду знакових творів української культури, у яких фольклорні інтонації та тембри поєднуються з сучасними засобами музичної виразності.

Найбільш яскраво вплив фольклору на сучасне хорове мистецтво було представлено в творчості композиторів, що належать до нефольклорної музичної течії ХХ сторіччя. В українській музичній культурі ця течія представлена численним доробком видатних українських митців, який відкрив нові грані поєднання фольклорних традицій з сучасним стилем хорового письма та жанровими синтезами. Серед плеяди композиторів, для яких неофольклорний напрям став знаковим вважаємо необхідно виділити видатні постаті Ігоря Шамо, Лесі Дичко, Євгена Станковича. Ці автори, кожен по своєму відкрили невичерпний потенціал духовної цінності українських фольклорних протоджерел, і свій власний шлях переосмислення їх художньо-сміслового багатства. Серед авторів, що нині працюють з українськими фольклорними образами, також хочеться виділити постать Валентини Мартинюк, яка реалізує в цій тематиці власне камерно-поетичне бачення.

Леся Дичко – видатна сучасна українська композиторка, одна з провідних постатей національного хорового мистецтва. Її творчість вирізняється глибоким зв'язком із духовними та фольклорними традиціями України. Ще в період навчання у Київській консерваторії композиторка почала працювати над пошуком нових тембро-образних ідей, які згодом стали підґрунтям українського неофольклоризму.

Музика Лесі Дичко поєднує архаїчні народнопісенні інтонації з модерним мисленням і симфонічною масштабністю звучання. Чимало дослідників, аналізуючи творчість композиторки, відзначають її глибокий зв'язок із фольклорними традиціями українського народу. Зокрема, у статті С. Грици зазначається, що для Лесі Василівни надзвичайно важливим було відчуття рідної землі, глибинне усвідомлення народної пісні, вивчення обрядів і народних традицій, які стали основою її світогляду та вплинули на формування її індивідуального композиторського стилю. У результаті цього в її музиці фольклорні елементи органічно трансформуються у професійну композиторську мову, набуваючи симфонічного масштабування [1].

Яскравим прикладом зазначеного напрямку є кантатно-ораторіальна творчість композиторки, зокрема знаменита кантата «Червона калина». У цьому

творі фольклорний інтонаційний матеріал переосмислено крізь призму власної мелодики авторки з застосуванням сучасних засобів виразності: нашарування фактурних пластів, поєднання різних ладових структур, поліритмічних комплексів. Сучасні композиторські техніки дозволяють масштабувати драматургію твору, надати особливу глибину українській образності, в якій символ «калини» постає втіленням духовної стійкості, національної краси та відродження

Видатний український композитор Євген Станкович став однією з ключових постатей у становленні неофольклорного напрямку в українській музиці другої половини XX століття. У своїй опері «Цвіт папороті» він втілює народно-міфологічні образи в унікальному новаторському жанровому рішенні –хоровій опері, продемонструвавши глибоке переосмислення українських обрядів в сучасному музичному контексті. Звертаючись до українського міфу про цвіт папороті, який стає алегорією пошуку людиною духовних скарбів, Є. Станкович сміливо поєднує народні та академічні вокальні тембри з симфонічним оркестровим звучанням. Опера «Цвіт папороті» підносить український фольклор на новий художній рівень, перетворюючи його з етнографічного матеріалу на універсальний мистецький філософський символ.

Хоровий цикл Ігоря Шамо «Ятранські ігри» часто називають хоровою оперою в акапельній формі. Композитор надихається автентичними народними інтонаціями, втілюючи їх через власні мелодичні ідеї. Як підкреслює А. Терещенко у своїй статті, хоровий цикл «Ятранські ігри», І. Шамо здобув високу оцінку в колі музикознавців, оскільки посів особливе місце в українській музичній культурі XX століття, адже твір став зразком новаторського синтезу фольклорних інтонацій із академічною хоровою технікою та професійним мисленням композитора [2].

Цикл «Ятранські ігри» складається з двох актів, що включають тридцять номерів. Розпочинається твір з номера під назвою «Заспів», а закінчується номером, який називається «Заклучна», що символізують початок і завершення народного дійства. Цикл поділяється на три розділи, пов'язані з народними обрядами

- перший розділ – весняний, включає дев'ять номерів (№ 2–10);
- другий – літньо-осінній, одинадцять номерів (№ 11–21);
- третій – весільний, вісім номерів (№ 22–29).

Зміст циклу «Ятранських ігор» побудований на ідеї колообігу народного життя, тобто від весняного пробудження природи до весільного обряду як утвердження людської єдності й радості буття. Ігор Шамо створює монументальну фольклорно-хорову панораму, у якій майстерно поєднує народні інтонації, поліфонічну фактуру та сучасне музичне мислення. Опера «Ятранські ігри» є одним із основних творів у становленні неофольклорного напрямку, що утвердив новий підхід до інтерпретації народної традиції у хоровому музичному мистецтві.

У творах сучасної композиторки з Дніпра Валентини Мартинюк народна тематика набуває камерно-поетичного звучання. Її диптих, що складається з композицій «Яблунева солов'їна» та «Зове рідна мати», є прикладом нового осмислення фольклорних звукообразів, у яких органічно поєднуються академічна й народна вокальна традиції. Композиторка зберігає притаманну народній пісні інтонаційну гнучкість, природність мелодичного розвитку, водночас збагачуючи музичну тканину сучасною гармонічною мовою. Застосування солістки, що співає у народній манері на тлі академічного хору, створює особливий тембровий контраст і надає творам виразного національного колориту. Фольклорні елементи підкреслено за допомогою звукозображальних інтонацій, які імітують гру народних інструментів. Таким чином, у творах Валентини Мартинюк простежується трансформація фольклорних джерел у контексті постмодерного музичного мислення.

Висновки

Фольклор є невичерпним джерелом натхнення для українських композиторів, яке визначає змістовні та стильові орієнтири сучасної національної музики. Звернення до народних мелодій, образів і символів сприяє не лише збереженню культурної спадщини, а й пошуку нових художніх форм, у яких поєднуються традиція і новаторство.

Аналіз творчості Лесі Дичко, Євгена Станковича, Ігоря Шамо та Валентини Мартинюк свідчить про те, що звернення до фольклорної тематики у сучасній музиці є явищем здатним до постійної трансформації. У кантаті «Червона калина» Лесі Дичко фольклорні образи набувають епічного звучання, у «Цвіті папороті» Євгена Станковича – філософсько-символічного змісту, у «Ятранських іграх» Ігоря Шамо проявляються через нове жанрове формотворче бачення, а у диптиху Валентини Мартинюк фольклорна основа виявляється через камерно-поетичну ліричність.

Отже, фольклорні образи виступають каталізатором творчих пошуків композиторів різних поколінь, сприяючи утвердженню неофольклорного напрямку як провідного в українській музиці ХХ–ХХІ століть. Завдяки цьому українська хорова культура не втрачає своєї автентичності, водночас розвиваючись у руслі сучасних європейських тенденцій і продовжуючи бути носієм духовності, національної пам'яті та творчого оновлення.

Список використаних джерел

1. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. С. 51–108.
2. Терещенко А. Перегортаючи сторінки творчості. Музика. 2005. № 3. С. 20 –21.
3. Лісецький С. Євген Станкович. Київ : Музична Україна, 1987. 64 с.
4. Невінчана Т. С. Ігор Шамо. Київ : Музична Україна, 1982. 88 с.
5. Валентина Мартинюк – «Титан» музичного життя Дніпра!. *ДніпроКультура. Портал культурного надбання Дніпропетровщини*. [Електронний ресурс], URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Martynjuk_Titan_of_Musical_life_of_Dnipro (дата звернення: 29.10.2025).

Калініченко Олена Миколаївна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: kalinichenko.elena90@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Тилик Ігор Володимирович**

**«БЛАГОСЛОВИ, ДУШЕ МОЯ, ГОСПОДА» З «ЛІТУРГІЙ»
МИХАЙЛА КРЕЧКА: ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Актуальність питання зумовлена зростанням інтересу до композиторської творчості Михайла Кречка. Як високопрофесійний диригент, М. Кречко втілював у своїх власних хорових творах велику кількість засобів художньої виразності. Це давало змогу розкрити вокальні та ансамблеві можливості хорового колективу і створити яскравий художній образ. Крім того, твори М. Кречка є матеріалом для вивчення їх художньо-стилістичних характеристик з урахуванням інтерпретаційних підходів до їх виконання.

Мета – визначити стилістичні особливості духовної музики М. Кречка та окреслення засобів художньої виразності у творі «Благослови, душе моя, Господа» з його «Літургії».

Основні результати дослідження

Видатний український хоровий диригент, педагог, культурно-громадський діяч, народний артист УРСР, керівник відомих хорових колективів *Михайло Михайлович Кречко* (1925-1996) створив цілу низку власних композиторських творів та обробок для хору (Енциклопедія сучасної України). Основними напрямками маестро у роботі з хором були: глибоке розуміння художнього образу, щирість співу, чітка метроритмічна пульсація, краса звучності та відповідна тембральна драматургія [3].

Однією з причин, що спонукала Михайла Михайловича до написання музики, була безпосередня робота з хором і розуміння його технічних можливостей та звукових особливостей [2].

Особливе місце серед творчої спадщини композитора займає його «*Літургія*», робота над якою тривала останні десять років його життя. У цій збірці М. Кречко прагнув якомога точніше відтворити традиції православної духовної музики, залучивши до роботи свого учня – диригента, композитора і регента, знавця богослужбових канонічних текстів О. Тарасенка (Кравчук, 2025).

Розглянемо художньо-стилістичні особливості композиторського письма М. Кречка на матеріалі твору «*Благослови, душе моя, Господа*» з його «*Літургії*».

Темп твору – *Andante*, характерний для багатьох зразків православної духовної музики. Текст псалма звучить неспішно і умиротворено. У 12 та 24 (після *ritenuto*) тактах є позначка *piu mosso*. Ці темпові зрушення відповідають логічному розвитку тексту. Також важливим є фактурний контраст між початковим фрагментом *Andante*, який проводиться лише партіями альтів і тенорів

у поліфонічній фактурі, та середнім фрагментом *piu mosso*, де хор вступає *tutti* у гомофонно-гармонічній фактурі, хоча й з елементами поліфонізації. Завершується твір повтором початкового фрагменту у *Tempo I*, що повертає у спокійний, молитовний настрій.

Зміна розмірів (6/4, 4/4 *alla breve*, 4/2, 3/2) обумовлена літературним текстом та логічними акцентами у ньому.

Зміна тональностей *D-dur – h-moll – H-dur – As-dur – C-dur – D-dur* плавно розвиває основні думки псалма, перетворює перелік Божественних добродіянь на багатогранну музичну палітру.

Динаміка твору – *p, mp*. Лише в одному фрагменті композитор виводить її через *crescendo* до *forte* (при співі хору *tutti* у високій теситурі), тим самим підкреслюючи тезу про те, що «*Господь довготерпеливий і многомилостивий*». Це – фактично єдиний суттєвий теситурний стрибок, найбільш емоційно забарвлений момент, що є кульмінацією твору.

Вже згадана поліфонізація сприяє підкресленню певних думок та фраз. Так, слова «*добродійств Його*» повторюється тричі у партіях басів, тенорів, альтів і сопрано (разом), і знов басів, утворюючи антифонну перекличку.

Цікавою є відповідність між *знаками альтерації* і текстом. Наприклад, на словах «*Він очищає*» відбувається перехід від *h-moll* до *H-dur*. На словах же «*беззаконня твої*» у партіях тенорів і альтів звучать *fisis* та *cisis*¹ відповідно. Такі зміни сприяють кращому сприйняттю вербального тексту, «візуалізують» його.

У контексті виконавської інтерпретації зазначених художньо-стилістичних особливостей слід відзначити, з одного боку, важливість чіткого дотримання авторських позначок, щоб максимально точно відтворити задум композитора. З іншого боку, слід обов'язково враховувати такі фактори, як склад і професійний рівень хорового колективу, акустичні особливості концертного залу тощо.

Так, вище згаданий твір «*Благослови, душе моя, Господа*» М. Кречка містить лише дві *фермати* – у 24 такті (перед переходом у *H-dur*) та в самому кінці. Проте, на практиці фермати також можуть мати місце у 39 і 43 тактах – знову ж таки, з причин зміни тональностей і для допомоги хоровому колективу інтонаційно чисто налаштуватися на зміну знаків альтерації.

Також авторська ідея щодо виконання початкового і кінцевого фрагментів *Andante* партіями альтів і тенорів може також бути втілена у співі лише *солістів* – альтів і тенора. У деяких приміщеннях це звучить дуже природньо і раціонально обумовлене акустикою.

Висновки

Узагальнюючи викладені спостереження, спробуємо охарактеризувати художньо-стилістичні риси духовної спадщини М. Кречка. Як високопрофесійний диригент, композитор мав глибоке розуміння специфіки хорового звучання та звукових особливостей хорового колективу. Такі риси, як зміна фактури, знаків альтерації, тональностей, розмірів, широке застосування агогіки та динамічних відтінків роблять твір «*Благослови, душе моя, Господа*» з «*Літургії*» М. Кречка об'єктом для музикознавчих досліджень, а також матеріалом для втілення різноманітних інтерпретаційних підходів.

Список використаних джерел

1. Енциклопедія сучасної України. [Електронний ресурс], URL: <https://esu.com.ua/article-1934> (дата звернення: 05.11.2025).
2. Кравчук О. Михайло Кречко як феномен діяльнісного універсалізму в хоровій культурі України: дис. ... доктора філософії: 034 «Культурологія». Київ, 2025. С. 132-141.
3. Масленнікова А. Михайло Кречко: душа, окрилена піснею. *Музика: український інтернет-журнал*. 5 вересня 2020. [Електронний ресурс], URL: <https://mus.art.co.ua/mykhaylo-krechko-dusha-okrylena-pisneiu/> (дата звернення: 05.11.2025).

Копил Валентина Віталіївна
здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: 8380964792389v@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Скопцова Олена Михайлівна
м. Київ, Україна

ВІДОБРАЖЕННЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО КОЛОРИТУ В ОБРОБЦІ НАРОДНОЇ ПІСНІ ДЕЗИДЕРІЄМ ЗАДОРОМ

Актуальність. Творчість Дезидерія Євгеновича Задора (1912–1985) займає особливе місце в українському музичному мистецтві ХХ століття, адже вона уособлює синтез академічних композиторських принципів із багатством народнопісенної інтонаційності Карпатського регіону. Задор, уродженець Закарпаття, один із перших професійних митців, хто послідовно звернувся до осмислення гуцульського мелосу в симфонічних, хорових і вокально-інструментальних творах. Його обробки народних пісень вражають точним відтворенням фольклорних інтонацій, а також стилізацією, яка виводить народний матеріал у площину професійного мистецтва. Вивчення гуцульського колориту у творчості Д. Задора є важливим для розуміння його інтерпретації.

Мета – окреслити засоби музичної виразності, за допомогою яких Дезидерій Задор передає гуцульський колорит у своїх обробках народних пісень, а саме у пісні «Верховино, світку ти наш».

Основні результати дослідження

Українська народна пісня «Верховино, світку ти наш» належить до найвідоміших зразків гуцульського ліричного фольклору. Її поетичний текст і мелодія походять із Карпатського регіону, де пісня побутувала у численних варіантах як у сольному, так і в хоровому виконанні. Тематика твору – це оспівування краси рідного краю, духовної спорідненості людини з природою. У її образному світі домінують поетичні символи Верховини, гір, бору, на фоні яких оповідає про свої почуття парубок. В. Теличко зазначає, що музика Задора просякнута фольклорністю: «Вона вирізняється глибоким засвоєнням, оригінальною трансформацією і синтезом кращих музично-фольклорних особливостей Карпатського регіону з багатими животворними класичними надбаннями, романтично-поетичним проникненням в духовну сутність народів, що тисячоліттями проживають в Карпатах і відтворенням її в яскравій оригінальній музиці» [2, с.30].

Саме ця композиція стала об'єктом уваги багатьох композиторів, зокрема Станіслава Людкевича, Анатолія Кос-Анатольського, Дезидерія Задора, кожен із яких інтерпретував її відповідно до свого художнього світогляду. Версія Дезидерія Задора вирізняється яскравим поєднанням фольклорної основи з професійним хоровим стилем ХХ століття. В нотному тексті зазначається, що

мелодія народна, а ось автором поетичного тексту є Микола Устиянович. Існує декілька варіантів пісні «Верховино, світку ти наш», де наявна більша кількість строф. Отже вибір деяких з них є свідченням цілеспрямованого авторського бачення народного пісенного джерела.

Твір написано в тональності соль мінор і розмірі 4/4, що надає композиції урочисто-пісенного характеру та стабільної метричної пульсації, близької до традиційної народної декламації. Музичний матеріал призначений для мішаного хору (сопрано, альт, тенор, бас) із баритоном-соло, чий тембр виступає як виразник почуттів головного героя. Ладо-інтонаційна організація побудована на використанні елементів гуцульського ладу, що підкреслює фольклорне коріння твору. Хорова обробка народної пісні «Верховино, світку ти наш» у версії Дезидерія Задора побудована за принципом чергування сольних і хорових епізодів, що формують діалогічну структуру - характерну для гуцульської пісенної традиції, де індивідуальний голос завжди перебуває в єдності з колективним звучанням.

Твір відкривається двотактовим вступом, у якому хор виконує фон, що постає у вигляді акордових вертикалей. У партії сопрано виділяється коротка мелодична поспівка, що виконує функцію інтонаційного зерна всього твору. Цей вступ задає атмосферу спокійного, наспівного розгортання. Після вступу вступає баритон-соло, який проводить основну тему. Мелодія відзначається плавною, протяжною лінією, широким диханням і природною декламацією тексту. Темп повільний, що створює відчуття роздуму та імпровізаційного викладу. Враховуючи те, що соліст виконує свою лінію поперемінно із хором, то він може варіювати ритміку, дещо уповільнюючись чи прискорюючись, що посилює враження народного співу. Після кожної фрази соліста хор підхоплює її варійовано, повторюючи мотиви у зміненому вигляді – з невеликими мелодичними й ритмічними зсувами. Така побудова надає музичному матеріалу ефекту перегуку, який імітує природне звучання народного співу в гірському середовищі.

Цей перший восьмитактовий розділ формує заспів твору, де відбувається поступове розгортання емоційного образу. Тут панує наспівність і протяжність

фраз, відсутність різких контрастів, плавні динамічні хвилі. М'яке чергування соліста й хору створює ефект живої розмови на фоні природи. Хор при цьому виконує не лише гармонійну, а й темброво-виразову функцію. В першому заспіві використовується пунктирна синкопована ритміка, яка додає відчуття народної пісні. Другий розділ контрастує попередньому як за темпом, так і за характером. Тут темп стає швидким, а виконавський склад змінюється – соло відсутнє, діє лише хор. На противагу роздумливості першого розділу, цей епізод вирізняється декламативно-ритмічним стилем, де текст проголошується майже як скоромовка: «Ой нема то краю, краю над ту Верховину, коби мені погуляти хоч одну годину». Така манера нагадує коломийкову традицію – рухливу, енергійну, сповнену внутрішнього ритмічного пульсу. «Визначальними для розрізнення коломийок від інших жанрів є лаконічність, сконденсована в одному куплеті думка, відсутність панорамності зображення, версифікаційний лад, функціональність, спосіб відображення дійсності, ритмомелодична структура» [1, с. 641]. Хорова фактура ущільнюється, голоси рухаються одночасно в чіткій синхронності, утворюючи гомофонно-ритмічну декламацію. Звучання набуває ігрового, майже танцювального характеру, де слово стає ритмічним елементом музики. Цей шістнадцятитактовий епізод переносить слухача із простору споглядання у стихію народного свята. Змінюється динаміка на більш гучну, що підсилює враження цього дійства. Композитор використовує не лише синкоповану ритміку наприкінці фраз, але й завдяки акцентам підкреслює акордові вертикалі хору.

Другий куплет є варійованим повторенням початку – де знову співає соліст, а хор підтримує його. Композитор не повторює аранжування першого куплету, використовуючи більше підголоскових елементів у хорових партіях. «У композитора рідко зустрічаються обробки, в яких він намагався тільки прикрашати, орнаментувати даний варіант пісні, не розвиваючи його мелодичне зерно. Композитор розумів, що саме різноманітність варіантів народної пісні дає можливість творчо трактувати пісню, знаходячи в ній те основне, що узагальнює дух пісні, її художні образи» [3, с. 11]. Змінюється і швидкий епізод, в якому звучить лише хор. Він скорочується і лунає лише 10 тактів. Надалі проходить хоровий епізод, що є новим варіантом наспівного розділу, в якому тепер соліста

нема, а у фактурі додаються дрібні тривалості, створюючи враження коливання та більшої щільності. Наприкінці знову йде швидкий коломийковий фрагмент, що кульмінаційно завершує твір.

Висновки

Обробка народної пісні «Верховино, світку ти наш» у версії Дезидерія Задора є зразком глибокого втілення гуцульського колориту в академічному хоровому мистецтві. Композитор не лише відтворює інтонаційно-мелодичну природу народної пісні, але й розкриває її внутрішню варіативність. Це й властива усній традиції змінність мотивів, ритмічних формул і фразового дихання. Саме завдяки цьому твір зберігає живу пульсацію фольклору. Ладова основа твору ґрунтується на поєднанні мінору з елементами гуцульського ладу. Жанрову основу другого, швидкого розділу становить коломийка – енергійна танцювальна форма, що поєднує спів і декламацію. Задор передає її характер за допомогою синкопованих ритмічних формул, активних метричних акцентів і чіткої гомофонно-гармонічної фактури. Ці елементи формують відчуття колективної гри, руху, що є сутнісними для гуцульського музикування. Варіантність форми, яка проявляється у чергуванні сольних і хорових епізодів, зміна темпу, варійоване повторення мотивів – створює ефект живого народного виконання, у якому імпровізаційність поєднується з композиційною впорядкованістю.

Список використаних джерел

1. Ковальчук О. Коломийка в жанровій системі фольклору українців та сусідніх слов'янських народів. *Народознавчі зошити*. 2015. № 3 (123). С.639-646. [Електронний ресурс], URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2015_3_11
2. Теличко В. Ф. Дезидерій Задор - непересічна особистість (до 100-річчя з дня народження). *Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія»*. 2012. Вип. 28. С. 27-31. [Електронний ресурс], URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuust_2012_28_5
3. Товтин Н. І. Історія української музики: методичні рекомендації до вивчення творчості закарпатських композиторів для студентів денної та заочної форми навчання спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) і 025 «Музичне мистецтво» ОС «Бакалавр». Мукачево: МДУ, 2021. 34 с.

Кравчук Олександр Олександрович
доктор філософії з культурології (PhD),
старший викладач кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7763-4157>
e-mail: oleksandrkravchuk97@ukr.net
м. Київ, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ПАРТИТУР РІЗНИХ СТИЛІВ І ЕПОХ

Актуальність зумовлена необхідністю глибшого розуміння стилістичних відмінностей вокально-хорової музичної спадщини різних історичних епох, що є запорукою якісного відтворення композиторського задуму у виконавській практиці та підготовці професійного музиканта-практика. Одним із ключових аспектів професійної підготовки диригента-хормейстера є вміння читати вокально-хорові партитури. Цей процес поєднує в собі технічні, аналітичні та інтерпретаційні навички, формує мислення музиканта-дослідника та виконавця. Читання партитури передбачає не лише засвоєння нотного тексту, а й розуміння стилістичних особливостей, гармонічних структур, фактурних прийомів, специфіки звучання та виконавських традицій певної епохи. Уміння «читати» музику в широкому розумінні – це здатність проникати у глибинні смисли композиторського задуму, усвідомлювати закономірності музичної мови різних історичних періодів, відтворювати їх у сучасному виконавському контексті.

Мета – визначити особливості прочитання вокально-хорових партитур різних стилів і епох – від поліфонічного мислення Ренесансу до інтонаційно-ритмічної складності музики ХХ століття.

Основні результати дослідження

Хорова музика розвивалася в межах основних мистецьких стилів, кожен із яких формував її специфічні риси, жанри та виражальні засоби. До таких стилів належать: Середньовіччя – монодія, григоріанський хорал, зародження багатоголосся; Ренесанс – поліфонічний стиль, вокальна рівноправність голосів, мадригал, мотет; Бароко – контрастність, риторичність, розвиток ораторії, кантати, меси; Класицизм – гармонійна ясність, симетричність форм, поєднання хору з оркестром у месах, ораторіях, операх; Романтизм – емоційність, національна самобутність, розширення гармонії та фактури, поява великих концертних хорів; Імпресіонізм – темброва витонченість, гармонічна невизначеність, колористичне трактування звучання хору; Модернізм і авангард ХХ ст. – експерименти з

фактурою, ритмом, гармонією, сонористика, алеаторика, полістилізм; Постмодернізм – синтез традицій і новаторства, поєднання академічного й фольклорного мислення.

У добу Ренесансу хорове письмо базується на принципах поліфонічного мислення, де кожен голос має самостійну мелодичну логіку. Дослідники зазначають, що в хоровій музиці епохи Ренесансу спостерігалось тісне поєднання з літературою: поряд із релігійними творами активно створювалися світські мадригали, мотети та інші форми, у яких провідну роль відігравав текст, а музичний матеріал підпорядковувався його змісту, підкреслюючи його художні акценти засобами музичної виразності [2, с. 84]. Для читання таких партитур важливо досягнути горизонтальний розвиток ліній, ладову організацію та відсутність гармонічної функціональності у сучасному розумінні. Осмислення контрапунктичної взаємодії голосів сприяє розумінню ансамблевої рівноваги та чистоти інтонації.

Епоха Бароко характеризується появою басо контінуо як основи гармонічного мислення, що визначила новий етап у розвитку європейської музичної мови. Саме цей принцип забезпечив стрункість фактури, логіку гармонічного руху та підпорядкування голосів загальній структурній цілісності твору. Як зазначає О. Сліпченко: «запис цифрованого басу зазвичай є простим та інтуїтивним, розрахованим на те, щоб його легко можна було прочитати з листа (звісна річ, за наявності відповідного досвіду). Така лаконічність “розвантажує” зорову увагу, перекладаючи основний об’єм роботи на внутрішній слух. Виконавець має зв’язувати кожен акорд із попереднім і передчувати наступний – таким чином тренується відчуття функціональності гармонії та сприйняття співзвуч як невід’ємної частини музичного контексту» [3, с. 246]. Барокова естетика ґрунтувалася на концепції музичної риторики, у якій кожен мелодичний зворот, інтервал або гармонічна послідовність мали символічне, емоційно-змістове значення. Тому процес читання партитури цього періоду передбачає не лише технічне розуміння нотного тексту, а й уміння розшифровувати приховані смисли музичних фігур, що відображають певні афекти, настрої чи ідеї.

Для диригента-хормейстера надзвичайно важливо усвідомлювати взаємозв'язок вокальних і інструментальних партій, адже в барокових композиціях вони утворюють єдину поліфонічну тканину, у якій кожен голос виконує як тематичну, так і структурну функцію. Особливе місце посідає цифрований бас, що виступає гармонічним фундаментом твору. Його правильне прочитання та інтерпретація потребують знання принципів барокового акомпанементу, розуміння гармонічної логіки й володіння стилістично доцільними засобами оздоблення фактури. Отже, робота з партитурою музики Бароко вимагає від диригента поєднання аналітичної точності, історико-стильової обізнаності та художньої інтуїції, що забезпечує автентичність і переконливість виконавського прочитання.

Класицизм відзначається прозорістю фактури, симетрією форм і збалансованістю динаміки. Читання партитури цього стилю передбачає увагу до фразування, структурної логіки, мотивного розвитку й гармонійного ритму. Диригент має прагнути до ясності музичного мислення та точності відтворення архітекτονіки твору. Як зазначає О. Приходько: «Класичний та Романтичний періоди сформували таку модель співіснування музики і слова, яка стала традиційною для хорового мистецтва. Основними ознаками її є: відповідність форми поетичного та музичного текстів, перенесення поетичних образів в музичний текст ...» [1, с. 464].

Музика XX століття охоплює широкий спектр напрямів – від неокласицизму до авангарду. Для цього періоду характерні поліфонічні нашарування, полігармонія, поліметрія, алеаторика, експерименти з фактурою і тембром. Як зазначають вітчизняні вчені, таке багатогранне нашарування полістильових напрямків зумовлено тим, що: «у XX і XXI століттях, під впливом модернізму, авангардизму і постмодернізму, вокально-хорова традиція зазнала серйозних трансформацій. Нові технічні засоби, зміна аудиторій, поява нових жанрів і стилів призвели до пошуку нових форм вираження у хоровій музиці. Сучасні композитори та виконавці прагнуть до експериментів, інтегруючи різноманітні музичні стилі та технології ...» [2, с. 83]. Читання партитур XX століття вимагає

розвиненого аналітичного мислення, здатності працювати з нетрадиційною нотацією та передбачати звучання складних гармонічних структур.

Висновки

У результаті дослідження встановлено, що читання вокально-хорових партитур різних стилів і епох вимагає від диригента-хормейстера поєднання аналітичних, історико-стильових та інтерпретаційних компетентностей. Аналіз музично-історичного розвитку показав, що кожен стиль формував специфічні принципи хорового письма, які безпосередньо впливають на технологію прочитання партитури. У добу Ренесансу ключовим результатом є усвідомлення поліфонічного мислення та горизонтальної логіки голосів, що визначає потребу в чистій інтонації та рівновазі фактури. Дослідження барокових партитур виявило важливість розуміння гармонічної функціональності, ролі цифрованого басу, принципів музичної риторики та взаємодії вокальних і інструментальних партій, що визначає специфіку диригентського аналізу. Вивчення хорової музики Класицизму дозволило окреслити провідні ознаки стилю – прозорість фактури, симетрію форм, чіткість фразування та мотивного розвитку, які є орієнтиром для точного інтонування й структурного мислення диригента. Аналіз Романтичної стилістики засвідчив зростання ролі емоційності, національної інтонаційності, тембрової виразності та розширення гармонічної системи, що впливає на методи читання та інтерпретації партитури. Дослідження музики ХХ століття виявило суттєве ускладнення хорової фактури – появу полігармонії, поліметрії, сонористики, експериментальної нотації, що потребує високого рівня аналітичного мислення, внутрішнього слуху та здатності працювати з новими техніками звуковидобування.

Результати дослідження засвідчують, що ефективне читання вокально-хорових партитур ґрунтується на глибокому осягненні стилістичних закономірностей різних історичних епох. Розуміння особливостей поліфонії Ренесансу, риторичної природи Бароко, логічної структурованості Класицизму, емоційно-образної насиченості Романтизму та інноваційних пошуків ХХ століття формує комплексну методику роботи з хоровими текстами. Такий підхід створює передумови для точного прочитання композиторського задуму, підвищення якості

виконавської інтерпретації та формування професійної музично-аналітичної компетентності диригента-хормейстера.

Список використаних джерел

1. Приходько О. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. *Słowo we współczesnych dyskursach*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014. С. 463–470.
 2. Раструба Т., Шумська Л., Дорохіна Л., Вокально-хорове мистецтво в історичній ретроспективі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 80. (Т. 2). С. 81–86.
 3. Сліпченко О. Роль практики basso continuo у професійному становленні сучасного музиканта. *Феномен культури постглобалізму* : зб. мат. І Міжнар. наук.-практ. конф., (27 листопада 2020 р., м. Маріуполь), Маріуполь : МДУ, 2020. Ч. I. С. 246–248.
-

Ляшик Наталія Іванівна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»,
Рівненський державний гуманітарний університет
e-mail: lyashik89@gmail.com
м. Рівне, Україна

Науковий керівник: заслужений діяч мистецтв України,
доцент **Цапун Раїса Володимирівна**

ФЕНОМЕН ТВОРЧОГО АМПЛУА ХОРМЕЙСТЕРА, ПЕДАГОГА ТА ФОЛЬКЛОРИСТА ІВАНА КОРСЮКА

Актуальність. Іван Корсюк – хормейстер і педагог, збирач і записувач фольклору, який зробив вагомий внесок у розвиток музичної культури Рівненщини другої половини ХХ ст. Дослідження творчості І. Корсюка крізь призму його творчості допомагає краще усвідомити характерні ознаки мистецького феномену митця.

Мета – проаналізувати творчість відомого хормейстера з Рівненщини Івана Федоровича Корсюка, його внесок у розвиток народнопісенної культури краю.

Основні результати дослідження

Вагомим внеском Івана Федоровича Корсюка (1921 – 1998) у розвиток музичної культури Рівненщини є його багатогранна діяльність як педагога, диригента, фольклориста, аранжувальника та організатора художньої самодіяльності. Упродовж десятиліть своєї праці він став не лише збирачем і



дослідником народної пісенної творчості Полісся, але й одним із її найпослідовніших популяризаторів.

Як педагог, І. Ф. Корсюк виховав численних фахівців музичного мистецтва – співаків-артистів, співаків-ансамблістів, хормейстерів і педагогів. Його вихованці відзначалися не лише високим рівнем професійної підготовки, а й сформованими гуманістичними цінностями – любов'ю до народної пісні, повагою до традиційного мистецтва, відповідальністю за культурну спадщину краю. У своїй педагогічній діяльності він дотримувався принципу гармонійного поєднання професійної майстерності з морально-естетичним вихованням особистості.

Як фольклорист і аранжувальник, І. Корсюк збагатив репертуар художніх колективів новими обробками народних пісень, створеними на основі автентичного пісенного матеріалу Рівненського Полісся. Його робота із збирання та запису народних пісень у Дубровицькому, Сарненському, Володимирецькому районах стала важливим внеском у збереження нематеріальної культурної спадщини краю. Зібрані ним зразки – щедрівки, веснянки, ліричні та побутові пісні – сьогодні становлять цінний матеріал для етномузикознавчих досліджень.

Як диригент і керівник народного ансамблю пісні й танцю Рівненського льонокомбінату, І. Корсюк зробив значний внесок у розвиток регіонального хорового мистецтва. Під його керівництвом колектив набув високої художньої майстерності, став лауреатом численних фестивалів народної творчості та отримав звання «народний». Завдяки його творчому керівництву ансамбль сформував оригінальний репертуар, в якому переважали твори, побудовані на поліському фольклорному матеріалі. Рівненський дослідник творчості І. Корсюка Б. Столярчук, цитуючи статтю Т. Булат та Б. Фільц в науково-популярному часописі «Народна творчість та етнографія» (1975, №5, С. 17–24), підкреслював: «Великий досвід у збиранні та творчій обробці народних пісень має художній керівник самодіяльного народного ансамблю пісні і танцю «Полісянка»

Ровенського льнокомбінату І. Корсюк. Записавши ігрові, ліричні, жартівливі та обрядові пісні північних районів області, він створив оригінальні вокально-хореографічні композиції, що здобули широку популярність далеко за межами краю». Автор називає такі обробки народних пісень І. Корсюка, як: «В надвечір'ї синім», «Дівчина Уляна», «Дубровицькі веснянки», «Поліські льонарі», «Побувайте у нас на Поліссі», «Краю мій», - та зауважує, що обробки І. Корсюка відзначаються більш розвиненою формою: «Вони – куплетно-варіаційні, поєднують у собі підголосково-поліфонічний стиль з гомофонно-гармонічним, збагачують і розширюють художній образ тієї чи іншої народної пісні, проте для досягнення цієї мети автор обмежується надзвичайно простими засобами музичної виразності. Обробки І. Корсюка добре звучать і доступні для виконання учасників ансамблю, що співають у народній манері підголоскового типу» [3, с. 26–27].

Період 1970–1980-х років став часом найвищого розквіту творчої діяльності народного ансамблю пісні і танцю Рівненського льнокомбінату під керівництвом Івана Федоровича Корсюка. Колектив набув широкого визнання не лише на Рівненщині, а й за її межами. Жоден урядовий чи обласний культурно-мистецький захід не обходився без його участі. Ансамбль постійно виступав на різноманітних фестивалях і конкурсах, здійснював записи на радіо та телебаченні, концертував у багатьох містах України та поза її межами. Колектив неодноразово здобував звання лауреата, що засвідчувало його високий художній рівень і виконавську майстерність. Ансамбль пісні і танцю Рівненського льнокомбінату став справжньою творчою візитівкою міста та області, а також символом культурної репрезентації підприємства, при якому він діяв.

Характерною рисою творчої діяльності І. Корсюка було прагнення до професійної дисципліни, самостійності виконавців і внутрішньої організованості хорового колективу. Завдяки ґрунтовній підготовці хор міг виконувати твори без безпосереднього керівництва диригента, що свідчило про високий рівень ансамблевого слуху, скоординованість і відповідальність учасників. Диригент втручався безпосередньо лише під час виконання складних композицій або при

роботі з оркестром і солістами, демонструючи при цьому глибоке розуміння хорової фактури й ансамблевої взаємодії.

Під керівництвом І. Корсюка формувався цілісний репертуарний напрям ансамблю, заснований на синтезі народної пісні, фольклорних традицій і сценічної культури. Він послідовно здійснював художнє редагування виконуваних творів, контролював інтонаційну чистоту, темброву збалансованість, динамічну виразність і пластичність звукової побудови.

У роботі з оркестровою та танцювальною групами І. Корсюк виявляв глибоке розуміння закономірностей сценічного синтезу – у результаті ансамбль відзначався гармонійною узгодженістю музичного, хореографічного та візуального компонентів. Його диригентські вказівки завжди мали конструктивний і педагогічно виважений характер, сприяючи підвищенню художнього рівня виконання. Як пригадує учасник хору Олександр Каленюк, «Іван Корсюк завжди був прискіпливим до вибору репертуару. Під час роботи з колективом чітко вказував на недоліки і пояснював чого він хоче досягти. Це відносилось не тільки до хорової та оркестрової групи, але й і до танцювальної. Зі знанням справи вносив поправки, після чого танець почав виблискувати новими гранями» [3, с. 16].

Особливістю ансамблю була його висока виконавська дисципліна: записи для радіо і телебачення часто виконувалися з першого дублю, що є свідченням професійної злагодженості колективу. Високу оцінку творчості рівненського колективу давали провідні діячі українського музичного мистецтва: Анатолій Авдієвський, Іван Сльота, Анатолій Пашкевич, Ніна Матвієнко та інші. Зокрема, І. Сльота називав ансамбль «творчою лабораторією», у якій відпрацьовувались його нові хорові твори перед прем'єрним виконанням у професійних колективах. А. Пашкевич відзначав, що «народний ансамбль пісні і танцю Рівненського льонокомбінату – неповторний колектив. Він цікавий, оригінальний і стабільний у своїх творчих пошуках. Колектив нікого ніколи не повторює. Якщо брати інші аналогічні колективи, то вони часто переспівують почуте у інших. Цей ансамбль, як невичерпне джерело. Він живиться тим, що береться з скарбниці народної і потім обробляється в колективі» [3, с. 9].

Методичний підхід І. Корсюка до репетиційного процесу вирізнявся педагогічною гнучкістю та точністю у постановці завдань. Його система розспівування мала поступовий характер і спрямовувалася на природне входження у вокальну тканину твору без різкого переходу від вправ до репертуарного матеріалу. Митець володів умінням створити сприятливу психологічну атмосферу під час занять, виявляв повагу до кожного учасника колективу, поєднуючи вимогливість із доброзичливістю. Навіть у ситуаціях конфлікту або сценічних непорозумінь І. Корсюк знаходив слова, які знімали напругу й мотивували виконавців до самовдосконалення.

Варто також відзначити високий рівень сценічної культури ансамблю, що проявлявся у досконалій художній оформленості костюмів, сценографії та загальній естетичній цілісності виступів. Костюмерна служба забезпечувала ансамбль ретельно виготовленими сценічними костюмами, які поєднували елементи народного вбрання з сучасними стилізованими формами, створюючи впізнаваний образ колективу.

Важливою складовою творчої діяльності І. Корсюка була робота над репертуаром ансамблю. Він виступав ініціатором пошуку автентичного народного матеріалу, його обробки та сценічного втілення. У роботі з оркестром і танцювальною групою керівник виявляв високий рівень музично-теоретичної та практичної підготовки, уміння глибоко аналізувати й удосконалювати художню форму твору. Його вимогливість поєднувалася з тонким відчуттям художньої міри та повагою до виконавців.

Хорова група ансамблю вирізнялася особливою дисципліною та професіоналізмом. Записи колективу для радіо і телебачення часто здійснювалися з першого дубля, що свідчить про високий рівень виконавської майстерності.

У роботі з колективом І. Корсюк застосовував індивідуальний підхід, що ґрунтувався на глибокому знанні психології виконавця. Його репетиційний процес відзначався педагогічною майстерністю, делікатністю та водночас високою вимогливістю. Він умів створювати позитивну атмосферу, стимулювати внутрішню мотивацію учасників ансамблю, сприяти їхньому професійному зростанню.

Важливим співтворцем сценічних постановок Івана Корсюка був балетмейстер Анатолій Іванов. Його співпраця з ансамблем пісні й танцю Рівненського льонокомбінату сприяла підвищенню художнього рівня колективу, особливо у створенні вокально-хореографічних композицій, серед яких вирізнялася постановка «Купальські ігри». Балетмейстер, як і І. Корсюк, був високопрофесійним митцем, людиною надзвичайної відданості мистецтву, чуйності та порядності.

Іван Федорович Корсюк був високоосвіченою, інтелектуальною особистістю. Він постійно займався самоосвітою, багато читав, зокрема історичну та мемуарну літературу. Відомо, що його цікавили праці Нестора Махна, Антона Денікіна та інших діячів історії й культури. Його вирізняло вміння глибоко осмислювати прочитане, вести інтелектуальні дискусії, що свідчило про широту його світогляду. На сторінках багатьох книжок, які він читав, збереглися його особисті нотатки, короткі зауваги та оцінки, що відображають критичне ставлення до прочитаного матеріалу.

Особистість Івана Федоровича поєднувала високу вимогливість до себе і до колективу з внутрішньою інтелігентністю, скромністю та людяністю. Його вирізняло почуття гумору, доброзичливість у спілкуванні та особливий, легко впізнаваний стиль поведінки. Зі слів доньки Олександри дізнаємось, що «він завжди говорив усім правду. Хористи його любили і з симпатією відгукувалися, а колеги по фаху поважали і консультувалися» [2].

Попри відсутність офіційних почесних звань, Іван Федорович користувався глибокою повагою серед колег, учнів і виконавців. Для багатьох він залишився символом справжнього хормейстера – педагога, диригента й наставника, який віддано служив мистецтву. Його ім'я з вдячністю згадують як людину, що поєднала в собі високу професійну культуру, безмежну любов до музики та щирість у стосунках з людьми.

Висновки

Іван Федорович Корсюк постає як представник покоління митців, для яких служіння мистецтву та культурі рідного краю було не лише професійним обов'язком, а й справою життя. Його діяльність засвідчує вагомий внесок у

розвиток народно-хорового мистецтва Рівненщини. Народний ансамбль пісні і танцю Рівненського льонокомбінату під керівництвом Івана Корсюка став унікальним культурним явищем, у якому поєдналися високий професіоналізм, фольклорна автентичність і педагогічна майстерність. Його діяльність сприяла збереженню народнопісенних традицій Полісся, формуванню виконавської школи аматорського хорового мистецтва та утвердила Рівненщину як один із важливих осередків української музичної культури другої половини XX століття. Відтак, Іван Федорович Корсюк посів визначне місце в історії розвитку народнопісенної культури Рівненщини. Його діяльність поєднала науково-дослідницьку, педагогічну, виконавську та організаційну роботу, спрямовану на збереження і популяризацію української музичної спадщини.

Список використаних джерел

1. Архівні матеріали І. Корсюка. Фото. Фонди лабораторії-музею музичної етнографії кафедри музикознавства фольклору та музичної освіти Рівненського державного гуманітарного університету.
2. Ляшик Н. Експедиційні записи від Кашернюк Ніни Леонтіївни та від Сора Олександри Іванівни (власний архів авторки – рукопис, електронний варіант, 2025 р.).
3. Столярчук Б. Й. Іван Корсюк – знавець української народної культури. Рівне: О. Зень, 2022. 119 с. : іл.

Прохоренко Ольга Сергіївна

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: prokhorenko@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент ***Тилик Ігор Володимирович***

ТРАДИЦІЯ І НОВАТОРСТВО В АНГЛІЙСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ ХОРОВІЙ КУЛЬТУРІ XX- ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Актуальність дослідження дає змогу проаналізувати фундаментальність сакральної музики і новаторство сучасного духовного світу Англії.

Мета – описати ключові особливості традиційної культури, дослідити і порівняти з сучасними тенденціями в сакральній хоровій музиці Англії.

Основні результати дослідження

Історико-культурні передумови розвитку англійської сакральної хорової музики

У різноманітних музикознавчих дослідженнях англійської музичної культури завжди відзначається значення хорового мистецтва. Професійний розвиток її припадає на XVI століття і включає твори таких композиторів як, Томас Талліс, Вільям Бьорд і Джон Тавернер. Витоки цього значення полягають у споконвічному зв'язку хорової музики професійних композиторів з духовно-релігійними ідеями, та взагалі сакральним існуванням багатьох хорових жанрів таких як : меси, гімни, псалми і антеми.

Англійканська церква з часів Реформації була офіційною державною церквою в Англії, і основні постулати цього напрямку поєднання протестантизму і католицизму визначили обрядові особливості її богослужіння. В Англії влада рекомендувала спростити богослужебні обряди, зробити доступні англійські тексти, забрати орган, зменшити кількість виконавців в хорі і зробити його монофонічним. Це спонукало до виникнення нових жанрів в хоровій музиці таких як керол і антеми. Слід зазначити, що такі реформи не так радикально торкнулися знаменитої Королівської капели. Для хору капели збереглося право виконання багатоголосних творів. Таким чином для композиторів , що створювали музику за новим з'явилась можливість народження нового англійканського багатоголосного хоралу. Наступним вагомим етапом розвитку англійської сакральної музики були часи Реставрації. В цей час з'являються твори Генрі Пьорсела , в яких ми можемо почути самотній англійський стиль - синтез англіканства і новаторської європейської музики. Важлива місія випала на долю Георга Фрідріха Генделя. Його твори стали фундаментом хорової культури країни.

Наступні два століття вважаються “мертвими” з точки зору музичного розвитку країни. На тлі занепаду музичної культури, в церковному житті Англії відбуваються специфічні зміни, зумовлені тенденцією до аскетизації церковно-

музичного побуту. Так зокрема, в 40-х роках XIX століття, виникає так званий “**Оксфордський рух**”, який виступав за відновлення нещадно загублених традиційних аспектів християнської віри та включення їх в англіканську літургію і богослів’я.

З середини XIX століття в культурному житті країні хорові суспільства і клуби почали виходити на перший план, хор стає національною ознакою англійців. Дуже цікаво, що протягом довгого часу хорові жанри сприймалися англійцями як національні. Що стосується сакральної хорової школи, то тут ми можемо відмітити багаторічну хорову традиційну школу **Cathedral choirs**, яка поділялась на хор дорослих чоловіків і хор хлопчиків. Головними ознаками цієї школи були: цілковита відданість хору, щоденне богослужіння, музична дисципліна, чистота інтонування, спів a cappella.

Традиційна складова англійської сакральної хорової культури

Як відомо, основами християнської музики, постає віра в безсмертя Душі, у зв'язок та взаємодію земного й небесного світів, а також переконаність у надзвичайно важливій посередницькій ролі церкви у цьому процесі. З цих переконань виходять основні складові сакральної хорової культури Англії. До них ми можемо віднести консервативну естетику, духовність, образно-семантичну ясність, збалансованість елементів хорової звучності та вокальну дисципліну.

Під консервативною естетикою ми маємо на увазі збереження традиційних богослужбових жанрів англійській сакральній культурі: *Messa, Magnificat, Nunc dimittis, Anthem*. Протягом віків до останнього жанру звертались багато композиторів щоразу додаючи нових рис і барв цьому твору. Створюючи твори в цих жанрах, автори зверталися до традиційних систем і технік. По-перше, - це модальна система, успадкована ще від середньовіччя (дорійський, міксолідійський, фрігійський лади), навіть після переходу до тональної системи, композитори застосовуючи вказані ладові структури, надавали музичному розвитку особливих сакральних барв. По-друге, - поліфонічний спосіб викладення, де кожен з голосів має свою мелодичну логіку і утворює унікальний гармонічний баланс. По-третє, наслідуючи середньовічні традиції застосування григоріанських хоралів, композитори писали

для хорового складу а *carrella* і навіть якщо в соборі був орган, то його переважно використовували як інтонаційну підтримку з метою належного утримання хорового строю.

Щодо духовної складової, то тут розкривається суть служіння Богові через красу музики. При цьому співак постає провідником молитовного змісту, і відповідно - його виконання ґрунтується на смиренності та внутрішній зосередженості, виключаючи будь-яку зовнішню ефектність та награність. З цих аспектів чітко зрозумілим стає підґрунтя образно-семантичної ясності, збалансованості елементів хорової звучності сакральної хорової культури Англії: зокрема, - чітка вимова, прозоре звучання, чиста інтонація, логічна побудова фрази, стримана динаміка. Водночас потрібно відзначити ідеальний баланс голосів, адже система хорових шкіл розвиває ще з дитинства ансамблеве мислення, досконалу роботу над диханням, дисциплінує слух, що сприяє однорідному звучанню, такому притаманному традиційній англійській сакральній хоровій культурі.

Новаторські тенденції у хоровій сакральній музиці XX - XXI століття

XX століття було дуже насичене на історичні, політичні, соціальні і культурні події в світі. Це не могло не вплинути на розвиток музики і конкретно композиторської школи в Англії. Адже війни, деколонізація, прогрес, всесвітня глобалізація відкрили для композиторів нові світи, нові конфесії, пізнання культури інших народів. Це призводить до синтезу інтонаційного, філософського, конфесійного тощо. Твори набувають сучасні специфічні особливості: звернення до інших культур (ведична, буддійська символіка, давньо-єврейські, мусульманські і християнські тексти) і пошук спільного в інших конфесіях; мінімалізм в творах стає традиційною ознакою, надаючи музиці форму медитативної сакральності (репетиції, безконфліктний розвиток, статична гармонія, діатоніка); експериментальність, тобто пошук духовного через експеримент (нові форми, шуми, тиша, нові простори виконання, міксування академічних мистецьких традицій з фольклорними елементами різних етносів).

Аналізуючи специфіку розвитку англіканської сакральної хорової традиції, більш детально доцільно було б зупинитися на гармонічній еволюції звуку. Поряд з традиційною гармонічною фактурою автори шукають нових звучань через відмову від домінантно-тонічних тяжінь, використання паралельних акордів, вертикальну статичність, компіляцію ладів, імпровізаційні і джазові експерименти. Ще однією вагомою від'ємністю традиційного звучання є виконавська культура – нові тембри, діапазони, використання *primal sound* (первородні звуки: крик, шепіт, подих), електронні тембри, поєднання з нетрадиційними інструментами, а також положення звуку в площині (антифонність, фізичне приближення і віддалення голосів, кругове розміщення вокалістів по відношенню до слухача).

Висновки

Виходячи з вказаних спостережень маємо підстави констатувати, що у сучасному світі англійської хорової культури можна виокремити три школи: Oxford school, Cambridge school і London school. До Oxford school і Cambridge school належать такі видатні сучасні композитори і диригенти як Саймон Престон, Герберт Говелс, Джон Раттер і Боб Чілкот, що відносяться до більш консервативної гілки, але з сучасними поглядами. Натомість, London school, впроваджує інноваційні підходи в композицію, звучання і освіту музикантів, в зв'язку з цим, ми не можемо не згадати таких видатних митців як: Бенжамін Бріттен, Вільям Матіас, Майкл Тіппетт, Джон Травен, чії твори увійшли до англійської і світової спадщини.

Умовно творчі стилі вказаних шкіл ми можемо поділити на декілька категорій, відповідно притаманним їм характерним відмінностям. Втім всі вказані школи об'єднує універсальна духовна виконавська складова та принципова спрямованість на академічну підготовку виконавців, та дотримання квазі-середньовічного традиційного багатоголосся.

Розглядаючи вказаний аспект слід також зазначити, що виконання сакральної музики в сучасній англійській культурі вийшло за межі храмів і взагалі богослужіння. Як наслідок, - все частіше ми можемо почути меси і антеми в концертних залах і на різних фестивальних майданчиках. Твори англійських

композиторів виконуються на всіх континентах, а до традиційних біблійських текстів звертаються композитори всього світу. З цього можемо зробити висновок, що сучасна англійська сакральна хорова культура постає як основа для трансформації і експериментів, а унікальність її полягає саме в поєднанні духовності і професіоналізму, ґрунтованому на синтезі традиційності і новаторства.

Список використаних джерел

1. Britannica. Encyclopaedia Britannica 2012. Encyclopaedia Britannica Intl, 2011. [Електронний ресурс] URL: <https://www.britannica.com/Arts-Culture> (Дата звернення 8.11.2025)
 2. Кучурівський Ю.С. Національний аспект розвитку жанру реквієму в англійській музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. №3. С. 395-400.
 3. Чжу Сюаньян. Жанри англійської духовної музики у творчості Дж. Раттера як продовження традиції англійського відродження XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. №2. С. 361-365.
-

Ткаченко Ярина Вікторівна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: yaryna.yar21@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужена артистка України, доцент,
професор з/н **Кречко Наталія Михайлівна**

ПЕЙЗАЖНА ЛІРИКА В ХОРОВИХ ТВОРАХ: ХУДОЖНЬО-ЗМІСТОВНИЙ РАКУРС

Актуальність теми полягає у багатогранності хорових творів як синтезу поетичного тексту та музичних інтонацій, що дозволяє глибше дослідити взаємодію слова і музики, крізь призму пейзажної лірики, яка відображає національну ідентичність, емоційні стани та філософські роздуми творців. Актуальним також вбачається порівняння змістовно-образних граней пейзажної лірики у творах О. Гейло, В. Торміса, М. Скорика, В. Кирейка, М. Кречка, в контексті осмислення української культури, як частини європейського культурно-мистецького надбання.

Мета – дослідити хорові твори, в яких пейзажна тематика займає ключове місце, крізь призму художньої образності.

Основні результати дослідження

Вокально-хорова музика спирається на унікальну інтеграцію музичних та літературних образів. Композиторське прочитання літературного тексту створює нову музично-вербальну художню реальність, адже саме воно трансформує літературні образи в звукові картини. У контексті пейзажної лірики ця взаємодія набуває особливого значення, оскільки образи природи надихали музичну творчість від епохи ренесансу до сьогодення. У кожен період композиторами розкривалися нові грані пейзажної лірики та її втілення в засобах музичної виразності: звукозображальність, філософські осмислення, емоційна співзвучність... Українська музика завжди мала особливо тісний зв'язок з літературними текстами, що описують картини природи. О. Ущипівська зазначає, що "... українська професійна мистецька свідомість у формуванні пейзажної образності спиралась на традиції національного фольклору." [3, с.15]. Великий вплив на розвиток пейзажної тематики, як символ національної ідентичності зіграли поезії Т. Шевченка та ряд творів Г. Сковороди, в яких пейзажність виступає не лише фоном, а й символом національної ідентичності та філософських ідей.

Композиторська інтерпретація поетичного тексту дозволяє по-різному підкреслювати його змістовні та емоційні аспекти. Прикладом цього слугує твір В. Кирейка "Ах, поля" на тексти Г. Сковороди, де природа "набуває іделічного характеру" [1]. Первозданна чистота і краса природа, описана Г. Сковородою відображається в прозорій музичній фактурі, тембральних співставленнях хорових голосів, стилістичною відсилкою до епохи бароко, що занурюють слухача у філософсько-психологічний стан пошуку сенсу життя людини.

Яскравим взірцем філософського осмислення образу природи може слугувати твір Ола Гейло "Північне сяйво". Сам композитор зазначав у своїй анотації до твору, що його надихнула на написання туга за рідною землею, та сувора скандинавська природа, яку він переосмислив через біблійні тексти Старого Завіту збірки "Пісні над піснями" царя Соломона. Завдяки поєднанню філософії біблійного тексту з емоційною зануреністю в пейзажні образи

Батьківщини композитор досягає унікального художньо-змістовного синтезу, які поєднує грані духовної і світської музики.

Тема любові до Батьківщини реалізована, крізь призму пейзажної лірики представлена у хоровому творі М. Кречка “Сяють зорі в синім морі”. Твір написаний в жанрі хорової літератури, пісенного характеру ґрунтується на тонких співставленнях хорових вокальних тембрів та соліста (тенор) і деталізації мікрофразування. Застосування сольного голосу створює персоніфікує ліричного героя додаючи особистісний характер сприйняття пейзажної лірики. Наявність яскравих хвилеподібних фраз в хорових голосах асоціюються з пейзажем Карпатських гір, а прописані автором різноманітні штрихи, що деталізують артикуляцію окремих мотивів вносять елементи, що нагадують спів пташок, гру сопілки, тощо. Завдяки зазначеним елементам музичної виразності переважаючій тихій динаміці, створюється надзвичайно щемливий образ захоплення красою рідної землі.

Тема пейзажу нерідко надихала композиторів різних епох та країн на написання циклічних форм. У нашому дослідженні вважаємо за потрібне зупинитися на двох циклах хорових мініатюр: “Осінні пейзажі” В. Торміса та “Пори року” М. Скорика.

У хоровому циклі В.Торміса природні образи набувають символічних рис, у поєднанні з яскравим застосуванням звукозображальних елементів: пориви вітру, шелест сухого віття і навіть тиші, через застосування різноманітних звукових педалей [4].

Ідея створення циклу на основі зміни пір року реалізується в творчості багатьох композиторів. Цикл М. Скорика є яскравим взірцем реалізації цієї ідеї в жанрі “мікромініатюризму”. О.Майчик зазначає “Мирослав Скорик для втілення свого задуму обирає оригінальне рішення: текст наявний лише на рівні семантики назви пори року, вона і слугує текстовою основою кожної з частин. Спорідненість з твором А. Вівальді наявна лише на рівні узагальненої атмосфери енергетики кожної з частин.” [2, с.63] Таким чином у хоровому циклі Скорика літературний текст скорочується до семантичного рівня, а художні образи, втілені через назви пір року, формують драматургію циклу.

Завдяки такому рішенню текстова основа кожної мініатюри зводиться до одного слова, що формує художньо-образний зміст літератури і певні звукозображальні елементи. Зокрема фактура хорової мініатюри “Літо” побудована на політональному співставленні жіночого та чоловічого хорових пластів, що створює яскраву звукову палітру, яка асоціюється, як з багатобарвністю літнього пейзажу, так і з емоційним сприйняттям цієї пори року. Частина “Осінь”, яка займає 13 тактів є яскравим взірцем художньо-образного мінімалізму, в якому композитору вдалося музичними засобами практично візуалізувати стан поступового згасання та завмирання природи. У хоровій мініатюрі “Зима”, завдяки динамічним контрастам, терпких співзвуччях характерних інтервалів композитор досягає поєднання звукозображальних елементів (вітру, хуртовини) з драматичною емоційною напругою. У мініатюрі “Весна”, що символізує образ пробудження природи, надії та світла - автор підкреслює світлі мажорні співзвуччя, а динамічні контрасти застосовує в іншій площині, ніж в мініатюрі “Зима”. Поступове формування кластерного акорду у фіналі мініатюри, що асоціюється з щебетом пташок, стає завершальною крапкою не тільки хорової мініатюри, але й всього циклу. Таким чином завдяки художньо-образним музичним засобам композитор досягає яскравої образності кожного твору і цілісності всієї циклічної форми, в якій простежується вектор від радості буття (“Літо”), сумнівів самозаглиблення (“Осінь”), драматичних подій (“Зима”) до відродження (Весна).

Висновки

Пейзажна лірика займає чільне місце в жанрах хорової музики. Здатність пейзажних образів нести національну символіку, мати алегоричний філософський контекст, або сприйматись крізь призму емоційної складової, створює підґрунтя до різноманіття художньо-змістовного наповнення. До теми пейзажу, образів природи в різних ракурсах зверталися композитори різних епох та музичний стилів. У роботі було запропоновано огляд хорових мініатюр та хорових циклів західноєвропейський та українських композиторів ХХ сторіччя, який демонструє важливі напрями розвитку пейзажних образів в епоху нашої доби. Аналіз творів В. Кирейко, О. Гейло, М.Кречка та циклів М. Скорика, В. Торміса дозволив

відслідкувати різноманітність композиторських рішень - від застосування прозорої фактури з елементами звукозображальних ефектів до використання складних напашарувань сучасних гармонічних комплексів; від елементів стилізації до емоційно спрямованих сонористичних ефектів. Розглянуті в роботі приклади хорових творів доводять здатність хорової музики адаптувати поетичні образи до нових художніх контекстів.

Значимість образів природи в українському мистецько-культурному просторі спирається на народнопісенну основу та класичну поезію, що формує особливий звуковий код, у якому природа постає як символ духовності, краси й патріотизму.

Отже, пейзажна лірика в хоровому мистецтві є не лише відображенням природи, а й способом осмислення людських почуттів, духовних пошуків та національної ідентичності, що інтегрує українську традицію у ширший європейський культурний простір.

Список використаних джерел

1. Донцова-Пушенко Х. Втілення жанрових засад ідилії в хоровій мініатюрі В. Кирейко «Ах поля» на текст Г. Сковороди. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 37 (Т. 1). С. 69–73.
 2. Майчик О. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики. *Українська музика*. 2018. Вип. 3 (29). С. 58–65.
 3. Ущипівська О. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 22 с.
 4. Frizzell, J. D. A Conductor's Analysis of Veljo Tormis' Looduspildid: дис. ... PhD. Lexington: University of Kentucky, 2017. 145 p. (ProQuest Dissertations & Theses).
 5. Harrison R. D. A Select Collection of Choral Works by Ola Gjeilo for SATB Choir: Composition, Interpretation, and Recording of the Album "Northern Lights": Choral Music of Ola Gjeilo: дис. ... DMA. Tempe: Arizona State University, 2013. 108 p.
-

Усова Альбіна Вікторівна
здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: usovaalbina@icloud.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений діяч мистецтва України, кандидат
педагогічних наук, професор **Богоніс Петро Леонтіювич**

МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО: ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙ ТА НОВАТОРСТВА

Актуальність. Аналіз музичного стилю Володимира Зубицького має особливе значення для сучасного українського музикознавства, оскільки творчість композитора репрезентує унікальний феномен національного музичного мислення на зламі ХХ–ХХІ століть. Його діяльність відображає процеси оновлення академічної музики через інтеграцію елементів фольклору, джазу, авангарду, що відповідає світовим тенденціям синтезу традиційного та інноваційного. Вивчення стилістики Зубицького сприяє глибшому розумінню трансформаційних процесів в українській композиторській школі в період постмодерну.

Мета – здійснити аналіз творчої спадщини та визначити основні стильові ознаки творчості Володимира Зубицького.

Основні результати дослідження

Володимир Данилович Зубицький – український композитор, баяніст, диригент, педагог, представник неофольклорного авангарду, творчість якого поєднує традиційні елементи українського народного мистецтва з інноваційними засобами музичної виразності. Академічну освіту здобув у Київській консерваторії за трьома спеціальностями: баян, композиція, диригування. Його багатогранна композиторська діяльність охоплює камерні опери, симфонії, хорові концерти, твори для народних інструментів, зокрема баяна та бандури. Зубицький – композитор із вражаюче широким жанровим діапазоном: його творчість охоплює музично-драматичні, симфонічні, оркестрові, хорові й камерні композиції для різноманітних інструментальних ансамблів і солістів (зокрема баяна, маримби, бандури, флейти, фортепіано тощо). Він також активно працює у сфері транскрипцій – як власних творів, так і творів інших композиторів – адаптуючи їх

для баяна та баяна з оркестром (симфонічним або камерним), а також створює обробки українських народних пісень.

Музичний стиль В. Зубицького вирізняється глибоким синтезом кількох художніх напрямів, зокрема неофольклоризму, авангарду, неокласицизму та неоромантизму. У музиці композитора відчувається вплив таких постатей, як І. Стравінський, Б. Барток. Зубицького також можна вважати спадкоємцем і продовжувачем традицій Б. Лятошинського та М. Скорика. Його мелос, емоційно насичений і багатий на образність, має глибоке фольклорне підґрунтя, вкорінене в українській народній музичній традиції.

В. Зубицький часто обирає традиційні жанрові форми як основу, однак прагне переосмислити й оновити їх, розширюючи усталені межі. У результаті цього з'являються твори, які поєднують риси кількох жанрів, утворюючи синтетичні музичні форми, що є ознакою постмодерну.

Ключовою ознакою стильової мови Зубицького є використання фольклорного матеріалу у поєднанні з техніками авангардного письма, елементами джазу та популярної музики. Цей синтез особливо яскраво проявляється у творах для народних інструментів, зокрема у третій частині «Сонати пам'яті К. М'яскова» для бандури, де фольклорно-танцювальні ритми поєднуються із нетрадиційними засобами звуковидобування (клацання, удари, шепіт, прицмокування тощо), сучасною ритмікою й гармонією.

У хоровій музиці композитор трактує голоси як універсальні інструменти, створюючи унікальні звукоімітаційні ефекти. У хоровому концерті «Гори мої» спостерігається художнє втілення емоційного стану через спадні глісандо, морденти, форшлагові інтонації, що імітують схлипування й плач. Така техніка дозволяє передати психологічні стани використовуючи різноманітні засоби вокальної виразності.

Іншою важливою рисою стилю є звернення до джазової ритміки, ладовості та гармонії, яка органічно інтегрується в музичну тканину творів. Як зазначають дослідниці О. Скопцова, Н. Ковмір та О. Семенова: «У творах наявне поєднання здобутків сучасного композиторського мислення, джазового мистецтва та українського фольклору» [2, с. 91].

Сучасний етап творчості Зубицького також позначений зверненням до елементів поп-музики та естетики поп-арту. У творах на кшталт «Чао, мучачо!», «Россініана» та «Посвята Астору П'яццоллі» композитор здійснює квазістилізації й колажі на основі популярної мелодики, демонструючи при цьому високий рівень майстерності. Як справедливо зазначає А. Луніна: «Як творча особистість, котра живе і формується контекстним середовищем, Зубицький є медіумом і транслятором сучасної йому культури. Тож у феномені популярності митця немає нічого загадкового. Він – яскравий представник синтетично еkleктичної арт-культури зі знаком post» [1].

Висновки

Володимир Зубицький є представником неофольклорного авангарду в українській музиці кінця XX – початку XXI століття. Його авторський стиль визначається глибоким зануренням у фольклорні пласти української музики, поєднаними з джазовими традиціями, експериментами у сфері тембровості, звукоімітації та новаторськими підходами до вокалу й інструментального письма. Композитор активно використовує нетрадиційні прийоми гри на інструментах і вокальні ефекти, що дозволяє йому розширювати звуковий горизонт сучасної української музики. Його твори є прикладом успішного поєднання національного й універсального, традиційного й модерного, що сприяє формуванню унікального та неповторного мистецького стилю, який є відображенням актуального композиторського мислення.

Список використаних джерел

1. Луніна А. Володимир Зубицький: формула успіху. [Електронний ресурс], URL: <https://mus.art.co.ua/volodymyr-zubytskyj-formula-uspihu/> (дата звернення: 09.11.2025)
2. Скопцова О., Ковмір Н., Семенова О. Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі «Concerto strumentale». *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. № 47. С. 88–93.

Федів Юлія Тарасівна
здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: yulia12349696@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений працівник культури України,
доцент **Андрійчук Петро Олександрович**

УКРАЇНСЬКИЙ ДУХОВНИЙ КОНЦЕРТ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ

Актуальність. Хоровий концерт – один із найпопулярніших жанрів в українському музичному мистецтві. Відомий з XVII століття, він пройшов непросту еволюцію і сягнув художніх висот, ставши яскравим виразником українського музичного мистецтва. Особливого розквіту хоровий концерт набув у часи незалежності України – сучасні композитори створюють істинні шедеври у цьому жанрі. Культурно-історичні, естетичні, теоретичні та виконавські аспекти хорового концерту – в полі зору низки українських музикознавців. Аналіз і систематизація їхнього доробку – актуальне питання сьогодення.

Мета – проаналізувати вектори досліджень українських науковців у царині духовного концерту.

Основні результати дослідження

Жанр українського хорового концерту набирає щораз більшої популярності серед композиторів, виконавців та дослідників. Сьогодні в українському мистецтвознавстві уже є низка ґрунтовних досліджень з цієї тематики. Ряд дослідників зосереджується на *історичному розвитку жанру*, в той час як інші більш детально вивчають *музично-стильові риси* на окремих етапах розвитку духовного хорового концерту чи спрямовують свою увагу на *творчості окремих композиторів* у контексті культурної доби. З огляду на це, можемо провести певну систематизацію цих досліджень.

Ми не ставимо на меті розглянути всі дослідження жанру хорового концерту, але прагнемо відслідкувати вектори їх вивчення. Спершу слід згадати праці провідної дослідниці в цій царині – Ніни Герасимової-Персидської. Учена започаткувала фундаментальні дослідження хорового концерту в Україні XVII–

XVIII століть, що стали класикою українського музикознавства: «Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.» – одна з найвідоміших праць, в якій систематизовано першоджерела, проаналізовано музичні рукописи та розкрито стилістичні особливості творів, де дослідниця підкреслює: «Вивчення хорового концерту потребує системного аналізу рукописних джерел, адже саме вони зберегли живу традицію музичного мислення доби» [3]; «Партесний концерт в історії музичної культури» – праця, в якій розкривається феномен партесного концерту як унікального явища барокової музики в контексті культурних процесів Східної Європи XVII–XVIII століть. Авторка зазначає: «Партесний концерт є свідченням високого рівня професійної майстерності українських співців та композиторів, що формували власну школу в межах східноєвропейського бароко» [2];

Також розвиток та феномен вказаного жанру досліджувала Лідія Корній. Праці мистецтвознавиці, дотичні до жанру духовного концерту: «Українська шкільна драма епохи Бароко: специфіка і драматургічна роль музичного компонента» – монографія, що досліджує барокову драму та її музичне оформлення, включаючи духовні концерти як частину шкільного репертуару. В ній наголошується: «Музичний компонент у шкільній драмі виконував не лише декоративну функцію, а й формував драматургічну цілісність твору» [7]; «Українська шкільна драма і духовна музика XVII–XVIII ст.» – стаття в збірнику «Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.», в якій описується шкільна драма, що стала середовищем для розвитку духовної музики. Сакральна музика так само розвивалася не лише як супровід, а як окремий жанровий пласт, згодом трансформований у духовний концерт; «Українська музична культура. Погляд крізь віки» (у співавторстві з Богданом Сютюю) – узагальнююча праця, що охоплює розвиток сакральної музики, включно з жанром духовного концерту, де зазначається: «Духовний концерт у контексті української культури постає як жанр, що поєднує релігійні й мистецькі смисли, утверджуючи національну ідентичність» [6].

Праці дніпропетровського дослідника Віталія Карася, присвячені жанру духовного хорового концерту: «Хоровий концерт в українській музиці: від

витоків до сьогодення» - стаття, в якій досліджується стильова динаміка розвитку жанру хорового концерту в українській професійній музичній культурі, у його історичній проєкції, починаючи від II половини XVII століття до сьогодення. Автор стверджує: «Жанр хорового концерту виявляє здатність інтегруватися в різні стильові системи, залишаючись водночас маркером української музичної традиції» [4]; «Специфіка трактування жанру хорового концерту в сучасній українській музиці (на прикладі концерту «Гори мої» В. Зубицького)» – стаття, в якій розглядається феномен звернення сучасних українських композиторів до жанру хорового концерту, відомого із середини XVII століття, простежено тяглість традиції жанру хорового концерту, яка зародилася в українській музиці понад 300 років тому у творчості Миколи Дилецького та його сучасників. Дослідник пише: «Звернення до жанру у XX–XXI століттях демонструє не лише спадковість, а й прагнення композиторів до нових художніх сенсів» [5].

Людмила Ткаченко: «Хоровий концерт в українській музиці: від витоків до сьогодення» – стаття, в якій досліджується стильова динаміка розвитку жанру хорового концерту в українській професійній музичній культурі від партесної традиції XVII століття до постмодерністських інтерпретацій сучасності на принципах історизму виявлення спадковості між етапами розвитку жанру. Авторка наголошує: «Хоровий концерт є одним із тих жанрів, де історична пам'ять поєднується з сучасними інтерпретаційними практиками» [9].

Сергій Бородавкін: «Хорові концерти Олега Польового» – стаття з аналізом духовних хорових концертів сучасного українського композитора, написаних на тексти «Давидових псалмів» у перекладі Тараса Шевченка. Дослідник зауважує: «У концертах Польового відчутна особлива інтонаційна мова, що поєднує біблійний текст із українською поетичною традицією» [1].

Наталія Регеша та Надія Кононська: «Хоровий концерт крізь призму жанрових трансформацій» – стаття, в якій розглянуто процеси жанрової модифікації хорового концерту від його барокових витоків до сучасних інтерпретацій. Авторки досліджують трансформацію функцій, стилістичних рис і композиційної структури цього жанру, зокрема в контексті української композиторської школи, ілюструючи жанрову гнучкість хорового концерту, його

здатність до оновлення в різних історико-культурних умовах. Вони зазначають: «Жанрова гнучкість хорового концерту полягає у здатності відображати різні культурні парадигми – від барокової до постмодерної» [8].

Висновки

Український хоровий концерт являє собою надзвичайно велику культурно-мистецьку цінність, вважається значним надбанням хорової спадщини України. Проведене дослідження наукових надбань, перелічених вище музикознавців, демонструє, що жанр духовного хорового концерту є не лише історично значущим, а й активно розвивається в сучасному музичному просторі України. Він поєднує в собі глибоку духовну традицію, барокову естетику, стильову багатогранність і здатність до жанрових трансформацій. Завдяки працям Ніни Герасимової-Персидської, Лідії Корній, Віталія Карася, Людмили Ткаченко, Сергія Бородавкіна, Наталії Регеші та Надії Кононської український хоровий концерт утверджується як важливий об'єкт музикознавчого аналізу та педагогічної практики. Його актуальність підтверджується зростанням інтересу серед молодих композиторів, що свідчить про живу тяглість української духовної музичної традиції.

Список використаних джерел

1. Бородавкін С. Хорові концерти Олега Польового. *Сучасне мистецтвознавство*. 2015. № 1. С. 87-94.
2. Герасимова-Персидська Н. Ф. Партесний концерт в історії музичної культури. *Музика*. 1989. № 2. С. 12-18.
3. Герасимова-Персидська Н. Ф. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / Н. Ф. Герасимова-Персидська. Київ : Наукова думка, 1983. 240 с.
4. Карась В. Хоровий концерт в українській музиці: від витоків до сьогодення. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. № 25. С. 45–54.
5. Карась В. Специфіка трактування жанру хорового концерту в сучасній українській музиці (на прикладі концерту «Гори мої» В. Зубицького). *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 2. С. 78–85.
6. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Л. Корній, Б. Сюта. Київ : Музична Україна, 2020. 312 с.
7. Корній Л. Українська шкільна драма епохи Бароко: специфіка і драматургічна роль музичного компонента / Л. Корній. Львів : Український католицький університет, 2024. 256 с.

8. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII–XVIII ст. *Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.* : зб. наук. праць. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2022. С. 145–158.
 9. Регеша Н., Кононська Н. Хоровий концерт крізь призму жанрових трансформацій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 63, т. 2. С. 52–60.
 10. Ткаченко Л. Хоровий концерт в українській музиці: від витоків до сьогодення. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. № 25. С. 55–64.
-

Філін Ксенія Сергіївна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: ksuta06@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Бондаренко Андрій Ігорович**

ПОСТАТЬ ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО В ПЛЕЯДІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Актуальність: на сучасному етапі розвитку української культури вкрай важливим є процес відкриття і переосмислення творчості митців ХХ століття, які до того були невідомими, або маловідомими через цензурування культурного простору радянською владою. Ігор Соневицький – український композитор, що вимушений був виїхати з країни через свої націоналістичні погляди. Більшу частину життя він прожив у еміграції, в зв'язку з чим його персоналія і творчість наразі невідомі широкому колу слухачів. Віднайдення, виконання і популяризація творів композитора мають велике значення для відновлення музичної культури України періоду ХХ ст.

Мета – дослідити життєвий шлях та історичний контекст творчості Ігора Соневицького.

Основні результати дослідження

Ігор Соневицький, український композитор, диригент, музикознавець і педагог, чия діяльність стала невід'ємною частиною розвитку української музичної культури в діаспорі. Його творчість тісно пов'язана з театральнo-музичним життям українців за кордоном, адже саме завдяки таким митцям, як він, українська музика та театр отримали нове дихання в еміграційному середовищі, ставши важливим чинником збереження національної ідентичності.

Народився Ігор Соневицький 2 січня 1926 року в селі Гадинківці на Тернопільщині в родині високоосвічених інтелігентів. Батько, Михайло Соневицький, був філологом і педагогом, професором Українського католицького університету в Римі, а мати, Ольга Ласовська – журналісткою, співачкою та активною діячкою культурного життя Галичини. З дитинства майбутній композитор виховувався в атмосфері духовності, любові до мистецтва та української культури.

У 1931 році родина переїхала до Львова, де Ігор розпочав навчання у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. Тут під керівництвом Василя Барвінського він здобув перші ґрунтовні знання з композиції та фортепіано. Саме Барвінський помітив у юному Соневицькому імпровізаційний талант і передбачив йому майбутнє композитора.

Після закінчення гімназії у 1944 році Соневицький виїхав на навчання до Віденської музичної академії, де удосконалював майстерність у класі відомого педагога Йозефа Маркса. Згодом продовжив студії у Мюнхенській музичній академії, де здобув дипломи композитора, диригента та піаніста. Попри складні воєнні й повоєнні умови, саме цей період сформував його як самостійного митця.

Після закінчення навчання Соневицький розпочав активну концертну діяльність. У 1950 році він емігрував до США, де став одним із провідних організаторів українського культурного життя, керував симфонічними та хоровими колективами, серед яких – хори «Думка», ім. Т. Шевченка, «Трембіта». У Нью-Йорку заснував Літературно-мистецький клуб, Студіо-хор, Струнний оркестр ім. Нестора Нижанківського, Молодіжний оперний ансамбль. Його ініціативи сприяли створенню музичного середовища, у якому українські митці могли розвиватися, а молодь – долучатися до національної культури.

Як музикознавець і педагог Соневицький залишив значний науковий доробок. Він був директором Українського музичного інституту в Америці, викладав в Українському католицькому університеті в Римі, очолював музикознавчу комісію НТШ та Української вільної академії наук. Серед його праць - монографії про Артема Веделя й Нестора Нижанківського, статті та

рецензії, присвячені історії української музики, а також редакторська робота над «Історією української музики» М. Грінченка.

Його діяльність виходила далеко за межі академічної науки. Соневицький став організатором Music and Art Centre of Greene County, де проводив фестивалі української музики, підтримував молодих виконавців, об'єднував митців діаспори навколо спільної мети – збереження й розвитку української культури.

Творчість Ігоря Соневицького органічно вписується в загальний процес розвитку українського театрального-музичного мистецтва, описаний Ганною Карась у праці «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття». Як і інші композитори української еміграції – А. Рудницький, М. Аркас, А. Вахнянин – він спирався на народнопісенні джерела, поєднуючи їх із сучасними європейськими тенденціями.

Його музика вирізняється глибоким патріотичним змістом і соціальною чутливістю. В опері «Зоря» Соневицький навмисне використовує спрощену музичну структуру, щоб іронічно показати шаблонність радянського мистецтва, а водночас утвердити ідею свободи творчого вислову.

Попри велику наукову й організаторську діяльність, композиція завжди залишалася для нього головним покликанням. Перші твори – «Відродженецький гімн» (1944) і частини Служби Божої – започаткували його шлях як митця, який у музиці поєднав духовність, національну традицію та інтелектуальну глибину.

Таким чином, Ігор Соневицький не лише продовжив традиції української музики, а й адаптував їх до умов діаспори, створивши міст між національною спадщиною та сучасним світовим мистецтвом. Його життя і творчість є прикладом невтомного служіння українській культурі незалежно від географічних і політичних обставин.

Висновки

Ігор Соневицький – одна з ключових постатей української музичної діаспори ХХ століття. Його діяльність поєднала композиторство, диригування, наукову й організаційну працю, спрямовану на збереження та розвиток української музики за кордоном. У своїй творчості він поєднав національні

традиції з європейськими професійними впливами, утвердивши українську музичну ідентичність у світовому контексті.

Його спадщина – це приклад культурної тягlosti та духовної стійкості українців у вигнанні. Соневицький залишив по собі не лише значний мистецький доробок, а й цілу систему культурних ініціатив, що забезпечили розвиток українського музичного життя в діаспорі.

Список використаних джерел

1. Кудрицький А. Митці України: енциклопедичний довідник. Київ: Українська енциклопедія, 1992. 546 с.
 2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Г. В. Карась. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
 3. Корнізовська Е. Д. Жіночі образи в опері «Зоря» Ігоря Соневицького : бакалаврська робота / Е. Д. Корнізовська. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2024. 30 с.
 4. Соневицька Н. Життя і творчість Ігоря Соневицького. [Електронний ресурс], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HTQGc7OAKEA> (дата звернення 09.10.2025)
-

Хохlach Василь Юрійович

здобувач 1 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: vasilhockhlach@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: доктор філософії з культурології (PhD)

Кравчук Олександр Олександрович

ОСНОВНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Актуальність. Академічне хорове мистецтво України є однією з найвиразніших форм національної музичної культури, що поєднує у собі духовні, професійні та художні традиції, сформовані протягом століть. Його становлення відбувалося у тісному зв'язку з розвитком європейського багатоголосся, церковного співу, народнопісенних інтонацій та освітніх практик. Вивчення історичних витоків академічної хорової традиції дозволяє глибше зрозуміти механізми формування професійного виконавського стилю, розвиток української школи диригування та роль хору як провідного явища у формуванні національної музичної ідентичності.

Мета – окреслити основні історичні етапи становлення української академічної хорової традиції та визначити ключові чинники, що вплинули на її розвиток у контексті європейського музичного простору.

Основні результати дослідження

Витоки української хорової традиції нерозривно пов'язані з християнською культурою Київської Русі. Давньоукраїнський церковний спів, заснований на знаменному розспіві, сформував первинні засади інтонаційного мислення, що пізніше стали підґрунтям для розвитку багатоголосся. Уже в XV–XVI століттях у монастирських осередках (зокрема в Києві, Острозі, Львові) розвивається партесний спів – своєрідна форма поліфонічного багатоголосся, яка стала одним із провідних чинників формування національної академічної школи [2, с. 69]. Партесна фактура вирізнялася контрапунктичним мисленням, вільною поліфонією, імітаційними прийомами та розвиненою ладово-гармонічною системою, що наближала українське хорове мистецтво до західноєвропейських зразків.

У XVII–XVIII століттях відбувається становлення професійного хорового виконавства. З'являються придворні, монастирські та навчальні хори, які виконують як духовний, так і світський репертуар [4]. Саме в цей період розвивається диригентське мистецтво у сучасному розумінні: формується практика керування ансамблем через жестову пластику, агогіку, динамічну шкалу, артикуляційну деталізацію. Водночас виникає специфічна вокальна техніка, орієнтована на рівновагу голосових груп, темброву злитність і прозорість фактури.

Особливе місце в історії академічного хору належить добі класицизму та раннього романтизму, коли музика набуває рис індивідуалізованого художнього вислову. Українські композитори Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель заклали фундамент національної хорової професійності. Їхні твори вирізняються поліфонічною майстерністю, гармонічною багатобарвністю та синтезом церковної традиції з європейським стилем. У хорових концертах Бортнянського відчутна структурна симетрія, динамічна драматургія, логіка розвитку музичного матеріалу

через контрапункт і мотивно-тематичну роботу – риси, що згодом стали визначальними для української академічної школи.

XIX століття принесло процес національного самоусвідомлення у хоровому мистецтві. Завдяки творчості М. Лисенка та його послідовників – К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця – хор стає інструментом духовного і культурного самовираження національної ідеї [2, с. 16–19]. Народнописенна інтонаційність, ладова мінливість, багатство мелодичної орнаментики поєднуються з академічною фактурою, строгою метроритмічною організацією та вишуканим тембровим балансом. Особливу увагу композитори приділяли строю, ансамблевій єдності та диханню – аспектам, що визначають якість академічного звучання.

У цей період хорове мистецтво стає лабораторією гармонійних і ладових пошуків. Використання натуральних ладів, модальних нашарувань, діатонічної й міксолідійської інтонаційності створює неповторне національне забарвлення. Одночасно розвивається диригентська школа: М. Лисенко та його учні закладають основи методики репетиційного процесу, системи вокально-хорових вправ, артикуляційної чіткості та ансамблевої дисципліни. Зростає роль слухового контролю – інтонаційної культури, що стає центральною складовою академічного підходу.

Перша половина XX століття характеризується професіоналізацією академічного хорового мистецтва. Створюються постійні концертні колективи, кафедри хорового диригування, методичні посібники з ансамблевої техніки. Хор утверджується як соціокультурне явище – символ духовності, єдності та колективного звучання національної ідеї. Розширюється репертуарна палітра – до духовних і народних тем додаються філософські, епічні, символічні сюжети. Це сприяє розвитку тембрової диференціації, поліфонічного мислення та виразових можливостей хорової фактури.

У другій половині XX століття українське хорове мистецтво інтегрується в загальноєвропейський культурний контекст. Після Другої світової війни активно діють Державна хорова капела «Думка», хор Українського радіо, хорова капела «Трембіта», український народний хор (нині – *Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г. Г. Верьовки*) хори

консерваторій та педагогічних інститутів. Хорове мистецтво стає не лише формою духовного виховання, а й засобом естетичного мислення, заснованого на глибокій інтонаційній культурі та високій виконавській дисципліні.

Водночас активно розвивається диригентська школа. Постають видатні майстри – Г. Верьовка, П. Муравський, М. Кречко, Л. Венедиктов, К. Пігров, М. Колесса, В. Палкін та інші, які заклали основи сучасного розуміння ансамблевості, тембрової пластики й інтонаційного ладу [3, с. 113]. Їхня діяльність утвердила поняття *«академічного звучання»*, де кожен тембр і кожен голос є частиною цілісного акустичного організму.

Важливим здобутком цієї доби стало створення професійних хорів при навчальних закладах – лабораторій хорової педагогіки. Тут формувалися принципи інтонування, балансування голосів, фразування, артикуляційної чіткості й єдності вокальної манери. Посилювалася аналітична складова диригентської освіти – вивчення гармонічних структур, ладово-інтонаційних зв'язків, динамічної драматургії партитури.

Звернення до народної інтонаційності стало визначальним напрямом академічного хорового розвитку. Обробки народних пісень у хоровій формі перетворюються на окремий жанр, у якому поєднано фольклорну мелодику з академічною поліфонією та гармонічною складністю. Цей синтез особливо виразний у творчості Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, К. Данькевича, П. Майбороди, Є. Станковича, В. Зубицького. У їхніх творах хор постає як *«живий інструмент народного дихання»*, де автентична інтонація взаємодіє з симфонічною формою і тональною драматургією. Така модель *національного академізму* стала визначальною рисою української хорової школи другої половини ХХ століття.

Важливою тенденцією стало також розширення жанрових меж: хор активно взаємодіє з оперою, кантатно-ораторіальними творами, симфонічними формами. У цих контекстах він виступає не лише фоном, а й драматичним учасником дії, носієм колективного емоційного начала.

Поступово академічне хорове мистецтво виходить за межі суто концертної практики й стає частиною культурного простору – від храмового богослужіння до

експериментальних сценічних проєктів, від камерних виступів до масштабних фестивалів. Саме цей етап заклав основу сучасного розуміння хору як поліфункційного явища – художнього, педагогічного, соціального й духовного.

Висновки

Академічна хорова традиція України сформувалася як результат багатовікового розвитку, що поєднав духовні, народнопісенні та європейські професійні засади. Від знаменного розспіву Київської Русі до поліфонії партесного співу, від класиків XVIII–XIX століть до професійних колективів XX століття – цей шлях відображає еволюцію українського музичного мислення.

Українське академічне хорове мистецтво стало виразом національної ідентичності, синтезом фольклорної інтонаційності й академічної техніки. Завдяки діяльності провідних композиторів і диригентів воно утвердилося як самобутнє явище європейської музичної культури, що поєднує духовну глибину, ансамблеву досконалість і високу інтонаційну культуру.

Список використаних джерел

1. Кияновська Л. Микола Лисенко в національно-культурних рефлексіях Галичини. *Музика*. 2013. № 1. С. 16–19.
 2. Корній Л. П. Партесний спів. Енциклопедія історії України : Т. 8. Па - Прик / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – Київ : В-во «Наукова думка», 2011. 520 с.
 3. Кравчук О. О. Національні освітні традиції: кристалізація хорової школи Г. Верьовки та Е. Скрипчинської-Верьовки крізь призму спадкоємності. *Українське академічне вокально-хорове мистецтво: методико-педагогічний, історико-музикознавчий дискурс* : колективна монографія. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 111–140.
 4. Шип Н. А. Київська духовна академія 1819–1919. *Енциклопедія історії України*. [Електронний ресурс], URL: http://www.history.org.ua/?termin=Kyivska_dukh_akademiya (дата звернення 29.10.2025)
-

Авдіюк Ірина Борисівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: iraavdiuk@ukr.net

м. Київ, Україна

Науковий керівник: доктор філософії з культурології (PhD)

Овчаренко Святослав Вадимович

РЕВІТАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «ОЙ ПОЛЕЧКО, ПОЛЕ»)

Актуальність. В умовах активних культурних змін та діджиталізаційних процесів українська народна пісня знову набуває популярності, стаючи джерелом натхнення для сучасних виконавців і композиторів. В наш час важливо не лише зберегти першоджерела народного співу, а й знайти нові шляхи задля осмислення та подачі означеного пісенного матеріалу сучасній аудиторії, що потребує новітнього звучання, поєднання різних жанрів в творчості та нових інтерпретацій народних мелодій. Осучаснення народних пісень шляхом аранжування у поєднанні з експериментом з вокальними стилями та симбіоз з іншими музичними жанрами дозволяє відкрити нове звучання національної спадщини. Саме тому дослідження сучасних методів обробки українських народних пісень є актуальним і своєчасним для розвитку сучасного музичного мистецтва та культури.

Мета – визначити способи ревіталізації українських народних пісень, шляхом обробки народнопісенного першоджерела за допомогою сучасних композиторських і виконавських методів інтерпретації, на прикладі композиції «Ой полечко, поле».

Основні результати дослідження

Українська народна пісня є ключовим компонентом національної духовної та культурної спадщини, що відображає багатовіковий історичний досвід, світоглядні установи та естетичні цінності українського народу. Вона відіграє важливу роль у збереженні колективної пам'яті, формуванні моральних і етичних норм, а також передавала традиції музично-виконавського мистецтва наступним поколінням. Протягом століть народнопісенна творчість виконувала не лише комунікативну та освітню функції, але й інтегруючи, сприяючи консолідації

культурної ідентичності та збереженню національної свідомості. Сучасний культурний простір характеризується глобалізаційними процесами, активним розвитком медіа та трансформацією способів сприйняття музики, що породжує нові виклики перед народнопісенною спадщиною. В контексті означених реалій особливо актуальною є необхідність осучаснення зразків народнопісенної творчості та їх адаптації до нових сценічних умов, не втрачаючи при цьому зв'язку з автентичним першоджерелом, в ході ревіталізації. Дослідження процесів ревіталізації у музичного матеріалу у театральному мистецтві здійснила Т. Рева у праці «Ревіталізація культурної спадщини як інструмент формування громадської ідентичності (театральний вимір 2023–2024 рр.)» [6]. У нашому дослідженні буде окреслено способи здійснення ревіталізації народнопісенних зразків, що, у свою чергу, передбачає переосмислення, відтворення та їх подальшу інтеграцію у сучасну мистецьку практику з поєднанням в собі традиційного фольклорного начала з сучасними композиційними та виконавськими підходами. Варто зазначити, що сутність ревіталізації полягає в синтезі автентичного фольклорного матеріалу та професійного композиторського підходу, що дозволяє зберігати характерні мелодико-ритмічні, інтонаційні та гармонічні особливості народної пісні, водночас вводячи нові композиційні засоби, варіативні фактури та виконавські техніки. Завдяки цьому створюється нове звучання твору, що є автентичними за своєю основою, але водночас актуальними та доступними для сучасного слухача та сприяє формуванню національної музичної ідентичності та популяризації українського музичного мистецтва в контексті динамічних соціокультурних процесів.

Особливої актуальності в сучасних суспільно-історичних умовах набуває народна пісня «Ой, полечко, поле». Її поетичний текст, наповнений мотивами туги, пам'яті, жертвності та глибокої емоційної напруги, резонує з подіями сьогодення в Україні. Пісня постає символом духовної стійкості, національної пам'яті та незламності українського народу, відображаючи як індивідуальний, так і колективний досвід переживання втрат і боротьби. Композиція «Ой полечко, поле» [1] є яскравим прикладом успішної ревіталізації народнопісенних зразків. У цьому творі збережено основні інтонаційні та ритмічні особливості первинного

фольклорного матеріалу, водночас застосовано сучасні гармонічні рішення, варіативні фактури та інтерпретаційні прийоми, що наближають твір до сприйняття сучасної аудиторії. Аналіз композиції демонструє, що такі підходи сприяють підвищенню доступності та популярності народнопісенної спадщини, формуванню усвідомлення музичної традиції через призму сучасного мистецького середовища, а також розвитку творчих компетенцій виконавців. Зокрема, застосування варіативних фактур, гармонійних трансформацій та акцентів у динамічній та тембровій палітрі дозволяє зберегти автентичність пісні, водночас надаючи їй нове емоційне забарвлення та сучасний виконавський потенціал. Як зазначає О. Мовчан: «Поєднання традиційної музики з модерновими музичними стилями, такими як джаз, потребують від автора аранжування знань як стосовно засадничих рис фольклору, так і щодо особливостей сучасного джазового виконавства. Створення подібних аранжувань має потужний потенціал не лише для збагачення музичної індустрії та її різноманіття, але й для міжжанрового й міжстильового обміну і збереження культурної спадщини через творчі інноваційні підходи, адаптуючи народномузичні твори до вимог сучасного слухача. Особливість творчої роботи автора полягає в тому, що аранжуванням козацьких пісень в різних джазових інтерпретаціях приділялось вкрай мало уваги...» [5, с. 46]. Композиція «Ой полечко, поле» не є виключенням, вона належить до жанру українських народних пісень з елементами козацької тематики. Основний мотив твору полягає у загибелі двох козаків на одному полі. В тексті присутні образи вишитої сорочки, що символізує багатство, а також калина – традиційний символ скорботи та пам'яті, який часто зустрічається в українському фольклорі. Пісня передавалася усно, слова та музика народні, мелодія і текст могли змінюватися залежно від регіону побутування. Через козацьку тематику можна припустити, що витoki пісні сягають активного періоду козацької доби XVII–XVIII століть, хоча документального підтвердження цього немає.

Пісня є типовим зразком української козацької народної творчості з темою загибелі, що збереглася у фольклорі та пізніше увійшла до репертуару народних співаків, хорових колективів та сучасних виконавців. Сучасну обробку пісні «Ой

полечко, поле» а *carpella* виконав відомий чоловічий вокальний ансамбль ManSound [2]. Колектив спеціалізується на багатоголосих акапельних гармоніях із використанням джазово-вокальних прийомів, що визначає їхній стиль обробки народнопісенної спадщини. Виконання треку було включене до ранніх релізів та концертних програм колективу кінця 1990-х – початку 2000-х років. Пісня виконується а *carpella*, фактура гомофонно-гармонічна. Заспівує соліст, який потім є провідним голосом. Інші голоси створюють акордове звучання. Мають місце, часткові варіації, контрапункти, тим самим підтримують загальну акустику, але не домінують. Роль баса помітна, він глибокий, задає гармонічну основу, довго тримає тон, тим самим підкреслює зміну акорду. Гурт “ManSound” використовує поступову, наростаючу динаміку, особливо в кульмінаційних моментах твору, тим самим передаючи та створюючи певну емоційну напругу та емоційне забарвлення композиції, підкреслюючи основний зміст тексту – загибель козаків. В пісні присутні хроматичні проміжки для плавного з’єднання голосів. У кульмінації використовується певна орнаментика в партіях та голосові імпровізації. Саме ця версія пісні “Ой полечко поле” має вступ перед входженням в мелодію. Текст супроводжується гармонічним розвитком. У середині присутній невеликий короткий музичний вставний фрагмент, без тексту, щоб перейти між куплетами або змінити настроєвий контраст. Фінал композиції часто має зменшення динаміки або зведення голосів до меншої кількості, коли у звучанні залишаються лише мелодійний і басовий голос для емоційного ефекту.

В рамках дослідження розглянемо також інтерпретацію народної пісні «Ой, полечко, поле» у виконанні гурту Joryj Кюс, українського фольк-рок колективу зі Львова, що створений у 2008 році. Спочатку проєкт мав електронне спрямування і поєднував давні українські співи з електронно-діджейськими ритмами. Із 2010 року гурт сформував сучасний склад і виробив власну унікальну стилістику, яку музиканти визначають як «український обрядовий хіп-хоп дайбоже-етно-чорт». Попри це, різні медіа інтерпретують стиль групи по-своєму, зокрема, Польське радіо характеризує їхню творчість як *турбо-фолк*, а журналісти Донеччини називали її «*козацьким брейк-бітом*». Під час участі у півфіналі 11-го сезону польського шоу *Mat Talent* гурт був представлений як «слов’янська Sepultura

часів *Roots*», що засвідчує його експресивність та жанрову гібридність. У власній інтерпретації пісні *Joryj Kloc* поєднує традиційну народну мелодику з фольк-роковою енергією. Використання етнічних інструментів, таких як ліра, разом із гітарними рифами та перкусійними партіями, створює синтез автентичного звучання та виразного рокового драйву. Саме така інструментальна палітра підсилює ритмічну основу твору й водночас зберігає його культурну впізнаваність. У вокальній партії домінує грудний тембр соліста, який формує основну мелодичну лінію; бек-вокал застосовується для підсилення кульмінаційних моментів та рефренів, утворюючи багат шарову вокальну текстуру.

На відміну від ансамблю *ManSound*, що акцентує увагу на поступовій динамічній побудові, *Joryj Kloc* змінює динаміку переважно на інструментальних переграх [3]. Куплети виконуються стримано, натомість приспів та перегри вирізняються підвищеною інтенсивністю. Ритмічна організація твору ґрунтується на метрі 4/4 із чітким пульсом, що дає змогу природно інтегрувати народну ритміку у рокову стилістику. Гармонічна мова побудована переважно в мінорі, хоча присутні мажорні відхилення та діатонічні вставки, які надають звучанню варіативності та емоційної пластичності. Основна мелодія народної пісні в інтерпретації гурту збережена, однак доповнена орнаментальними фразами, фальцетними підйомами й діатонічними прикрасами наприкінці фраз, що підсилює драматургічну виразність твору. Загалом версія *Joryj Kloc* істотно відрізняється від більш «канонічного» та стриманого варіанту *ManSound*. Її характер визначається енергійністю сценічного виконання, збагаченою інструментальною фактурою та сучасним гармонічним мисленням. Вокальна інтерпретація характеризується більшою емоційною відкритістю та інтенсивністю подачі ключових фраз порівняно з традиційними автентичними записами, що дозволяє переосмислити народний матеріал у форматі сучасного концертного виступу.

Також як приклад розглянемо інтерпретацію пісні «Ой, полечко, поле» у виконанні естрадного співака Сергія Лазановського. У своїй інтерпретаційній версії пісні «Ой, полечко, поле» [4] С. Лазановський поєднує академічну вокальну

техніку з елементами сучасної естрадної манери, формуючи новий емоційно-сценічний вимір традиційного фольклорного матеріалу. Сповільнений темп виконання спрямований на максимальне розкриття змісту тексту й посилення емоційної напруги. Центром музичної драматургії виступає голос соліста, який завдяки широкому динамічному діапазону переходить від інтимної, майже камерної подачі до інтенсивного кульмінаційного підйому. Така форма створює природний ефект наростання трагічного напруження. Інтонаційна основа твору зберігає мінорний лад, типовий для трагічних українських народних пісень. Супровід, зазвичай стриманий і мінімалістичний, підкреслює вокальну лінію, не відволікаючи від змістовної та емоційної складової. У трактуванні Лазановського народна пісня набуває риси ліричної сцени або балади: замість відтворення автентичної етнографічної стилістики співак акцентує психологічну глибину, внутрішню зосередженість та виразність інтонації. Завдяки такому підходу фольклорний текст постає як актуальний художній твір, близький і зрозумілий сучасному слухачеві, при цьому зберігаючи свою духовну та емоційну сутність.

Отже, модерні інтерпретації української народної пісні не лише забезпечують збереження першоджерела та сприяють її ревіталізації у сучасному динамічному культурному середовищі. Це засвідчує, що українська традиційна пісенна культура здатна гармонійно інтегруватися в різні музичні напрями: від автентичного фольклору й академічної сцени до рок-музики та сучасної естради, при цьому не втрачаючи своєї художньої цінності, емоційної сили та культурної ідентичності.

Висновки

Отже, ревіталізація народних пісень не лише сприяє збереженню національної культурної ідентичності, але й стимулює розвиток національної композиторської школи та професійної виконавської практики. Ефективна інтеграція фольклорного матеріалу в сучасний музичний контекст дозволяє формувати нові жанрово-стильові моделі, які можуть використовуватися як у навчальній, так і в концертній та медійній діяльності. Композиції на кшталт «Ой полечко, поле» демонструють, що українська народна пісня зберігає художню цінність та здатна до творчої трансформації, що забезпечує її життєздатність у

сучасному культурному середовищі. Таким чином, процес ревіталізації виступає важливим інструментом інтеграції національної музичної традиції в сучасне мистецьке поле, поєднуючи автентичність фольклору з інноваційними підходами, сприяючи збереженню історичної пам'яті та розвитку національної музичної культури. Сучасні інтерпретації українських народних пісень переконливо демонструють їхню жанрову багатогранність, стилістичну варіативність і здатність до адаптації в різних культурних контекстах. Такі музичні переосмислення значною мірою сприяють популяризації народнопісенної спадщини, відкриваючи її новим поколінням слухачів. Кожна з інтерпретацій пісні «Ой, полечко, поле» засвідчує, що одна й та сама пісня може бути успішно представлена у різних жанрах: від академічного вокального аранжування й багатоголосої хорової обробки (ансамбль *ManSound*), через фольклорно-рокову стилізацію з елементами етнічної експресії (гурт *Joryj Kłoc*), до лірично-драматичного естрадного виконання, зорієнтованого на розкриття психологічної глибини тексту (Сергій Лазановський). Така жанрово-стильова розмаїтість доводить, що традиційний пісенний матеріал має високий потенціал до творчої трансформації та збереження актуальності в сучасному культурному просторі.

Список використаних джерел

1. Unisonli. Ой полечко поле (Ukrainian folk song), 2013. *Youtube*. [Електронний ресурс], URL: <https://www.youtube.com/watch?V=eq68mq4aas0> (дата звернення: 18.11.2025).
2. MANSOUND - Ой, полечко - поле (A capella), 2010. *Youtube*. [Електронний ресурс], URL: <https://www.youtube.com/watch?V=fyc2kexmqy> (дата звернення: 20.11.2025).
3. ROSTY SLAV. Old Ukrainian Cossack Song: Ой полечко, поле (Joryj Kłoc), 2018. *Youtube*. [Електронний ресурс], URL: https://www.youtube.com/watch?V=idsy_dcjj-I (дата звернення: 23.11.2025).
4. Голос країни. Сергій Лазановський – "Ой полечко поле" – Голос країни 11 – нокаути, 2021. *Youtube*. [Електронний ресурс], URL: <https://www.youtube.com/watch?V=ftnm57qblke> (дата звернення: 17.11.2025).
5. Мовчан О. Аранжування фольклорної музики як спосіб творчої самореалізації джазового виконавця (на прикладі власного аранжування козацької пісні «Від поля до поля»). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2024. № 27. С. 45–57.

[Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.33287/222440> (дата звернення: 15.11.2025).

6. Рева Т. Ревіталізація культурної спадщини як інструмент формування громадської ідентичності (театральний вимір 2023–2024 рр.). *Культурологічний альманах*. 2024. №3. С. 350–355. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.3.41> (дата звернення: 16.11.2025).
-

Ботвіна Анна Олегівна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: annbotv@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужена артистка України, доцент,
професор з/н **Кречко Наталія Михайлівна**

ЗМІСТОВНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ МЕСИ В МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Актуальність. Багатозначне поняття меси зазвичай зводиться до двох визначень: меси як основного богослужіння католицької церкви, та композиторської меси як музичного жанру західноєвропейської музики, який з'явився у часи Середньовіччя і продовжує існувати донині. Непересічне значення меси у різних її проявах зумовлює безперервну як композиторських і виконавських інтерпретацій.

Мета – здійснити огляд мистецтвознавчої літератури, що вміщує інформацію про змістовно-стильові особливості жанру меси в контексті українського музикознавства та західноєвропейські джерела.

Основні результати дослідження

Жанр меси широко висвітлений у мистецтвознавчих працях різних напрямів, зокрема, релігієзнавчого, музично-теоретичного, музично-історичного, тощо. Завдяки популярності жанру варіанти його різних форм (*missa brevis*, *missa solemnis*, реквієм) створені визначною плеядою композиторів, у яку входять майже всі найвидатніші митці кожної з епох історії музики: Г. де Машо, Г. Дюфаї, Дж. Палестрина, К. Монтеверді, Й. С. Бах, Й. Гайдн, А. Сальєрі, В. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Ліст, Дж. Россіні, Дж. Пуччіні, Г. Берліоз, А. Брукнер, А. Дворжак, Й. Брамс, Дж. Верді, Б. Бріттен, Л. Бернстайн, А. Пярт та

багато інших. Меса у її різновидах стала універсальним жанром європейської музики, яка не втрачала актуальність і розповсюдженість у всіх музичних епохах

І вже як наслідок такої різноманітності втілень у різних епохах та країнах, жанр меси набагато складніше піддається цілісному усвідомленню. Додатково варто брати до уваги одвічну проблему з диференціацією (починаючи приблизно від епохи Бароко) справжньої церковної меси, яка пишеться спеціально до звучання на богослужіннях та меси композиторської (яка у західній музикознавчій літературі також може називатися “концертною”). У зв’язку з цим, виникає певна особливість, характерна для висвітлення жанру меси у наукових працях – дуже мала кількість праць присвячена специфіці жанру загалом, у порівнянні з кількістю праць про конкретні твори. Так, майже будь-яка книга про музичну творчість у Середньовіччі, як правило, містить аналіз духовних творів – серед яких із високою ймовірністю будуть меси; а аналізи, наприклад, оркестрово-хорової творчості Моцарта з високою ймовірністю міститимуть аналіз його 16 мес і Реквієму. Потенційному досліднику набагато легше знайти літературу по конкретному композитору чи по його духовній творчості – що в більшості випадків задовольняє всі потреби.

Літератури, яка присвячена саме дослідженню жанру меси, нами було знайдено досить небагато. Окрім корисних узагальнюючих статей у “Grove Music online” та “Українській музичній енциклопедії”, спеціальними дослідженнями саме жанру меси є дві монографії австралійської музикознавиці Стефані Рок: перша, 2020-го року [3], присвячена дослідженню витоків та розвитку концертної меси (за оцінкою дослідниці, остаточно “концертизація” меси відбувається у творчості Й. Гайдна та В. Моцарта [3, р. 3]); друга, 2022-го року [4], присвячена дослідженню “політизованої концертної меси”, тобто певних творів цього жанру, створених з 1967 по 2007-мі роки. У цих книгах С. Рок вивчає причини поділу жанру меси на літургічну і концертну, а також процеси секуляризації, які у останній третині ХХ-го століття призвели до політизації жанру концертної меси.

У контексті дослідження композиторської меси вічно актуальним є питання змісту канонічного тексту, який, так чи інакше, на різних рівнях богословської глибини, осмислюється кожним композитором. Наукова робота А. Фортеске є

“класичною” науковою роботою, яка вміщує вичерпну інформацію про витоки меси, її функцію в Римо-католицькій Літургії, походження кожної із його частин, тощо [2]. Серед численних робіт такого типу вона, на нашу думку, найбільш чітко структурує інформацію; кожній основній частині Меси (Gloria, Credo, тощо) присвячений свій параграф.

Меса як жанр доволі обмежено досліджувалася в українському музикознавстві. Зокрема, дослідниця Аделіна Єфименко досліджувала католицьку месу першої половини ХХ – середини ХХ століття у своїй дисертації 2011-го року, перевиданій у тому ж році як монографія [1]. У дисертації присутня диференціація явищ художньої меси-циклу та пов’язаної з літургійною практикою меси-ритуалу; а комплексне дослідження жанру меси ХХ-го століття проводиться у контексті літургійного оновлення після Другого Ватиканського Собору (1962–1965). Як бачимо, загальні наративи музикознавиці знаходяться у світовому музикознавчому контексті (датування співпадає з датуванням С. Рок). Втім, узагальненню значення жанру присвячений лише перший розділ дослідження, інші його частини присвячені опрацюванню мес Й. Аренса, П. Грісбахера, Й. Н. Давіда, О. Йохума, Ж. Лангле, Ф. Філіппа, Г. Шрьодера, О. Мессіана, Е. Саті, І. Стравінського, П. Хіндемита та інших. Цей факт ще раз підтверджує наші спостереження про концентрацію у проблематиці жанру меси уваги музикознавців на конкретних музичних творах.

Якщо ж збільшити вибірку музикознавчих праць до тих, які присвячені конкретним творам у жанрі меси, ми ризикуємо отримати дійсно вражаючу кількість наукових досліджень. Так, попередній пошук в Інтернеті за ключовими словами українською та англійською мовою – “меса”, “концертна меса”, “композиторська меса” розширив кількість позицій літератури до кількох сотень. Наприклад, тільки Сі-мінорній месі Й. С. Баха присвячені, як мінімум, дві монографії: Дж. Батта та Г. Штауфера. Окремі монографії та дисертації присвячені, в тому числі: Реквієму В. Моцарта, Missa solemnis Л. Бетховена, американським месам, месам А. де Лантіна, тощо. Більшості мес чи реквіємів композиторів присвячені серії з кількох статей.

Висновки

Таким чином, змістовно-стильові особливості жанру меси завдяки широкій його розповсюдженості як у світовій, так і в українській мистецтвознавчій літературі втілюються, за рідкісними виключеннями, лише у дослідженнях конкретних творів. Втім, деякі дослідження, зокрема, С. Рок та А. Єфименко, все ж вміщують важливу інформацію по жанру композиторської меси загалом, і можуть стати у нагоді потенційному досліднику цієї теми.

Список використаних джерел

1. Єфименко А. Шляхи оновлення теорії та богослужбової практики католицької меси XX століття (на прикладі творчості церковних композиторів) : монографія. Луцьк : Вежа, 2011. 402 с.
2. Fortescue A. The Mass: A Study Of The Roman Liturgy : London : New York : Longmans, Green and Co, 1922. 428 с. [Електронний ресурс], URL: <https://archive.org/details/TheMassAStudyOf/page/n19/mode/2up>. (дата звернення 01.11.2025)
3. Rocke, S. The Origins and Ascendancy of the Concert Mass (1st ed.) : London : Routledge, 2020. 232 р. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.4324/9781003092865>. (дата звернення 02.11.2025)
4. Rocke, S. The Politicized Concert Mass (1967-2007) : From Secularism to Pluralism (1st ed.) : London : Routledge, 2022. 254 р. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.4324/9781003291596>. (дата звернення 02.11.2025)

Іванова Сніжана Вікторівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: snijana0226446@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: доктор філософії з культурології (PhD)

Овчаренко Святослав Вадимович

РЕПЕРТУАР ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ТА ХУДОЖНЬОГО СВІТОГЛЯДУ СПІВАЧКИ НІНИ МАТВІЄНКО

Актуальність. У сучасних соціокультурних умовах народнопісенна творчість набуває особливого значення як невід'ємний складник національної

ідентичності та духовної культури українського народу. Вона демонструє динамічний процес традицій та їх адаптації до вимог часу – від автентичних зразків до естрадно-стилізованих форм виконання. У цьому контексті надзвичайно важливим є осмислення творчого феномену Ніни Матвієнко, видатної співачки, чия творча діяльність поєднала народну автентичність з інноваційними підходами до сценічної інтерпретації. Особливої актуальності в означеній науковій площині набуває аналіз її репертуару та індивідуальної манери виконання, що сприятиме глибшому розумінню еволюції української вокальної культури та ролі народнопісенного мистецтва в сучасному культурному просторі.

Мета – проаналізувати репертуар як складник формування індивідуального вокального стилю співачки Ніни Матвієнко.

Основні результати дослідження

У сучасному музикознавстві постать співака розглядається не лише як носія виконавської майстерності, а й як інтерпретатора культурних смислів, творця індивідуального художнього простору. У цьому контексті особливого значення набуває вивчення репертуару як чинника, що формує і водночас відображає індивідуальний виконавський стиль та естетичні орієнтири митця. Однією з найяскравіших постатей українського вокального мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття є Ніна Матвієнко, чий творчий шлях став взірцем синтезу народної традиції та індивідуальної художньої інтерпретації. Дослідження репертуару співачки дозволить глибше зрозуміти не лише особливості її індивідуального виконавського почерку, а й ширші культурно-естетичні процеси, пов'язані з репрезентацією української народної пісні у професійному мистецтві. Аналізуючи вже сформований репертуар співачки варто зазначити важливі аспекти її біографії, що стали центричними у процесі кристалізації її індивідуального виконавського стилю та художнього світогляду. Так, починаючи з 1966 року Ніна Митрофанівна записалась в студію хору ім. Г. Верьовки, по закінченню якої вона стала його солісткою. Тут відбулося професійне становлення, поступове і яскраве сходження до вершин творчої майстерності і слави як сольної виконавиці. В 1971 році Н. Матвієнко разом з солістками хору В. Ковальською (альт) та М. Миколайчук (меццо-сопрано) заспівали разом на гостинах у українського кіноактора, кінорежисера та сценариста І. Миколайчука, який за

фахом був також хоровим диригентом, вони виконали пісню «Ой попід гай зелененький брала вдова льон дрібненький», що стало в подальшому реалізоване як мистецьке вокальне тріо, яке згодом отримало назву «Золоті ключі». В основі репертуару тріо понад 200 автентичних українських народних пісень, в акапельному виконанні, що звучали на живих концертах в Україні та за кордоном. Тріо намагалось зберегти самобутність та нюанси мовних діалектів пісень та локальних фольклорно-музичних традицій, що побутують на Волині, Галичині, Полтавщині, Київщині.

У 1993 році тріо розпалося, В. Ковальська та Н. Матвієнко покинули хор імені Г. Верьовки, М. Миколайчук на той час запросила на роботу благодійна компанія «Рось», але в ті часи нічого тривалого не було і компанія розпалася. Ніна працювала при камерному оркестрі «Камерата», М. Миколайчук стала солісткою Національного радіо та телебачення. Як зазначає Р. Дідула: «Але роки поза тріо для Ніни не минули марно. З 1991 року вона плідно працювала з ансамблем «Київська камерата» і розширила своє амплуа, виконавши сучасні кантатно-ораторіальні твори Олега Киви, Євгенія Станковича, та інших. ... Ніна Матвієнко також працювала з ансамблями «Мрія», «Березень», «Кобза», львівським хором хлопчиків та юнаків «Дударик», хором «Хрещатик», академічною капелою «Думка», Державною чоловічою хоровою капелою ім. Л. Ревуцького й хором хлопчиків та юнаків при цій капелі. У різноманітному обрамленні у світ полетіли такі пісенні перлини, як «Дикі гуси», «Як я люблю тебе», «Не сходило вранці сонечко», «Колискова» О. Кошиця, «Колискова» Г. Менкуш, «Ой брате мій, орле» в обробці В. Смогителя, «Плач по матері» Лесі Дичко» [8, с. 14]. Аналізуючи репертуар Н. Матвієнко варто зазначити, що він складався з полі-жанрової палітри української народної пісенної творчості, що включав у себе: календарно-обрядові, побутові, ліричні, гумористичні, пісні – балади, українські пісні XVII-XVIII сторіччя.

Як зазначає А. Фурдичко: «Справжнім скарбом для української естрадної та фольклорної музики є постать Ніни Матвієнко. Пісні співачки – це інтерпретація українського духу, це витягування назовні українського прадавнього пісенного й культурного коріння. Артистка апробувала широку жанрову палітру народних

пісень: обрядові, ліричні, гумористичні, пісні-балади, українські пісні XVII-XVIII ст. (пісні-молитви, кантати, барокові музичні вірші). Відомі такі, заспівані Н. Матвієнко, пісні: «А в Городі, а в Городі Роман родить», «А на добрий вечір», «Бувайте здорові», «Дозволь мені, мати», «Зайчик (Зайчику, зайчику)», «Ішло дівча лучками», «Колискова (Гойда, гойдагой, ніченька іде...)», «Ой, ну люлі, люлі (українська народна колисанка)» [9, с. 1204]. Таким чином без перебільшення можна сказати, що репертуар Н. Матвієнко – це своєрідна енциклопедія української пісенності, у якій поєднуються автентичні народні зразки, обробки фольклору, твори сучасних композиторів, лірика та духовні твори. Вибір і трактування пісень у творчості співачки є не випадковим, адже вони відображають її світогляд, морально-етичні орієнтири, естетичні уподобання та внутрішній духовний досвід. Саме через призму репертуару можна простежити еволюцію виконавського стилю Н. Матвієнко, а саме – від камерного народного звучання до масштабних сценічних форм, де поєднано традиційні інтонації з новаторськими художніми засобами.

У 2000-2020-ті роки Н. Матвієнко активно публікує музичні альбоми серед яких знакові, зокрема, «Українські народні пісні» (2006), «З маминих долонь» (2006), «Осінь, така мила» (2009), «Всякому городу нрав і права» (2012), «Колядки та щедрівки» (2023), що включають в себе різножанрову палітру української народної пісні.

Таблиця 1

Назва альбому, рік випуску	Твори, що увійшли до альбому	Інтернет - посилання
«Українські народні пісні» (2006) [6]	1. Гей, долино, долиночко 2. Ой, на морі, на морі 3. Шумить, гуде ліщинонька 4. Защебетала сива ластівка 5. Хтось у борі гукає 6. Зелене вино 7. Розійшлись хмарки, гляне сонечко 8. Дудочка 9. Вийди, вийди Іваночку 10. Коло млина – кременина 11. Терен, мати 12. А в городі клен – дерево родить 13. Ой, при лужку 14. О, милий мій 15. Ой, сосонко 16. Роман – зілля	https://surl.li/gborag

	17.Ой, до бору стежечка 18.Петрівка 19.Нема мого Петруся 20.Ой, у полі древо 21.Цвіте терен 22.Чорноморець, матінко 23.Ой, ти, дубе, дубе 24.Ой, не жалко мені 25.Ой, гаю, мій гаю 26.Ой, у лузі при лужечку 27.Ой, по під гай зелененький 28.Ой, виорю нивку 29.Летіла зозуля 30.Ой, поїхав чоловік у поле орати 31.А на добрий вечір	
«З маминих долонь» (2006) [2]	1. Ой, ходить сон 2. Колискова 3. Колискова маленькому киянину 4. Колискова 2 5. Віночок з українських народних пісень 6. Ой, горе тій чайці 7. Ой, ти зозулько рябейкая 8. Ой, у лузі при лужку 9. Летіла зозуля 10.Котику сіренький 11.Колискова 3 12.Веснянка 13.Колискова – Місяць ясненький 14.Ой, мамуню, умираю 15.Коло млина калина 16.Ой, брате мій, орле 17.Пісня про матір 18.Колискова зорі	https://surl.li/itotmq
«Осінь, така мила» (2009) [5]	1. Лісова пісня 2. Тернова ружа 3. Не сходило вранці сонечко 4. Либідь 5. Лелеченьки 6. Ой, брате мій, орле 7. Ой, спи, дитя 8. Частина 3 панахиди за померлими з голоду 9. Симфонія на вірші Т.Шевченка – Зоре моя вечірняя 10.Симфонія на вірші Т.Шевченка – І серце одпочине 11.Симфонія на вірші Т.Шевченка – Світає, край неба палає 12.Камерна кантата № 3 – Той сад 13.Камерна кантата № 3 – Одчиняйте двері 14.Камерна кантата № 3 – Осінь	https://surl.li/afmbug
«Всякому городу нрав і права» (2012) [1]	1. Весільні награвання із записів О. Кольберга 2. Всякому городу нрав і права 3. Ой ти птичко, жовтобока 4. Танцювальні мелодії з «Вертепу» 5. Ох, щастіє, щастіє, бідное,злое 6. Чи я була чи не красная	https://surl.li/chtvod

	7. Ох, незносим жалем серце мі стиснемо 8. Мантована 9. Ах. Українонько, бідна годинонька тепер твоя 10.П'еса 11.Ах, ушли мої літа 12.Взирає з приліжанням, тлінний чоловіче	
«Колядки та щедрівки» (2023) [3]	1. Нова радість нам явилась 2. Тиха ніч 3. Ой в полі-полі 4. Ой учора із вечора 5. Гой питалася княжа корона 6. Ясна зоря 7. А в нашого пана 8. Янголи в небі 9. Діва сина породила 10.Василева мати 11.Пришли сме ту щедраци 12.Ой в лужку, лужку на жовтім піску 13.Темненька нічка	https://surl.li/czwteg
«Найкраще» (2025) [4]	1. Ой, роду наш красний 2. Висока верба 3. Ой, летіли дикі гуси 4. Ой, ти зозулько рябейкая 5. Сизокрилий голубоньку 6. Не метелиця лугом стелиться 7. Віночок українських народних пісень 8. Ой, глибокий колодязю 9. Ішло дівча лучками 10. Колискова зорі 11. Сік землі 12. Сміються, плачуть солов'ї 13. Пісня про матір 14. Як я люблю тебе 15. Чарівна скрипка 16. Ой, де ж це ти подруженька 17. Ой, горе тій чайці 18. Наливаймо, браття 19. Ой, Боже, Боже що я роблю 20. Кажуть мені люди 21. Бувайте здорові 22. Прилетіла перепілонька 23. Ви не йдіть, літа молоді	https://surl.li/tfimtз

Окрім запису альбомів, концертів, запису пісень на платівки, співачка знімалася та озвучувала фільми. Н. Матвієнко також брала участь у теле-проектах та мала досвід акторської діяльності. Зокрема, вона зіграла в теле-виставах «Маруся Чурай», «Катерина Білокур», «Розлилися води на чотири броди»; художніх фільмах «Солом'яні дзвони» та «Пропаала грамота»; радіовиставах «Політ стріли» та «Кларнети ніжності».

Ще в радянські часи Ніна Матвієнко почала займатися літературною творчістю. Зокрема, вона написала історію народного хору імені Г. Верьовки,

надрукувала кілька власних віршів, оповідань і есе. Її твори періодично з'являються на сторінках таких часописів, як «Україна», «Дзвін», «Жіночий світ» та інших. Також Н. Матвієнко створила автобіографічну книгу «Ой виорю нивку широкою», яка вийшла друком у 2002 році у видавництві Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара». Як наголошує В. Кузик, у книзі «Ой виорю нивку широкою», що, зокрема, фольклорні твори із репертуару Н. Матвієнко можна поділити на наступні жанрово-родові групи, а саме: «З усього огрому свого фольклорного зібрання Н. Матвієнко відібрала до публікації 244 зразки ... Більшість з них мають чіткі жанрові ознаки, а деякі тяжіють до жанрового синтезу, тож упорядкування матеріалу відбулося за такими розділами: 1. Пісенний календар України: колядки та щедрівки; веснянки; пісні до Зелених свят; купальські та петрівчані; жнивварські та обжинкові. 2. Пісні родинного кола: весільні; колискові; поховальні. 3. Побутовий спів: псалми, історичні та станові пісні; кохання та дошлюбні взаємини; родинне життя; жартівливі, танцювальні. 4. Твори українських авторів з репертуару Ніни Матвієнко» [7, с. 253].

Отже, вивчення репертуару як відображення індивідуального стилю та художнього світогляду Н. Матвієнко є важливим кроком у пізнанні феномену її творчості та значення в національному культурному контексті.

Висновки

Отже, в ході дослідження доведено та акцентовано, що репертуар відіграє визначальну роль у становленні творчої індивідуальності виконавця, оскільки саме через добір і трактування музичних творів розкривається його естетичне мислення, світоглядні орієнтири та художня позиція. У творчості Ніни Матвієнко репертуар виступає не лише засобом самовираження, а й показником глибокого зв'язку з українською народнопісенною традицією. Пісенний фонд співачки охоплює обрядові, ліричні, жартівливі й авторські твори, у яких виявляється її прагнення до синтезу автентики та професійного вокального мистецтва. Такий підхід засвідчує здатність виконавиці поєднувати інтонаційно-стильові риси народної музики з академічною школою співу, що сприяє формуванню унікального художнього стилю. Репертуар Н. Матвієнко віддзеркалює її духовні пріоритети, гуманістичні цінності та філософське сприйняття світу, а тому є

важливим інструментом дослідження її творчої еволюції. Саме через репертуар простежується процес становлення особистісного тлумачення народної пісні, в якому зливаються традиція, індивідуальність і сучасне бачення української культури.

В ході дослідження було систематизовано та каталогізовано самі знакові музичні альбоми Н. Матвієнко, що опубліковані на музичних платформах впродовж творчої мистецької діяльності співачки, серед яких, зокрема, «Українські народні пісні» (2006), «З маминих долонь» (2006), «Осінь, така мила» (2009), «Всякому городу нрав і права» (2012), «Колядки та щедрівки» (2023), та після її смерті – «Найкраще» (2025), детальна інформація наведена у Таблиці 1.

Список використаних джерел

1. Альбом «Всякому городу нрав і права» (2012). [Електронний ресурс], URL: <https://surl.li/chtvod>
2. Альбом «З маминих долонь» (2006). [Електронний ресурс], URL: <https://surl.li/itotmq>
3. Альбом «Колядки та щедрівки» (2023). [Електронний ресурс], URL: <https://surl.li/czwteg>
4. Альбом «Найкраще» (2025). [Електронний ресурс], URL: <https://surl.li/tfimtз>
5. Альбом «Осінь, така мила» (2009). [Електронний ресурс], URL: <https://surl.li/afmbug>
6. Альбом «Українські народні пісні» (2006). [Електронний ресурс], URL: <https://surl.li/gborag>
7. Ой виорю нивку широку. Перед. Р. Дідули. / відп. ред. І. Пошивайло. Київ : УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. 576 с. [Електронний ресурс], URL: [NINA-MATVIJENKO_Oj-vyorju-nyvku-shyrokuju_PISNI_2002.pdf](NINA-MATVIJENKO_Oj-vyorju-nyvku-shyrokuju_PISNI_2002.pdf)
8. Ой ти соловейко. Українські народні пісні. Авт.-укл. Матвієнко Н.М. Харків : Віват, 2015. 256 с.: іл.
9. Фурдичко А. Поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України. *Народознавчі зошити*. 2017. № 5 (137). С. 1198-1207.

Калюк Марія Олексіївна

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: mariamkaliyk@gmail.com

м. Київ, Україна

ЗАСТОСУВАННЯ СТИЛЮ BEL CANTO У ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ БАСИСТЮК

Актуальність. Спів bel canto залишається одним з найважливіших феноменів світової вокальної культури. У контексті сучасного українського виконавства можна простежити, що традиції bel canto впливають на специфіку української школи. Актуальність дослідження полягає в необхідності визначення того, як принципи італійського bel canto, засновані на єдності звуку, слова та дихання, творчо переосмислюються українськими співаками у ХХІ столітті, а саме такою вокалісткою, як Ольга Басистюк. Зокрема, необхідно розкрити інтерпретаційну стратегію співачки стосовно інтонаційної культури, дикції, дихання та тембральної виразності.

Мета – проаналізувати специфіку творчої реалізації bel canto в діяльності сучасної української артистки Ольги Басистюк.

Основні результати дослідження

Українська вокальна школа розвивалася як явище, що синтезує європейські класичні традиції та національні стилістичні риси. На її формування глибоко вплинув педагогічний досвід ХІХ-го – початку ХХ-го століть, коли у всіх європейських країнах утворювалися основи систематичної вокальної підготовки. Зокрема на становлення української вокальної школи вплинула традиція співу класичного bel canto, для якої, як визначає С. Бень, притаманні такі риси, як «...ніжність, повітряність, гнучкість кантилени, поряд із пристрастю і піднесеністю почуттів у творах з виразною мелодикою, ефектними аріями, яскравою театральністю» [2, с. 114].

Українська педагогіка, переймаючи універсальні принципи контролю дихання, фонації та реєстрового балансу, притаманні bel canto, поступово виробляла самобутні методи, що відображають природну звучність української мови та ліричну природу її мелодійної культури. Як наголошують вчені, технічні принципи української вокальної школи зберігають спадкоємність класичної європейської, зокрема італійської, традиції, водночас адаптуючи її до місцевих естетичних уподобань та лінгвістичних особливостей. У зв'язку з цим важливо пам'ятати, що: «Вокально-технічні прийоми української педагогіки базуються на основних положеннях вокальної педагогіки ХІХ – початку ХХ ст., а саме: типах

дихання, положенні гортані у співі – стабільне понижене, регістрах голосу, тип дихання для всіх голосів без виключення – груднодіафрагмальне (абдомінальне), атака звуку використовується як м'яка, так і тверда, користування трьома регістрами (грудним, змішаним, головним) та їх згладжування» [1, с. 118]. Цей вислів вітчизняних авторів підкреслює пряму спадкоємність між італійською традицією *bel canto* та українською академічною співочою практикою.

Ольга Басистюк, Народна артистка України, Герой України та лауреатка Національної премії України ім. Т. Шевченка (1987), є однією з провідних співачок, що втілили у своєму мистецтві естетику *bel canto*. Працюючи солісткою Львівської філармонії (1975–1981), а згодом – Будинку камерної та органної музики України в Києві, співачка сформувала вражаючий репертуар, що включає як світову класику, так і українські камерні твори. Її п'ятнадцять сольних програм розкривають унікальний синтез стилістичної універсальності та глибокої інтерпретаційної свідомості.

Визначальною рисою художнього стилю О. Басистюк є її інтонаційна чистота та прозорий тембровий характер – легке, сріблясте ліричне сопрано, здатне розкрити емоційну суть поетичного тексту. Її спів є прикладом принципу *bel canto* – «співу на диханні»: кожна фраза розгортається природно, виконується за допомогою плавного легато та підтримується дисциплінованою діафрагмальною опорою. Ця технічна майстерність дозволяє їй формувати довгі, виразні мелодійні лінії без напруги. На VII-му Міжнародному конкурсі вокалістів у Ріо-де-Жанейро в 1975 році було відзначено її визначні співацькі здібності: «Журі конкурсу відзначило, що крім технічної майстерності Басистюк володіє дивовижно чистою інтонацією, добре розвиненим відчуттям стилю, природним фразуванням» [3, с. 262].

Не менш важливою є увага співачки до дикції. У виконанні О. Басистюк слово є не просто носієм значення, а акустичним інструментом, що формує музичну логіку. Чіткість артикуляції, характерна для її української фонетичної основи, органічно поєднується з м'яким італійським вираженням голосних, типовим для *bel canto*. В результаті дикція вокалістки набуває як емоційної прозорості, так і лінгвістичної музикальності, що забезпечує зрозумілість тексту

навіть у складних акустичних середовищах, таких, як органні зали чи камерні оркестрові постановки.

Щодо техніки дихання, О. Басистюк демонструє бездоганний контроль та внутрішній спокій. Її фразування демонструє свідоме використання «аподжо» – твердої, але гнучкої підтримки звуку на диханні, що забезпечує її голосу стабільність і дозволяє легко переходити між регістрами. Ця дихальна дисципліна, успадкована від класичної італійської школи та адаптована через українські педагогічні традиції, стає основою для виразної свободи та витривалості співачки під час довгих концертних програм.

Особливої уваги заслуговує темброва палітра О. Басистюк. Легкість і теплота її голосу створюють особливий емоційний простір – інтимний, але водночас сяючий. Критики неодноразово відзначали «кришталеву прозорість» її тону та «духовну щирість», яка пронизує її інтерпретації українських авторських пісень та народних композицій. У ширших рамках естетики *bel canto* ця темброва якість являє собою унікальну українську адаптацію.

Прикладом українського переосмислення Ольгою Басистюк техніки *bel canto* може бути її виконання солоспіву «Вечірня пісня» Кирила Стеценка, написаного на поезію Володимира Самійленка. Вокально-інтерпретаційна версія була створена в 1977 році. Авторська позначка «спокійно», що наявна в нотному тексті, здебільшого вказує на характер виконання, аніж на точну вказівку щодо темпу. Співачка виконує солоспів у помірному темпі, проте завдяки співу легато на «єдиному диханні», спостерігається спрямованість до завершення фраз, що підкреслює природність розгортання мелодики.

Тембр є дуже легким, прозорим. Наприкінці фраз звук не зникає одразу, а продовжує лунати до повного розчинення. Форшлагги, що наявні у тексті, нагадують традицію мелізматичного обрамлення мелодики, притаманне для *bel canto*. Стрибки на широкі інтервали (висхідна секста на початку пісні, низхідний стрибок на септіму) виконуються з великою інтонаційною точністю. Опанування високого регістру, що відбувається на початку приспіву зі словами «Ой, сонечко ясне», здійснюється висхідним стрибком на сексту. Але звучання так само легке, з бездоганною інтонаційною точністю.

Артикуляція співачки дозволяє почути кожне слово, хоча це не впливає на плинність формування фраз. Вокальний діапазон в солоспіві «Вечірня пісня» охоплює від es першої октави до c третьої, проте звук усюди лунає рівномірно. Гнучкість вокального апарату Ольги Басистюк проявляється також у варіюванні динаміки різних куплетів, що надає художньої виразності виконанню, адже жоден з розділів форми при повторенні не звучить однаково. Її інтерпретація солоспіву К. Стеценка вирізняється м'якістю, щирістю та природністю, де кожен звук вільно перетікає в інший, створюючи для слухача неймовірну вокальну атмосферу.

Висновки

Творчість Ольги Басистюк засвідчує, що традиція *bel canto* – це живе джерело натхнення для сучасного виконавця. Її спів відбиває технічну досконалість та природну щирість висловлювання, властиві українській вокальній культурі. У виконавській манері О. Басистюк виразно простежується наступність італійської школи – у стійкій вокальній опорі, бездоганному легато, чистоті інтонації, але водночас відчутна й національна виразність, м'якість тембру, увага до слова та інтонаційна глибина тексту. Завдяки інтерпретаційному підходу вокалістки *bel canto* набуває нового сенсу – воно стає не лише технікою, а й способом художнього мислення. Творчість Ольги Басистюк можна вважати прикладом гармонійного поєднання та органічного синтезу європейських вокальних традицій та національного стилю, що забезпечує подальший розвиток української академічної школи.

Список використаних джерел

1. Басовська С., Лановенко-Мельник Н., Червоний М. Формування методичних засад і становлення професійної української вокальної школи у контексті європейської вокальної культури кінця XIX – початку XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 49 (Т. 1). С. 110-119. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-1-18>
2. Бенъ С. *Bel canto* в еволюції оперного вокального мистецтва: розвиток тези та антитеза. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського / М-во культури і туризму України [та ін.] ; [редкол.: М.А. Давидов (голова) та ін. ; уклад. О.І. Коменда]. Луцьк, 2007. Вип. 1. С. 111-123. [Електронний ресурс], URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/4064/1/ben.pdf>*

Корольков Андрій Ігорович

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: korolkov1000000@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук,
доцент **Остапенко Лариса Вікторівна**

МИКОЛА ЛИСЕНКО – ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КЛАСИКИ (НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНО-ОПЕРНОЇ ДРАМАТУРГІЇ)

Актуальність дослідження полягає в тому, що Микола Лисенко заслужено вважається засновником української національної музики. Він є першим композитором, який впровадив в контекст класичної музики національні елементи, що відображають українську культуру і традиції. Його унікальна творчість полягає в поєднанні народних мелодій з класичними формами, та демонструє різноманіття жанрів – від народних пісень до камерних вокальних творів. Використання народних мотивів, ритміки та мелодики формують ідентичність української вокальної музики та підкреслюють національну самобутність. Лисенко є композитором, який побудував генезис парадигми оперного мистецтва, інституціоналізував суть музичного коду нації. Його творчість залишається актуальною не тільки в контексті історії української музики, але й в сучасному світі, так як це є основа для професіоналізації. Вона сформувала методологічну основу української композиторської та вокально-хорової школи - фундамент, на якому згодом виросло покоління оперних майстрів, диригентів і солістів.

Мета – здійснити аналіз та систематизацію наукової літератури та на її основі зробити узагальнення щодо окресленої теми.

Основний результат дослідження

Микола Віталійович Лисенко (1842–1912) – видатний український композитор, піаніст, диригент, педагог, фольклорист, громадський діяч, якого справедливо вважають засновником української класичної музики. Його творчість стала могутнім кроком у формуванні національної композиторської школи, утвердженні української музичної мови та втіленні духовних ідеалів народу в професійному мистецтві. Його творчість, особливо оперна, залишаються

актуальною й сьогодні, зберігаючи популярність уже понад століття. «Наталка Полтавка» М. Лисенка стала своєрідною музичною візитівкою України, символом духовної краси й життєлюбства нашого народу.

Майбутній композитор народився в селі Гриньки на Полтавщині – краї, де побутувала багата пісенна культура, що з дитинства вплинула на його світогляд. Уже з юних років він захоплювався народними мелодіями, записував пісні від селян, брав участь у сільських співочих зібраннях. Саме тут, серед щирого українського побуту, формувався його естетичний ідеал – поєднання глибокої народності з високою художньою культурою. А. Ольховський стверджує, що «видатний композитор розпочав свою діяльність як типовий представник музичного етнографізму. Але в дальших умовах історичного розвитку України, переборюючи технічну незрілість і несамотійність своїх попередників, він зайняв особливе місце як фундатор української музичної школи». [3, с. 289]

Після навчання у Харківському університеті М. Лисенко продовжив освіту в Лейпцизькій консерваторії, де вивчав композицію, гармонію, контрапункт і фортепіано. Здобута в Європі академічна підготовка не віддалила його від українського підґрунтя, а навпаки – допомогла усвідомити значення рідної музики в контексті світової культури. Саме поєднання глибокої народно-пісенної основи з європейською технікою письма стало визначальною рисою його самобутнього стилю.

Починаючи з 1870-х років, Лисенко активно співпрацював з театральними трупамі Марка Кропивницького та Михайла Старицького, пишучи музику до драматичних вистав. Особливо плідним було співробітництво з М. Старицьким. У 1880-1890-х роках М. Лисенко здійснив кілька концертних турів Україною, пропагуючи українську музику та збираючи фольклорний матеріал. Ці подорожі мали величезне значення для консолідації українського національного руху та поширення української культури.

Опери Миколи Лисенка становлять вершину його творчих досягнень та є фундаментом української національної оперної школи. Композитор працював у цьому жанрі протягом усього життя, створивши різноманітні за тематикою та стилістикою твори: «Різдвяна ніч» (1874, друга редакція 1882) – перша опера

Лисенка, написана за повістю М. Гоголя; «Утоплена» (1885) – опера-казка за мотивами гоголівської «Майської ночі»; «Тарас Бульба» (1890) – найбільш монументальна опера Лисенка, створена за повістю М. Гоголя. «Наталка Полтавка» (1889) – опера, що стала українською класикою. Хоча це не була оригінальна опера, а скоріше музичне оформлення до п'єси І. Котляревського, завдяки музиці М. Лисенка вона набула завершеної оперної форми, що, на думку німецької музикознавці Л. Браун, відіграла «вельми істотної суспільної ролі... в утвердженні тієї музично-сценічної моделі, яка виявиться питомою і плідною для майбутніх етапів розвитку національної культури» та «рецепції української теми в європейському культурному просторі» [1, с. 32]. Слід також пригадати дитячі опери («Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна») – унікальне явище у творчості М. Лисенка.

Національний характер музики композитора проявляється не лише у використанні фольклорних мелодій, але й у глибокому проникненні в сутність українського мелосу, його ладових, метро-ритмічних, структурних особливостей. Він не просто цитував народні мелодії, а творчо переосмислював їх, створюючи на їх основі професійні музичні твори високого художнього рівня. На думку Д. Євтушенка, саме від народної пісні «походять і живляться всі різновидності вокального мистецтва, все краще та найцінніше, що створено генієм народу в галузі співу, в ньому весь комплекс найрізноманітніших ресурсів сучасного вокального мистецтва» [2, с. 243].

Дослідження вокально-оперної драматургії у працях науковців, теоретиків, практиків ХХ–ХХІ століть засвідчують її важливу роль у становленні та формуванні української музичної культури вокалістів. Вокально-опера драматургія заснована на розкодуванні нотного і поетичного тексту, розуміння емоційного наповнення співу, його художнього образу, українського колориту, а також визначення засобів вокальних та артистичних прийомів, які диктує драматургія твору. Окрім цього, як стверджує О. Пономаренко, у драматургію власних оперних та вокально-романсових творів М. Лисенко «запроваджує значні новаторства, зокрема імітує звучання українських народних інструментів – кобзи чи бандури – засобами гри на фортепіано, вводить різноманітні звукозображальні

музичні фігури, скажімо, наслідує спів солов'я, створюючи повнозвучну українську ідилію в народному розумінні; засобами музичної градації досягає драматизму і громадянського пафосу для суспільно значущих поезій» [4, с. 33].

Великого значення композитор надавав ролі вокальних голосів у відтворення того чи іншого образу. Наприклад, арія Петра «Сонце низенько» – тенорова партія як важлива складова оперної та камерно-вокальної спадщини М. Лисенка. Аналізуючи вокально-технічні, художньо-виразові й драматургічні особливості тенорового голосу, ми маємо можливість визначити його роль у створенні музично-поетичного образу, специфіку інтонаційного мислення композитора у побудові тенорових партій, способи поєднання мелодики з поетичним текстом, а також прийоми, що забезпечують драматичну виразність виконання. Це дозволяє простежити еволюцію виконавських традицій, виявити особливості сучасного трактування тенорового репертуару композитора та узагальнити значення його вокальної спадщини для розвитку українського оперного мистецтва.

Арія Петра «Сонце низенько» з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» представляє собою важливий ліричний монолог у структурі твору, який поєднує елементи народнопісенної мелодики з класичними прийомами оперної композиції та дозволяє глибоко розкрити психологічний стан головного героя. За думкою О. Пшеничного, «особливої виразності арії надають мелодійні лінії та емоційно насичені гармонії «Сонце низенько» – чудовий приклад використання народної мелодії в оперному творі. Її щирість, емоційність та мелодійність роблять її справжнім ліричним шедевром української музичної спадщини» [5, с. 77].

Цей музичний фрагмент відображає емоційний спектр Петра, котрий після тривалої розлуки повертається до рідного краю і переживає комплекс почуттів – тугу, ніжність, щиру любов і надію на зустріч із Наталкою. Сцена, в якій виконується арія, має не лише сюжетне значення, а й символічне: захід сонця, до якого звертається герой, виступає художнім засобом, що метафорично відображає внутрішній стан персонажа, створюючи атмосферу меланхолії, задумливості та душевної чутливості.

Музична структура арії базується на тональності соль мінор, яка традиційно асоціюється зі спокоєм, задумливістю та ліричністю. Мінорна гармонія дозволяє передати внутрішню напруженість і емоційний сум, водночас зберігаючи мелодійну співучість і природність інтонацій. Мелодична лінія арії побудована у кантиленній формі з плавними інтонаційними переходами, що нагадують народнопісенний стиль, і забезпечує органічність виконання, наближаючи оперний стиль до усної народної традиції. Діапазон арії охоплює ноти від Фа-диез малої октави (F#1) до Соль першої октави (G1), що відповідає середньому теноровому регістру і дозволяє виконавцю передавати емоційні нюанси без надмірного напруження голосових зв'язок. Нижня частина діапазону надає мелодії глибини і тяжкості, що підкреслює сум і задумливість героя, тоді як верхні ноти використовуються для кульмінаційних моментів і дозволяють виділити найінтимніші емоційні вислови персонажа.

Ритмічно арія побудована у розмірі 3/4, що надає мелодії плавності, легкості та м'якої пульсації, характерної для народнопісенного стилю. Такий метричний хід дозволяє створити відчуття природної ритмічної співучості і підтримує камерну атмосферу сцени. Темп *Andante* забезпечує спокійний, розмірений розвиток мелодії, що дозволяє виконавцю глибоко передати психологію героя і тонко працювати з музичною фразою, підкреслюючи кожен нюанс емоційного стану. Динаміка арії варіюється від тихої *pianissimo* до середньої *mezzo forte*, що створює контраст між інтимним ліричним моментом і більш активними сценами опери та дозволяє підкреслити внутрішнє хвилювання і ніжність Петра.

Арія Андрія «В похід! В похід! Як серце зайнялось!» з опери М. Лисенка «Тарас Бульба» є одним із найяскравіших прикладів героїко-романтичного стилю в українській оперній музиці. У цій арії розкривається образ молодого козака, сповненого патріотичного запалу, юнацької відваги й внутрішнього піднесення. Композитор створює музичний портрет героя, який вирушає на боротьбу за рідну землю, і через засоби мелодики, гармонії та ритму передає духовний стан Андрія - його рішучість, енергію й натхнення.

Вокальна партія Андрія вимагає від виконавця лірико-драматичного тенора з розвиненим верхнім регістром, стійкою дихальною опорою та вмінням поєднати

героїчну декламаційність із співучістю. Діапазон арії охоплює звуки від сі малої октави до ля першої, що робить її технічно складною та виразно насиченою. У музичній драматургії опери арія Андрія виконує важливу функцію: вона окреслює психологічний стан героя перед походом і стає лейтмотивом його патріотичного обов'язку.

Твір сповнений національного колориту, у ньому відчутні риси української народної пісенності – характерні інтонації, ладова специфіка, ритмічні формули. Арія має чітку тричастинну форму з розвитком кульмінації в середньому епізоді, де композитор посилює гармонічну напругу й темброву насиченість. Твір сповнений національного колориту, у ньому відчутні риси української народної пісенності – характерні інтонації, ладова специфіка, ритмічні формули. Арія має чітку тричастинну форму з розвитком кульмінації в середньому епізоді, де композитор посилює гармонічну напругу й темброву насиченість.

Висновки

Практики та теоретики сьогодення поєднують теоретичне осмислення творчості композитора з практичною прив'язкою до вокальної драматургії на всіх етапах становлення вокаліста – від студента до професіонала. Такі методи як аналіз, синтез дають більш чітку уяву про те, як теоретичні джерела пов'язані з проблематикою «Микола Лисенко – фундатор української музичної класики» у вокально-оперній драматургії сучасності.

Наприклад. оперу «Наталка Полтавка» пронизує єдність музичного та драматичного розвитку. М. Лисенко майстерно використовує національні інтонації, народні танці, хори, інструментальні епізоди, що створюють динамічний сценічний рух. Саме завдяки цьому це сприймається як жива енциклопедія українського життя XIX століття, де мова і характери були поставлені в центр художнього задуму. Значну роль у драматургії відіграють інтонаційні зв'язки між номерами – аріями, ансамблями, хорами. Це дозволяє говорити про глибоку симфонізацію оперного мислення Лисенка. Його музика не лише ілюструє текст, а розкриває внутрішній світ персонажів, передає настрій народу, його філософію та оптимізм. Він довів, що українська мова, мелодика і

драматургія здатні існувати на рівні європейської опери, не втрачаючи своєї самобутності.

Микола Лисенко створив не лише музику – він заклав духовну основу української культури, перетворивши народну пісню на професійне мистецтво світового рівня. Його творчість, особливо вокально-оперна спадщина, є доказом того, що сила національної традиції здатна народити шедеври, що не старіють з часом.

Список використаних джерел

1. Браун Л. Іван Котляревський та Йоганн Фрідріх Райхардт: українська опера «Наталка-Полтавка» між водевілем і національним символом. *Українська музика*. 2021. №4(42). С. 32–49. [Електронний ресурс], URL: <https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2022/11/2021-04-n42-05.pdf>
2. Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика. Київ: Мистецтво. 1963. 340 с.
3. Ольховський А. Нарис історії української музики. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 510 с.
4. Пономаренко О. Солоспіви М.В. Лисенка на слова Т. Г. Шевченка. *Світосгляд*. 2024. № 2 (106). С. 26–33. [Електронний ресурс], URL: <https://www.mao.kiev.ua/biblio/jscans/svitogliad/svit-2024-19-2/svit-2-2024-ponomarenko-08.pdf>
5. Пшеничний О.С. Інтерпретаційні підходи до виконання арій з опер Д. Бортнянського та М. Лисенка на прикладі концертно-театрального досвіду видатних українських вокалістів. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* / Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 квіт. 2024 р. / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва. Київ : КНУКіМ, 2024. С. 76–78. [Електронний ресурс], URL: <https://fmm.knukim.edu.ua/images/otherimg/programsOLD/muzika.pdf>

Мусієнко Владислав Сергійович

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: vlad.musienko.20001@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужена артистка України, доцент,
професор з/н **Кречко Наталія Михайлівна**

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНЕ ПОЛЕ ЖАНРУ РОМАНСУ В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Актуальність. Жанр романсу посідає особливе місце в українській музичній культурі, адже в ньому відбивається поєднання індивідуального й національного, інтимного та філософського. У сучасному музичному просторі романс не втрачає свого значення, навпаки – переживає нове осмислення. Композитори звертаються до нього як до форми художнього самовираження, здатної передати найтонші відтінки людських почуттів. Особливу роль цей жанр відіграє у формуванні сучасного вокального репертуару, де поєднуються традиції української мелодики з модерністськими тенденціями. Сьогодні актуальним є вивчення того, як трансформується художньо-образне поле романсу, які теми та мотиви набувають провідного значення, а також якими засобами композитори досягають глибини емоційного впливу. Це питання важливе не лише для мистецтвознавців, але й для виконавців, адже сучасний романс виступає своєрідним дзеркалом часу і водночас формою діалогу між поколіннями митців.

Мета – дослідити художньо-образне поле жанру романсу у творчості українських сучасних композиторів, виявивши провідні образи.

Основні результати дослідження

Одним із важливих напрямів наукових дискусій щодо розвитку жанру романсу в сучасній композиторській практиці є питання визначення його жанрових особливостей, зокрема в українській камерній вокальній музиці. Частина дослідників вважає, що романс зберіг традиційні ознаки – камерність, ліричність, виразність інтонаційної мови. Натомість інші науковці наголошують на тому, що сучасний романс вийшов за рамки класичної форми, перетворившись на більш вільний художній тип мислення, у якому поєднуються риси камерної лірики, авторської пісні та вокального циклу.

Предметом дискусії є також співвідношення музичного й поетичного начал. У традиційному розумінні саме текст визначав емоційний напрям твору, тоді як у нових композиціях музика часто виходить на перший план, набуваючи самостійного символічного змісту. Це простежується в різних авторських підходах до романсу та камерної пісні.

Дискусійним залишається питання ролі традиції в оновленні жанру. Одні дослідники розглядають сучасний романс як спробу відновити зв'язок із українською камерно-вокальною школою, інші – як шлях до інтеграції нових художніх тенденцій, що розширюють виражальні можливості музики.

В дослідженні ми хочемо окреслити тенденції взаємодії музики з поетичним текстом в контексті сучасної естетики, що демонструє появу цілісного художнього простору нового типу.

Композитори ХХ сторіччя, такі як Федір Надененко, Ярослав Верещагін, Леся Дичко, осмислюють жанр романсу як спосіб відображення внутрішніх станів і культурної пам'яті, знаходячи різні індивідуалізовані авторські підходи. Поєднання музики й поетичного слова формує особливий художній простір, де кожен звук несе емоційне навантаження, а кожен текст набуває нових смислів. Таким чином, романс виступає не лише музичним жанром, а й духовною практикою, здатною передавати цінності української культури в умовах сучасності.

Для романсової творчості Федора Надененка притаманна психологічна глибина в поєднанні з яскравою експресивністю. Особливу роль в його творах відіграє взаємозв'язок поетичного слова та музики. Кожен поетичний текст, обраний композитором, співзвучний головним психологічним мотивам його творчості і відображає глибоке занурення ліричного героя у власний внутрішній світ. Ф. Надененко переважно використовує наскрізні форми. Вокальна партія тісно взаємодіє з фортепіанною, утворюючи єдине музичне ціле. Фортепіанна лінія звучить у дуєті з вокальною, часто продовжуючи та розвиваючи її музичні мотиви. Безпосередність і глибина музичних образів, виразна інтонаційна мова та багатство фактури фортепіанної партії забезпечують романсам Ф. Надененка особливу популярність і художню цінність у межах цього жанру.

Романси Ярослава Верещагіна написані на тексти Лесі Українки, Б.-І. Антонича, В. Сосюри, Ф. Млинченка, В. Герасимчука, В. Семенка; відзначаються тонкою інтонаційною виразністю, глибокою емоційністю та уважною роботою з поетичним словом, де музика виступає не ілюстрацією тексту, а його смисловим продовженням. Для його вокальних мініатюр характерна символічна образність: кожна деталь музичної мови спрямована на розкриття універсальних філософських смислів, прихованих у поетичному тексті. Важливо відмітити, що в своїй творчості композитор переконливо поєднав риси традиціоналізму та авангардизму. Точне дотримання форми й пропорцій,

бездоганне відчуття міри у виборі виражальних засобів, вміння економними, скупими, навіть мінімалістичними прийомами досягати колористичної барвистості, вивіреність кожної музичної деталі в побудові цілого – такі основні риси авторського стилю Верещагіна[4].

Камерна вокальна творчість Лесі Василівни Дичко відзначається неповторним поєднанням глибокого відчуття народних традицій і використання сучасних композиторських технік. Завдяки цьому твори композиторки звучать сучасно, не втрачаючи при цьому національної самобутності. Важливо, що її музика не лише відтворює українську ідентичність, а й сприяє подальшому розвитку національного музичного мистецтва. Можна виділити основні напрямлення в вокальному камерному жанрі композиторки. Серед них особливе місце належать творам глибокого філософського змісту та патріотичного духу: цикл на вірші Максима Рильського, триптих на слова П. Грабовського для баритона та фортепіано, три романси на слова І. Франка. Поетичні твори, сповнені громадянського змісту, подані у формі внутрішнього монологу. Кожен романс постає як відверта, глибоко емоційна сповідь, у якій віддзеркалюються особисті почуття та духовні переживання. Інше напрямлення характеризує психологічна лірика в якій поєднані філософська думка і глибока символіка. Прикладом можуть слугувати вокальні цикли «Пастелі» для мецо-сопрано та фортепіано і «Енгармонійне» для високого голосу та фортепіано, на слова П. Тичини. Композиторка яскраво реалізувала себе і в жанрі популярної пісні наближеної до романсової естетики глибиною лірико-патріотичних почуттів. Прикладом таких пошуків є пісня на слова М. Демиденка «Пісня про рідний поріг»

Отже звернення до жанру романсу в сучасній композиторській практиці свідчить про прагнення до синтезу минулого й теперішнього, індивідуального й загальнолюдського, що робить цей жанр живим і динамічним культурним феноменом.

Висновки

Сучасний український романс постає не лише як продовження романтичної традиції, а як форма інтелектуально-емоційного самовираження, у якій поєднано ліричну інтонацію, національний архетип і постмодерну багатозначність. У XXI

столітті цей жанр набуває властивостей синтетичного художнього феномену, де музика і поетичне слово взаємодіють не за принципом ілюстрації, а за законом взаємної семантичної трансформації.

Творчість сучасних українських композиторів Ф. Надененка, Л. Дичко, Я. Верещагіна вирізняється яскравою самобутністю та індивідуальною унікальністю. Характерним для всіх авторів є переосмислення жанрової сутності романсу через призму духовної зосередженості, символізму й психологічної заглибленості.

Отже, сучасний український романс функціонує як форма духовно-естетичної комунікації між минулим і сьогоденням. Його художнє поле синтезує національну мелодику та поетичне переосмислення, завдяки чому жанр продовжує залишатися значущим чинником розвитку української камерно-вокальної культури.

Список використаних джерел

1. Булат Т. П. Український романс: монографія. Київ : Наукова думка, 1979. 320 с.
 2. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. С. 51–108.
 3. Трусенко С. Творча постать Ярослава Верещагіна у контексті часу. Fine Art and Culture Studies. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. Вип. 4. С. 93–100.
 4. Голинська О. А. Ярослав Верещагін – відома чи невідома постать української музики? Український інтернет журнал Музика. [Електронний ресурс], URL: <https://mus.art.co.ua/yaroslav-vereshchahin-vidoma-chy-nevidoma-postat-ukrainskoi-muzyky/>
-

Сабалдир Андріана Михайлівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: Andrianasabaldyr@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений діяч мистецтв України,

кандидат педагогічних наук, професор

Богоніс Петро Леонтійович

**УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ У КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ (НА
ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ РАЇСИ КИРИЧЕНКО ТА НІНИ МАТВІЄНКО)**

Актуальність. Українська народна пісня завжди була та залишається фундаментом української культури. Вона не лише зберігає історію та ідентичність народу, але й є джерелом для формування нових музичних течій та жанрів. У другій половині XX століття особливого місця набула інтеграція фольклору, або окремих його елементів у творчість професійних композиторів, поетів та виконавців. В цей період розквітає композиторська творчість, в якій наявно чимало прикладів переосмислення фольклору, серед яких варто згадати таких митців, як І. Шамо, П. Майборода, О. Білаш, І. Поклад, В. Івасюк. Ці митці писали твори, що були близькі до фольклору за тематикою, мелосом тощо. Також в цей період здійснюється формування виконавців, які розкривають багатство української народної пісні. Серед них виокремлюється творчість Раїси Кириченко та Ніни Матвієнко, кожна з яких проілюструвала власний підхід до інтерпретації українських пісень.

Мета – проаналізувати специфіку інтерпретації української народної пісні у концертній практиці співачками Раїсою Кириченко та Ніною Матвієнко.

Основні результати дослідження

Українська народна пісня у XX столітті, коли змінилися умови побутування фольклору, поступово перейшла від обрядової та сімейної традиції до сценічного виконавства. Саме в цей період з'явилися співачки, які зуміли представити народну пісню новими засобами, не руйнуючи її сутності, а роблячи її ближчою до широкої аудиторії. З усіх імен другої половини XX століття особливо вирізняються Раїса Кириченко і Ніна Матвієнко. Кожна з них репрезентує власну модель взаємодії з фольклором. Саме тому їхня творчість дає можливість простежити два основних напрями розвитку сучасної сцени, пов'язаної з народною піснею. Молоді вокалісти активно звертаються до традиції, але часто не розуміють, як інтегрувати автентичний матеріал у професійне виконання. Досвід Кириченко та Матвієнко стає практичною моделлю для навчання, формування репертуару, сценічної подачі та інтерпретації творів.

У сучасному сценічному просторі народна пісня виконує функцію збереження культурної спадщини та популяризації фольклорного матеріалу і відкриття його широкій аудиторії. На відміну від автентичного співу, сценічне виконання передбачає використання мікрофона, супроводу, освітлення, декорацій, записів, взаємодію з режисурою та публікою. Це вже не побутова ситуація, а художня інтерпретація, де виконавиця вирішує, як поєднати

традиційний мелос із сучасними засобами. Естрадна манера за своєю природою передбачає підсилення голосу технічними засобами, більшу динамічність і виразність, адаптацію темпів, драматичний розвиток і розширену сценічну подачу. Традиційна народна манера, навпаки, тяжіє до природності, невимушеності, мікроорнаментики тощо.

Раїса Кириченко (1943-2005) - Герой України, народна артистка України, відома як «берегиня української пісні», чия творчість є прикладом успішної адаптації народної пісні для професійної сцени. Репертуарна стратегія охоплює як народні пісні, що виконувались а сарpella («Летіла зозуля», «Ой, гарна я, гарна»), пісні в обробках для баяну та голосу «Коло мої хати» В. Самойленка, «Ой на горі два дубки» О. Винокура, «Ой, співала молодичка», так і авторські пісні А. Пашкевича на слова Д. Луценка «Мамина вишня», «Виростеш ти сину» на слова В. Симоненка, пісні О. Білаша, О. Чухрая, Л. Нечипорука. Візитною карткою співачки була пісня «Я козачка твоя», написана в 1992 році на вірші Н. Галковської композитором М. Збарацьким. Завдяки Р. Кириченко у народних пісень почалось нове життя, адже вони лунали на радіо, телебаченні і стали доступними широкій аудиторії.

Ніна Матвієнко (1947-2023) - Герой України, народна артистка України, відома своїм унікальним підходом до сценічного втілення народних пісень. Основа її репертуару - це фольклорні зразки. Разом з тріо «Золоті ключі» вона записала більше 200 народних пісень а сарpella, як солістка часто виконувала веснянки, колядки та щедрівки. Вона співпрацювала з сучасними авторами – І. Покладом, Ю. Рибчинським. Однією з ключових пісень в її творчості стала «Ой летіли дикі гуси», створена цими митцями. Також Ніна Матвієнко співпрацювала з фольклорним гуртом «Древо», мала спільні проекти з Чоловічою хоровою капелою ім. Л. Ревуцького, була солісткою Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Г.Г. Верьовки, будучи однією з перших випускниць студії при хорі. В 2018 році вона вийшла на сцену з естрадним виконавцем Monatik, виконавши з ним пісню «В цей день».

Раїса Кириченко була однією з тих, хто по-справжньому відкрив народну пісню для широкої публіки. Її голос вирізнявся особливою силою, глибиною й

тембровою щільністю, що створювало характерне «степове» звучання. Вона володіла широким діапазоном, потужним грудним регістром і природною манерою інтонування, яка поєднувала академічну поставу з народною відкритістю. Її сценічний стиль ґрунтувався на виразності, чіткій дикції, гнучкій фразі та відкритому емоційному зверненні до слухача. Кириченко активно співпрацювала з оркестрами та ансамблями («Росава», «Краяни», «Чураївна»), виконувала як народні пісні а *carrella*, так і твори у професійних аранжуваннях. «Воля голосоведення в пісенному виконавстві Р. Кириченко проявляється через розкутість мелодійного початку, що розбудовується за принципом орнаментального розспіву. Для Р. Кириченко показові мелодійні розспіви, де можлива подвійна затримка, супроводжувана перехресцями ладів і висхідним голосом, рух до зайнятого тону зі спадним дозволом голосу» [1, с. 84]. Сценічний образ Кириченко – це життєрадісна, сильна, відкрита українська жінка. Вона підсилювала його елементами національного одягу, прикрасами, виразною мімікою. Її виступи завжди мали святковий характер і передавали оптимістичне світовідчуття. Головною рисою її стилю було органічне поєднання народності та сучасності: з одного боку - народні інтонації, з іншого – професійна постановка голосу, естрадна динаміка і цілісний концертний образ.

Ніна Матвієнко представляє інший напрям розвитку українського народного співу. Вона зберегла максимально природну народну манеру, приділяючи особливу увагу чистоті інтонації, легкості вокальної лінії та обрядовому характеру пісні. На відміну від Кириченко, її сценічний образ стриманіший: мінімум рухів, зосереджений погляд, відкрита самодостатність голосу. Матвієнко є виконавицею, яка прагнула показати красу фольклору без надмірних зовнішніх ефектів. Разом із тріо «Золоті ключі» вона виконала й записала велику кількість народних пісень у первісному вигляді - колядки, щедрівки, веснянки, обрядові співи. «Секрет вдалої сценічної діяльності Ніни Матвієнко тісно пов'язаний з однією з головних особливостей її пісенної творчості, а саме з підбором репертуару, до якого не потрапляють випадкові твори. Пісні, що йдуть від душі, принесли їй успіх як співачці. Так само було і з ролями на театральній сцені, у кінематографі й на телебаченні» [2, с. 15]. У її подачі відчувається тісний зв'язок

із народним корінням: символіка, інтонаційність і манера співу залишаються вірними традиції. Її вокальна манера відзначається м'якістю тембру, природною мелізматиною, плавними переходами, орнаментальністю. Вона не намагається «драматизувати» твір, бо її сила міститься в стриманому внутрішньому напруженні, у відчутті духовної чистоти й глибини тексту. Через це пісні у виконанні Матвієнко мають інший характер: вони сприймаються як обрядове одкровення, як емоційна сповідь, а не як концертний номер.

Висновки

Українська народна пісня в концертній практиці другої половини ХХ століття набула нових форм. Завдяки творчості Раїси Кириченко та Ніни Матвієнко вона стала частиною сучасної сцени, зберігаючи при цьому зв'язок із традицією. Кириченко розкрила пісню у народно-естрадном форматі, зробивши її доступною для широкої публіки. Матвієнко зберегла автентичне звучання й показала, що фольклор може звучати глибоко й духовно навіть у професійному середовищі. Їхня творчість стала підґрунтям для сучасної системи народного виконавства і продовжує впливати на молодих співаків, формуючи новий погляд на народну пісню як на живу, динамічну та актуальну частину української культури.

Список використаних джерел

1. Руденко Я. В. Особливості голосоведіння Р. Кириченко. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2015. (32). С.81–86.
 2. Трунез Ю.М. Українська пісенна культура у вимірах національної ментальності (творчість Ніни Матвієнко). автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2011. 23 с.
-

Сидоренко Світлана Євгенівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: svetasidorenko04@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: доктор філософії з культурології (PhD)

Овчаренко Святослав Вадимович

АРІЯ «ВИДНО ШЛЯХИ ПОЛТАВСЬКІЇ» ІЗ ОПЕРИ «НАТАЛКА ПОЛТАВКА» М. ЛИСЕНКА: МУЗИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ

Актуальність. Арія «Видно шляхи Полтавської» з опери «Наталка Полтавка» становить значний інтерес як зразок поєднання національної мелодики, глибокого ліризму та національної виразності у творчості М. Лисенка. Попри її часту присутність у виконавському репертуарі академічних співачок, і до сьогодні є актуальним дослідження питання інтерпретаційних підходів, вокально-технічних труднощів і стилістичної автентичності, що є недостатньо опрацьованими у сучасній виконавській практиці. Виконавський аналіз означеної арії сприяє глибшому розумінню художніх принципів музики М. Лисенка та вдосконаленню майстерності співака під час виконання творів його авторства. Дослідження арії «Видно шляхи Полтавської» в контексті української вокальної традиції є актуальним для формування професійної інтерпретаційної культури та розвитку національної виконавської школи.

Мета – здійснити аналіз музичних та виконавських особливостей арії «Видно шляхи Полтавської» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка.

Основні результати дослідження

Опера «Наталка Полтавка», написана М. Лисенком у далекому 1889 році за мотивами однойменної п'єси І. Котляревського є вершиною національної музично-драматичної спадщини. М. Лисенко не лише переосмислив драматургію першоджерела, а й наповнив її глибоким музичним змістом, створивши живий образ української дівчини Наталки, яка поєднує душевну ніжність і внутрішню силу. Арія «Видно шляхи Полтавської» посідає центральне місце у театралізованому музичному дійстві. Вона не тільки розкриває індивідуальний світ героїні, а й стає музичним символом любові до рідного краю, щирості та моральної чистоти.

В рамках здійснення аналізу музичних та виконавських особливостей арії «Видно шляхи Полтавської» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка, в першу чергу окреслимо та з'ясуємо визначення терміно-поняття «арія». Як зазначає С. Безклубенко: «Арія (італ., англ. *aria*, фр. *air* – пісня, наспів) 1) жанр вокальної музики; 2) закінчений за побудовою «номер», епізод в опері, ораторії, кантаті, з мелодикою переважно пісенного складу, що виконується співаком-солістом у супроводі оркестру. На відміну від речитативу та аріозо, безпосередньо пов'язаних із сценічною дією, арія узагальнює емоційно певний її етап» [1, с. 23].

В ході дослідження з'ясовуємо, що в опері «Наталка Полтавка» М. Лисенко продовжив традиції народного театру, поєднавши гумор, побутовість і глибоку ліричність. Музика М. Лисенка підкреслює емоційну щирість персонажів, а особливо Наталки, образ якої уособлює ідеал української жінки. Арія написана у жанрі пісенної лірики, що близька до народної романсової традиції в тональності Es-dur. Така модуляція створює контраст між ясними спогадами та сумом очікування. Темп Andante, розмір 3/4, спокійний темп підкреслює роздумливість, природність мовлення. Якщо брати до уваги особливості мелодії, то вона плавною, місцями хвилеподібна, побудована на поступовому русі; мелодичні звороти споріднені з українськими ліричними піснями, переважає проста функціональна гармонія (тоніка-субдомінанта-домінанта), але композитор використовує короткі хроматичні ходи, що додають драматизму твору.

Розглядаючи особливості музичної структури опери «Наталка Полтавка», Л. Браун зазначає: «Всі пісні витримані в куплетній формі, мелодії неширокі за діапазоном, що споріднює їх з тогочасною європейською народнопісенною практикою. Структура куплетів здебільшого однакова у всіх піснях, хоча і допускає деякі модифікації. Куплет складається з дво- або чотиритактових мелодичних сегментів і зазвичай містить дванадцять, рідше шістнадцять тактів. Більшість пісень повторюють другий чотиритакт: a4-b4-b4 (No 1, 3, 5, 7, 14, 17, 20)» [2, с. 34].

Вокальна композиція – арія «Видно шляхи Полтавській» має двочастинну форму (А–В) з контрастом настроїв: перша частина сповнена спогадів і туги, друга мрійливості та світлої надії. Таким чином, музична структура арії є дзеркалом психологічного стану героїні. Текст арії побудований на основі народнопісенної поезики: простота виразу, мелодійність мови, природність ритму. Лисенко ретельно дотримується фонетичної органіки українського слова: усі наголоси співпадають із ритмічними акцентами музики. Голосні звуки (а, е, о) розміщені у кульмінаційних моментах, що створює ефект відкритого, співучого звучання. Це не лише демонструє вокальну зручність, а й посилює емоційний вплив слова. Музика не ілюструє текст, а живе в ньому, стаючи його продовженням.

Арія «Видно шляхи Полтавській» є кульмінацією внутрішнього монологу Наталки. У ній відчувається синтез особистого переживання і національного патріотизму: туга за коханим поєднується з любов'ю до рідної землі. Ліричний образ героїні відображає риси української ментальності, що притаманні українській дівчині: сердечність, вірність, терпеливість. Пейзажні деталі («шляхи Полтавській») символізують дорогу життя, спогади про дитинство, духовну прив'язаність до рідного дому. Музика М. Лисенка допомагає розкрити цю поетичну символіку, а саме плавна мелодія, як спогад і мрія; мінорні відтінки – як емоційна глибина, легка оркестровка – як прозора атмосфера українського пейзажу. Таким чином, арія набуває узагальненої ліричної значущості, виходячи за межі індивідуальної драми Наталки. Арія «Видно шляхи Полтавській» є одним із найпоетичніших епізодів опери «Наталка Полтавка», що розкриває не лише внутрішній світ героїні, а й сутність української душі. Музика М. Лисенка поєднує народну пісенність і академічну форму, створюючи гармонійний образ жіночої духовності, патріотизму та любові. Через цю композицію М. Лисенко утвердив естетику національної опери, у якій побутова ліричність перетворюється на символ національної гідності й краси.

Якщо говорити про виконавські труднощі, то в представленій арії «Видно шляхи Полтавській» основна складність полягає у передачі емоційного стану героїні Наталки, а саме розкриття душевного переживання через спів. Основна задача виконавиці – передати всю тугу та печаль дійового персонажа, не тільки емоційно та тембрально, але і шляхом досягнення точної інтонації. Означена складність виражена наступними динамічними прийомами: атака звуку (*con animato*) – «жваво з піднесенням», вимагає від виконавця енергійності та володіння навичками демонстрації динамічних відтінків «*crescendo*», «*diminuendo*», що викликає плавного наростання, або спадання звуку, що потребує досконалих навичок володіння співацьким диханням та чіткої артикуляції. До прикладу: під час виконання *crescendo* робимо на фразі в другій аколладі «І славу По-», *diminuendo* «-лтаву», також на третій аколладі робимо *crescendo* на фразі «І не вводьте-», *diminuendo* «-славу» на повторі також робимо *crescendo* як зазначено в нотному тексті. Наступний куплет робимо *crescendo* на фразі «Но чесного»,

diminuendo «роду», також на фразі «І носити-», *diminuendo* «-воду». Домінантним є спів на опорі та контроль дихання для витримки тієї чи іншої музичної фрази.

Висновки

Проведений аналіз музичних та виконавських особливостей арії «Видно шляхи Полтавській» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка дозволяє констатувати, що цей твір є глибоко національним художнім зразком, що поєднує народнопісенні інтонаційності з академічною формою європейської оперної традиції. Арія посідає важливе місце у драматургії опери, втілюючи основну ідею твору – утвердження духовної краси, моральної чистоти та вірності української жінки. Через музичну мову М. Лисенко створює емоційно насичений ліричний монолог головної героїні.

Виконавський аспект арії «Видно шляхи Полтавській» вимагає від співачки високого рівня технічної підготовки, володіння співацьким диханням, чіткої артикуляції та здатності передати глибину психологічного образу. Особливу увагу слід приділяти динамічним відтінкам (*crescendo*, *diminuendo*), плавності фразування та природному розвитку емоційного стану героїні. Інтерпретація арії потребує чутливого відчуття музичної драматургії, адже навіть незначні зміни у темпі чи динаміці здатні трансформувати зміст і настрій твору. Важливим результатом аналізу є усвідомлення того, що арія «Видно шляхи Полтавській» – це не лише епізод оперної дії, а цілісна художня мініатюра, де музика стає продовженням поетичного слова. Вона розкриває концепцію духовної гармонії української жінки, її моральну силу, щирість і любов до рідної землі. Таким чином, арія виступає не тільки як індивідуальний монолог Наталки, а як символ національної жіночої ідентичності, втілений у музично-поетичній формі.

Отже, результати дослідження засвідчують, що арія «Видно шляхи Полтавській» є унікальним зразком українського оперного мистецтва, що поєднує народнопісенну основу, психологічну глибину і вокальну досконалість. Аналіз її музичних і виконавських особливостей сприяє розвитку сучасної інтерпретаційної культури, формуванню художнього мислення молодих співаків і збагаченню української вокальної школи як складової національної культурної спадщини.

Список використаних джерел

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: Енциклопедичне видання у 2 т: Том 1 (А-Д)/ С. Безклубенко. Київ: Інститут культурології АМУ, 2008. 240 с.: іл.
 2. Браун Л. Іван Котляревський та Йоганн Фрідріх Райхардт: українська опера «Наталка-Полтавка» між водевілем і національним символом. *Українська музика*. 2021. №4 (42). С. 32-49. [Електронний ресурс], URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/174/169>
-

Терпан Анастасія Едуардівна

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: terpannasta@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужена артистка України, доцент,
професор з/н **Кречко Наталія Михайлівна**

ЖАНР МЕСИ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

Актуальність. Жанр меси є одним з найдавніших музичних жанрів духовної хорової музики, який представляє велику циклічну форму. Розвиток цього жанру демонструє надзвичайну культурно-історичну цінність і здатність до адаптації в різних стилевих музичних напрямках. На сучасному етапі композитори продовжують активно працювати в цьому жанрі, знаходячи нові художньо-змістовні та музично- зображальні відтінки.

Мета – дослідити еволюцію жанру меси в контексті змін музичних стилів.

Основні результати дослідження

Жанр меси має глибоке коріння у становленні християнської літургії Західної Європи. Його формування безпосередньо пов'язане з розвитком католицького богослужіння, у межах якого музика виконувала функцію сакрального посередника між словом і духовним змістом обряду.

Витоки жанру сягають періоду раннього середньовіччя (VIII–IX ст.), коли в межах Римської церкви сформувався григоріанський хорал – основна вокальна традиція, що стала фундаментом подальшого розвитку європейської духовної музики. Цей стиль вирізнявся одноголосною мелодикою, вільним ритмом, що підпорядковується латинському тексту, і модальною системою ладів, яка

зумовлює медитативний характер звучання. Його функція була суто богослужбовою: хорал супроводжував усі елементи меси – *Introitus, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* – і визначав канонічну структуру жанру.

У XI–XIII століттях розвиток поліфонічного мислення започаткував новий етап у формуванні меси. Від простого органуму – паралельного руху голосів до хоралу – композитори перейшли до самостійних поліфонічних форм. У школі Нотр-Дам (Париж) Леонін і Перотін заклали основи складної багатоголосії техніки, у якій *cantus firmus* (основна мелодія хоралу) ставав опорою для рухливих верхніх голосів.

У XIV–XVI ст. формується циклічна поліфонічна меса – об'єднання всіх частин *Ordinarium Missae* в єдиний тематично та стильово зв'язний цикл. Першим її зразком вважається *Messe de Nostre Dame* (бл. 1360) Гійома де Машо, у якій єдиний хоральний *cantus firmus* забезпечує цілісність твору. У творчості Жоскена Депре, Обрехта, Окегема, Дж. П. да Палестріни поліфонічна меса досягає художньої довершеності: вона втілює ідею духовної єдності, де множинність голосів символізує гармонію церковної спільноти.

На цьому етапі меса залишається функціональною частиною культу, а не концертною музикою: її виконання відбувається у храмі, а головна мета – служіння Богу, а не естетичний вплив на слухача. Лише наприкінці XVI ст., з поширенням гуманістичних ідей, меса починає поступово виходити за межі літургії, прокладаючи шлях до майбутньої концертної традиції.

У добу Бароко (XVII ст.) меса переходить від строгого поліфонічного стилю до експресивного ораторіального звучання. Вплив оперної драматургії та інструментальної музики сприяв розширенню її форми: з'являються *Missa concertata, Missa solemnis, Missa brevis*, де поєднуються хор, солісти й оркестр.

Зразками нового типу меси стають твори Й. С. Баха (*Missa h-moll*) та Л. Ван Бетховена (*Missa solemnis*), у яких духовний зміст поєднується з філософсько-симфонічним мисленням. Таким чином, меса стає не лише літургійним, а й концертним жанром, орієнтованим на художнє осмислення віри.

Водночас XVI століття позначене Реформацією, що породила нову – лютеранську традицію меси. Мартін Лютер зберіг основні частини меси, але

реформував її суть: богослужіння проводилося народною мовою, у ньому брав участь хор і громада, а головна увага змістилася з ритуалу на особисте переживання віри. Так народилася лютеранська меса, що поєднала латинську структуру з духовною демократичністю, а з часом породила жанр хоралу – колективного молитовного співу.

Порівняно з католицькою месою, лютеранська мала спрощену форму, народну мову, активну участь вірян і проповідницький зміст. Якщо католицька меса прагнула монументальності та величі, то лютеранська – щирості та внутрішньої зосередженості. Таким чином, у XVII–XVIII ст. меса існує у двох формах – католицькій (урочисто-концертній) і лютеранській (спільотно-хоральній), що визначило подальшу різноманітність її стилів.

У XIX столітті меса перетворюється на самостійний симфонічно-ораторіальний жанр, у якому композитори втілюють власні духовні ідеали. У творчості Ф. Ліста, А. Брукнера, Дж. Верді вона набуває масштабності, драматизму й емоційної насиченості. *Graner Messe* Ференца Ліста і *Messa da Requiem* Джузеппе Верді поєднують духовний пафос із театральною експресією, перетворюючи молитву на художній маніфест.

У XX столітті жанр меси продовжує розвиватися у нових культурних умовах. Після II Ватиканського собору (1960-ті роки) меси починають створюватися «народними мовами» і виконуватися поза храмом. Композитори Ф. Пуленк, Л. Бернстайн, Д. Брубек, Б. Бріттен вводять елементи джазу, неокласицизму та авангарду, зберігаючи при цьому духовну ідею єднання людини з трансцендентним.

Сучасна меса стає музичною медитацією про віру, символом духовного пошуку людини в секулярному світі. Від григоріанського хоралу до концертної сцени вона зберігає головне – поєднання сакрального змісту й естетичної довершеності, що робить її одним із найтриваліших і найглибших жанрів європейської музики.

Висновки

Жанр меси пройшов довгий шлях розвитку: від літургійного співу до високохудожнього концертного твору, відображаючи зміни музичних стилів і духовного світогляду європейської культури.

У середньовіччі меса мала виключно богослужбову функцію, ґрунтуючись на григоріанському хоралі як духовній та мелодичній основі. З часом розвиток поліфонії (Машо, Депре, Палестріна) перетворив її на цілісний художній цикл, у якому багатоголосся символізувало гармонію небесного порядку. У добу Бароко й Класицизму меса набула драматизму, монументальності та концертного характеру. Творчість Й.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта і Л. Бетховена стала прикладом поєднання релігійного змісту з філософським осмисленням світу. Після Реформації сформувалася окрема лютеранська традиція, що надала жанру народного характеру та духовної щирості, тоді як католицька меса зберегла урочистість і церемоніальну велич.

У XIX–XX століттях меса остаточно вийшла за межі храму, ставши симфонічно-ораторіальною формою духовного самовираження. Сучасні композитори поєднують у ній сакральну традицію та новітні музичні засоби, утверджуючи месу як універсальний символ духовності й віри людини.

Список використаних джерел

1. Козачок Ю. Ж. Жанр меси в сучасній музиці: виконавсько-стильовий аналіз. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2022. 27 с.
2. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. 343 с.

Ткаліч Софія Сергіївна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: sofiprekrasna14@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Дорофєєва Вероніка Юріївна

СУЧАСНЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО У СУБКУЛЬТУРАХ УКРАЇНИ

Актуальність. Вокальне мистецтво завжди було важливим елементом культурного життя людства, виступаючи засобом емоційного та естетичного самовираження. В Україні традиційні форми співу, такі як народні та обрядові пісні, мали глибоке символічне значення, передаючи духовні цінності та історичну пам'ять. Сучасні субкультури значно трансформують ці традиції, адаптуючи їх до нових соціальних і медійних умов. У цьому контексті вокал стає не лише художнім явищем, а й інструментом ідентичності та соціальної комунікації. Особливу роль відіграють молодіжні рухи, які через музику формують спільноти з унікальними естетичними кодами.

Мета – здійснити аналіз особливостей вокальної практики у сучасних субкультурах України.

Основні результати дослідження

В українських субкультурах ХХІ століття вокал виступає ключовим компонентом жанрової ідентифікації. Наприклад, у рок-русі, панку та метал-русі вокал часто використовується як засіб протесту проти соціальних і політичних норм. Інтенсивність, тембр та техніка співу набувають символічного значення, відображаючи внутрішній стан і світогляд виконавця. Молодіжні спільноти активно формують власні стандарти вокальної виразності, які відрізняються від академічної музичної традиції. Водночас вокал слугує інструментом колективної самопрезентації, що підкреслює приналежність до певної субкультури [1].

Хіп-хоп та реп-культура в Україні демонструють особливий підхід до вокалу, поєднуючи ритмічне мовлення та мелодійність. Виконавці використовують голос як засіб оповіді, емоційного акценту та соціальної критики. Лексика і ритмічні структури композицій стають інструментами культурної рефлексії та самоідентифікації. Мелодійність і інтонаційна варіативність підкреслюють індивідуальність виконавця, водночас формуючи колективну атмосферу.

Електронна та клубна музика створюють нові форми вокальної експресії, де голос часто обробляється цифровими ефектами. Це дозволяє модифікувати звучання, створюючи синтетичні тембри та атмосферу футуристичності. У таких субкультурах вокал часто функціонує як додатковий інструмент ритму та текстури, а не як традиційний носій мелодії. Проте він зберігає здатність

передавати емоційний настрій та концептуальні меседжі композицій. Важливим є поєднання технології та артистичної експресії, що формує новий вокальний досвід для слухачів.

Поп-музика в Україні демонструє інтеграцію масових та субкультурних елементів у вокальну практику. Молоді виконавці активно експериментують із технікою співу, мікрофонною технікою та сценічною інтерпретацією. Вокал стає засобом створення образу, впливу на масову аудиторію та просування певних ідеологічних чи емоційних меседжів. Певні елементи субкультурної ідентичності включаються у вокальну манеру, мелодійну інтонацію та артикуляційні особливості. Це сприяє поширенню субкультурних трендів у масову свідомість та формуванню музичних смаків [1].

Фольклорні елементи у сучасному вокальному мистецтві набувають нового значення через їхнє використання субкультурами. Виконавці поєднують традиційні мелодії з сучасними музичними стилями, такими як рок, джаз або електроніка. Це дозволяє створювати унікальні вокальні гібриди, що зберігають національну самобутність та водночас відповідають сучасним естетичним запитам. Такий синтез сприяє популяризації українського культурного надбання серед молоді. Він також формує нову ідентичність слухачів, які сприймають традиції через сучасні медійні практики.

У рок- та метал-субкультурах голос часто слугує інструментом емоційного екстриму та сценічної драматизації. Використання крику, гроулінгу та інших технік дозволяє передавати глибокі психологічні стани та соціальні меседжі. Такі вокальні практики відображають внутрішній протест та критичне ставлення до соціальної реальності. У цьому контексті вокал набуває символічного значення як голос спільноти, а не лише індивідуального виконавця. Технології звукозапису та живих виступів підкреслюють унікальність голосового звучання кожного виконавця.

Репетиційні та виступні простори субкультурної музики відіграють важливу роль у формуванні вокальної майстерності. Молоді виконавці використовують студії, клуби та соціальні мережі для експериментів із голосом і технікою співу. Ці простори забезпечують можливість обміну досвідом та формування локальних

вокальних традицій. Вони стають центрами культурного навчання та самовираження.

У сучасних субкультурах важливим є також взаємозв'язок вокалу та сценічної перформативності. Виконавець не лише співає, а й формує образ, передає емоції через жести, міміку та рухи. Це створює інтегровану форму мистецтва, де вокал є центральним елементом комунікації з аудиторією. Сценічна виразність підкреслює особливості голосового виконання та його жанрову приналежність. Взаємодія вокалу та перформансу формує суб'єктивне сприйняття музики слухачем [2].

Сучасні українські субкультури активно використовують цифрові платформи для поширення вокального мистецтва. Соціальні мережі, стрімінгові сервіси та відеоплатформи дозволяють виконавцям досягати широкої аудиторії. Вокал стає важливим елементом персонального бренду виконавця та інструментом медіа-комунікації. Цифрові технології забезпечують нові можливості для експериментів із тембром, обробкою голосу та стилістикою виконання.

У джазових і блюзових спільнотах України вокал виступає інструментом індивідуальної імпровізації та емоційного вираження. Техніка вокалу включає складні мелізми, інтонаційні варіації та імпровізаційні пасажі. Це створює унікальну атмосферу живого виконання та музичної взаємодії. Субкультурна приналежність відображається у виборі репертуару, стилістичних прийомах та інтонаційній манері. Вокал тут виконує функцію не лише естетичної насолоди, а й культурної комунікації між учасниками спільноти.

Панк-культура в Україні характеризується агресивною та експресивною вокальною манерою. Голос використовується для передачі протесту, невдоволення соціальною системою та політичними умовами. Часто вокал поєднується з ритмічними гітарними партіями, створюючи максимально емоційно напружене звучання. Використання простих мелодійних схем підкреслює прямоту та щирість емоційного вираження.

Українські інді-спільноти демонструють особливий підхід до вокалу, поєднуючи естетичну експериментальність та мелодійну виразність. Виконавці

активно використовують легкий, інтимний тембр, що створює відчуття близькості з аудиторією. Вокал у цих субкультурах часто є засобом внутрішньої рефлексії та самовираження індивідуума. Інтеграція елементів електронної музики та акустичних інструментів підкреслює інноваційний характер вокальної практики. Це сприяє формуванню унікальної музичної ідентичності спільноти.

Важливим аспектом є також інтеграція етнічних мотивів у сучасний вокал субкультур. Українські виконавці активно використовують фольклорні мотиви, адаптуючи їх до сучасних жанрів. Це сприяє збереженню культурної спадщини та її трансформації у нових соціокультурних умовах. Використання автентичного вокалу створює міст між традицією та сучасністю [2].

Роль вокалу у соціально-політичних субкультурах України є надзвичайно значущою. Через голос і тексти пісень передаються меседжі протесту, громадянської позиції та колективного досвіду. Виконавці використовують емоційну силу вокалу для мобілізації аудиторії та формування спільнот однодумців. Вокал стає не лише художнім, а й комунікативним інструментом впливу на суспільну свідомість. Це підкреслює взаємозв'язок мистецтва та соціальної дії у сучасних субкультурах.

Субкультурний вокал також характеризується великою різноманітністю технік та стилів виконання. Від агресивного крику панку до ніжної інтимної мелодії інді, кожен стиль має свої специфічні ознаки та правила виразності. Виконавці активно експериментують із тембром, динамікою, інтонацією та ритмом. Це дозволяє досягати максимального емоційного впливу на слухачів. Вокал стає засобом формування унікального звукового образу субкультури.

Вокальне мистецтво сучасних субкультур України тісно пов'язане з технологіями звукозапису та живого виступу. Студійні ефекти, електронна обробка голосу та аудіоінженерія дозволяють створювати нові звучання. Це відкриває широкі можливості для креативної реалізації музичних ідей. Технологічні інновації стають складовою частиною вокальної практики та формують нові естетичні стандарти. Водночас зберігається традиційна роль голосу як носія емоцій та змісту.

Важливою є також роль вокалу у формуванні субкультурної моди та візуальної естетики. Спосіб виконання, манера співу та сценічна поведінка взаємодіють із зовнішнім виглядом виконавця. Це створює цілісний образ, що легко впізнається та асоціюється із певною субкультурою. Вокал у цьому контексті виконує функцію не лише музичну, а й ідентифікаційну. Такий комплексний підхід до артистичного образу підкреслює значущість голосу в культурній самопрезентації [3].

Сучасне українське вокальне мистецтво у субкультурах відзначається високою інтеграцією з глобальними музичними трендами. Молоді виконавці активно взаємодіють із світовими стилями та адаптують їх до локальних умов. Це сприяє розвитку мультикультурного діалогу та обміну ідеями. Водночас зберігається національна самобутність через використання української мови, фольклорних мотивів та тематичних сюжетів. Такий баланс глобального та локального формує унікальну вокальну екосистему сучасної України.

Висновки

Підсумовуючи, вокальне мистецтво у сучасних субкультурах України є багатоплановим явищем, що поєднує традиції, інновації та соціокультурні функції. Голос стає інструментом індивідуального самовираження, колективної ідентичності та соціального комунікативного впливу. Субкультури адаптують різні техніки, жанрові коди та естетичні принципи, створюючи нові форми музичної експресії. Виконавці активно використовують технології, цифрові платформи та сценічні практики для розвитку вокальної культури. Врешті-решт, вокал стає мостом між традиціями та сучасністю, локальним та глобальним, формуючи динамічну та багатогранну культурну сферу України.

Список використаних джерел

1. Бокоч В. До проблеми методики навчання естрадному вокалу. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 31–34
2. Іванченко Л. Молодіжні субкультури в сучасному світі. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*. 2016. №20 (1). С. 201–210
3. Історія української культури / За загал. ред. І. Крип'якевича. 4-те вид., стереотип. Київ: Либідь, 2002. 656 с.

Бука́та Веро́ніка Ю́ріївна

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: veronikabukata2003@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент

Сінельнікова Валентина Володимирівна

ВЕСНЯНИЙ ФОЛЬКЛОР ЛЬВІВЩИНИ В РЕТРОСПЕКТИВІ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ГАЛИЦЬКОЇ ГАЇВКОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Актуальність. Весняний фольклор Львівщини є важливою складовою традиційної культури регіону й чинником формування локальної ідентичності. У сучасних умовах ці традиції зазнають трансформацій та звуження сфери побутування, що актуалізує потребу звернення до наукового доробку С. Грици, Т. Жалко, Г. Сокіл, О. Фружинської, У. Мовної, Л. Федоронько та інших дослідників; це дає можливість цілісніше побачити місце весняного фольклору Львівщини в культурному просторі Галичини.

Мета – проаналізувати у ретроспективі наукові дослідження, присвячені весняному фольклору Львівщини, окреслити основні етапи та напрями його вивчення, а також визначити роль Львівщини в ареалі побутування весняних календарно-обрядових пісень.

Основні результати дослідження

У XIX столітті формується не лише українська фольклористика як самостійна галузь гуманітарного знання, а й джерельна база, без якої сьогодні неможливо говорити про історію весняного фольклору Львівщини. Саме впродовж цього століття починають систематично фіксуватися обряди й пісні, пов'язані з великоднім циклом, з'являються перші описи «ігрищ молоді з піснями й танцями» біля храмів, а наприкінці XIX ст. – спеціальні фольклорні збірники, які вміщують гаївки та споріднені жанри.

За свідченнями У. Мовної, львівська періодика першої половини XIX ст. уже приділяє значну увагу провідним святкам обрядового року – Різдву, Великодню, Зеленим святкам – і фіксує їх у вигляді поєднання церковних практик із народними звичаями [3]. У цих описах важливе місце належить саме весняним

розвагам молоді, що відбуваються при церквах, з піснями, танцями та іграми, які за своїми функціями та контекстом виконання близькі до пізніше зафіксованих гаївок Львівщини. Для весняного фольклору Львівщини це надзвичайно важливо: уже на цьому історичному етапі великодній цикл постає як простір взаємодії офіційної церковної традиції та народної обрядовості. Саме тут закладається модель, яка потім увійде до наукових описів гаївок: молодіжні хороводи й ігри з піснями, що відбуваються відразу після Великодньої відправи або впродовж Світлого тижня на території, безпосередньо пов'язаній із храмом.

У. Мовна, аналізуючи провідні свята обрядового року в галицькій пресі першої половини ХІХ ст., наголошує на тривалому «симбіозі християнських і народнозвичаєвих практик» [3]. Ці висновки є важливими для розуміння ситуації у ХХ–ХХІ ст.: саме це історичне переплетення церковної та народної традицій зумовило стійкість практики виконання гаївок біля храмів, на церковних подвір'ях, у просторі, пов'язаному з релігійною обрядовістю. Сучасні польові записи показують, що й наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. гаївки на Львівщині здебільшого виконують саме після богослужіння, а не в «нейтральному» світському просторі – і цю модель можна простежити ще від часів, описаних у львівській пресі ХІХ ст.

Кінець ХІХ – початок ХХ століття став часом інтенсивного наукового збирання й публікації фольклору Галичини, до якого належала й більшість сучасної Львівщини. Г. Сокіл підкреслює, що саме в цей період у Львові розгортає активну діяльність Наукове товариство ім. Шевченка, зокрема його Етнографічна комісія, яка поставила за мету систематичне фіксування й видання народної словесності та пісенності [4, с. 489–490]. У серіях «Етнографічний збірник» та «Матеріали до українсько-руської етнології» публікуються записи з різних сіл Галичини, де поряд із колядками, щедрівками, весільними й побутовими піснями фіксуються й календарно-обрядові твори весняного циклу, в тому числі гаївки. Сокіл наголошує, що завдяки діяльності Етнографічної комісії НТШ «фольклорні записи з Галичини поповнили видання товариства та архівні фонди і стали важливим джерелом для дослідження регіональної специфіки» [4, с. 489–490]. Зокрема авторка наголошує, що записи Володимира

Левинського та Мирослава Капія, здійснені наприкінці XIX – на початку XX ст., охоплюють численні жанри, серед яких – календарно-обрядові пісні, що репрезентують живу традицію сільських громад [4, с. 492–493]. Хоча в самій статті Сокіл зосереджується насамперед на колядках і щедрівках, вона акцентує, що репертуар Левинського й Капія дає цілісне уявлення про річний цикл пісенності Галичини. У цьому циклі весняні пісні йдуть поруч із зимовими та літніми обрядовими творами, утворюючи замкнений календарний контур. Для реконструкції історії гаївок Львівщини ці записи виступають як базовий «історичний зріз» кінця XIX ст., з яким сучасні дослідники порівнюють пізніші польові матеріали.

Питання термінології весняних пісень у загальноукраїнському контексті докладно аналізує Т. Жалко у статті «Номінації весняних календарно-обрядових пісень українців: регіональний аспект». Дослідниця доводить, що весняні календарно-обрядові пісні становлять «цілісну жанрову систему», однак у різних регіонах вони позначаються по-різному: поряд із загальною назвою «веснянки» у західноукраїнському ареалі – зокрема в Галичині – поруч з іншими назвами («веснянки», «ярилинки», «маївки» тощо) стійко вживається термін «гаївки», пов'язаний передусім із великоднім циклом [2]. Для Львівщини це принципово: регіональна назва «гаївки» не лише фіксує жанрову приналежність цих пісень до весняно-великоднього обрядового комплексу, а й виступає маркером локальної ідентичності, що відрізняє галицьку традицію від інших українських регіонів, де весняні пісні позначаються інакше. У XX–XXI століттях ця термінологічна усталеність відіграє особливо важливу роль: вона дозволяє точно локалізувати матеріал, розуміти, де йдеться про галицьку модель весняної обрядовості, а де – про інші регіональні варіанти.

Сучасні дослідники, які працюють із матеріалами Львівщини, переосмислюють джерела XIX ст. як важливу відправну точку для аналізу пізнішої традиції. Дослідження Т. Жалко демонструє, що за різними назвами («веснянка», «гаївка», «ярилінка», «маївка» тощо) стоїть не тільки регіон, а й специфіка функцій і контекстів побутування. У випадку Галичини – й, відповідно, Львівщини – гаївки пов'язані саме з великодніми іграми, хороводами та

рухливими діями, тоді як у ряді інших регіонів веснянки можуть виконуватися вже від Благовіщення чи Юрія і не завжди прив'язані до церковних подвір'їв. Це дозволяє говорити, що до кінця XIX ст. галицька (зокрема львівська) традиція весняного співу має вже чітко окреслений термінологічний та обрядовий профіль.

Л. Федоронько, досліджуючи гаївкові наспіви сіл Гаї Верхні та Гаї Нижні на східній Дрогобиччині, прямо апелює до записів І. Колесси й О. Роздольського «на зламі XIX–XX століть» [5, с. 337]. Авторка зазначає, що саме завдяки цим раннім збіркам можна простежити тяглість гаївкової традиції у східній частині Галичини й побачити, які ладові, ритмічні та формульні особливості наспівів залишилися стабільними, а які поступово змінювалися [5].

Л. Федоронько фіксує й аналізує репертуар двох сусідніх сіл, що дає можливість побачити живу традицію «зсередини». Дослідниця наголошує, що весняно-обрядовий пісенний фольклор у цьому мікрорегіоні представлений насамперед гаївками, які виконуються в період від Великодня до Провідної неділі та тісно пов'язані з простором церковного подвір'я й околиць села. Авторка не лише подає тексти й мелодії, а й простежує, як носії традиції старшого віку пам'ятають ці пісні, як змінюється їхня функція та сприйняття: частина зразків уже не сприймається як обрядові гаївки, але за структурою й інтонаційною організацією однозначно належить до цього жанру. Такий підхід суттєво поглиблює уявлення про динаміку жанру у XX–XXI ст. на рівні конкретних сільських спільнот Львівщини. Таким чином, записи кінця XIX ст. не лише фіксують живу традицію свого часу, а й стають еталоною точкою для порівняння з польовими матеріалами другої половини XX – початку XXI століття.

У ширшому контексті фольклору західноукраїнських земель важливою є праця С. Грици. У монографії «Необрядовий фольклор західних регіонів України» дослідниця підкреслює, що сучасна пісенна традиція цих теренів спирається на багатопланову історичну основу, закладену саме в XIX ст., коли почали інтенсивно формуватися регіональні моделі фольклору [1]. Хоча праця присвячена насамперед необрядовим жанрам, її аналітичні висновки стосуються й обрядових пластів: дослідниця демонструє, що західноукраїнська традиція

поєднує давні архаїчні елементи з новішими впливами, а календарно-обрядова й позаобрядова пісенність перебувають у постійному діалозі. Для весняних пісень Львівщини це означає, що вже в XIX ст. вони функціонують не ізольовано, а в межах складної регіональної системи, де взаємодіють різні жанри й стилі: вони пов'язані з ліричним, баладним, жартівливим репертуаром, який виконує та сама спільнота, і саме через цю взаємодію змінюються мелодика, мовний стиль, тематика окремих творів.

До важливих висновків про історичне значення гаївок для Галичини загалом підводять і результати наукової діяльності О. Фружинської. У статті «Ареал побутування гаївок» [6]. вона виокремлює Галичину як один із ключових осередків збереження гаївкових традицій упродовж XIX–XX століть. Хоча дослідниця зосереджується на ареальному підході, важливим є сам факт: Львівщина постає не як периферія, а як ядро «гаївкового ареалу», де весняні пісні зберігаються найбільш повно і довго. О. Фружинська звертається до питання, де саме в Україні цей жанр зберігся найповніше, і виокремлює Галичину як один із центральних осередків його життєздатності. Авторка доводить, що саме галицькі території, включно із сучасною Львівщиною, демонструють найбільшу концентрацію весняних обрядових пісень, які продовжують виконуватися впродовж усього XX ст. Попри урбанізаційні процеси та зміни релігійної політики, у першій чверті XXI ст. гаївки залишаються важливим елементом великоднього циклу, а їхня присутність у репертуарі сільських громад засвідчує особливу стійкість цього жанру в регіоні.

Здійснений історіографічний аналіз засвідчив, що проблема весняного фольклору Львівщини має тяглу й багатовимірну наукову традицію, яка формується упродовж XIX–XXI ст. На XIX століття припадає етап становлення джерельної бази: на матеріалі львівської періодики та публікацій НТШ окреслюється специфіка великоднього циклу як зони співіснування церковних і народно-обрядових практик, фіксуються ранні описи весняних ігрищ і пісенних форм, кристалізується регіональна термінологія (зокрема усталення номінації «гаївки» в галицькому ареалі) та формуються засадові уявлення про локальну модель весняної обрядовості.

Упродовж XX століття дослідження весняного фольклору Львівщини переходять від переважно описово-етнографічного рівня до ареальних, музикознавчих та локально-типологічних студій. У центрі уваги опиняються географія побутування весняних жанрів, структурні та інтонаційні параметри гаївкових наспівів, зіставлення сучасних польових матеріалів із архівними записами кінця XIX – початку XX ст., а також регіональна варіантність номінацій весняних календарно-обрядових пісень. Це дозволяє репрезентувати Львівщину як один із провідних осередків збереження й трансляції весняного фольклору в загальноукраїнському контексті. На початку XXI століття окреслюється тенденція до міждисциплінарного осмислення весняного фольклору Львівщини: він розглядається у ширшому культурно-історичному, конфесійно-цивілізаційному та регіонально-фольклорному вимірах західноукраїнських земель. Унаслідок цього весняний фольклор постає не лише як жанрово окреслений комплекс пісенних форм, а як важливий маркер локальної ідентичності, символічної пам'яті та культурної тяглості регіону.

Висновки

Узагальнюючи, відзначимо, що XIX століття в історії вивчення весняного фольклору Львівщини – це не лише доба перших записів, а й період, у якому сформувалося кілька засадничих вимірів подальших досліджень: історичне тло (завдяки львівській періодиці та раннім письмовим свідченням про великодні ігрища), джерельна база (через діяльність НТШ і збірки кінця XIX ст.), термінологічна визначеність жанру («гаївки» в галицькому ареалі) та ареальне окреслення регіону як одного з головних центрів збереження весняних пісень. Саме на цьому фундаменті згодом вибудовується етномузикологічний аналіз гаївок Львівщини у XX–XXI століттях.

У XX столітті дослідження весняного фольклору Львівщини виходять за межі поодиноких записів і стають частиною системної академічної роботи. Важливу роль тут відіграють інституції, які координують польові обстеження й опрацьовують зібраний матеріал: Львівське музичне середовище та Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Саме в цей період формується розуміння того, що гаївки Львівщини – не

маргінальний «пережиток», а повноцінний об'єкт музикознавчого й культурологічного аналізу, який дозволяє простежити еволюцію календарної обрядовості, локальної ідентичності та музичного мислення регіону.

Одним із ключових напрямів ХХ століття стають ареальні студії, які окреслюють географію побутування гаївок. На зламі ХХ–ХХІ століть з'являються дослідження, що спускаються на рівень конкретних локальних традицій. Ще один важливий пласт ХХ століття – робота з архівною спадщиною кінця ХІХ – початку ХХ ст. і її залучення до сучасних інтерпретацій. Таким чином, ХХ століття виявляється часом, коли старі джерела не лише «зберігають традицію», а й активно використовуються для її осмислення.

У ХХІ столітті до аналізу весняного фольклору все активніше долучається міждисциплінарна перспектива. Дослідники вже не обмежуються суто музикознавчими чи текстологічними характеристиками, а розглядають гаївки в ширшому контексті культурних практик Галичини. Сучасний етап дослідження весняного фольклору Львівщини характеризується також більш чітким баченням регіону як частини ширшого ареалу побутування гаївок. Узагальнення О. Фружинської про географію цього жанру, спостереження Т. Жалко щодо регіональних номінацій, аналіз локальних традицій у Л. Федоронько, а також історико-культурний контекст, окреслений У. Мовною та С. Грицою, дають змогу говорити про багаторівневу модель: на найвищому рівні – західноукраїнський «гаївковий ареал», на регіональному – галицька традиція, і нарешті на локальному – конкретні села Львівщини з їхніми особливими мелодичними формулами, текстами, ритмом і практикою виконання. Сукупність проаналізованих праць засвідчує еволюцію наукових підходів – від накопичення та фіксації джерел до комплексних аналітичних інтерпретацій – і водночас окреслює перспективні напрями подальших студій, пов'язані з поглибленим аналізом варіантності, сучасних трансформацій та механізмів збереження весняного фольклору Львівщини.

Список використаних джерел

1. Грица С. Й. Необрядовий фольклор західних регіонів України : регіонально-жанрова антологія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв.

Київ : Вид-во Ліра-К, 2020. 764 с. : нот. [Електронний ресурс], URL: https://drive.google.com/file/d/1Gob6CEyFTs6XxBOyQPGdWBzf0x_25rQ6/view

2. Жалко Т. Номінації весняних календарно-обрядових пісень українців: регіональний аспект. [Електронний ресурс], URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/20f5a597-fa33-415d-adfd-05b4abcfdb49/content>
 3. Мовна У. Провідні свята обрядового року українців Галичини першої половини XIX ст. в оптиці львівської періодики: симбіоз християнських та народнозвичаєвих культурних практик. *Galicja. Studia i materiały*. 2023. Т. 9. С. 353–373. [Електронний ресурс], URL: <https://surl.li/jiwtof>
 4. Сокіл Г. Галичина у фольклорному обстеженні Володимира Левинського та Мирослава Капія. *Народознавчі зошити*. 2011. №5 (99). С. 489–496. [Електронний ресурс], URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2011-3/16.pdf>
 5. Федоронько Л. Гаївкові наспіви в музичній традиції східної Дрогобищини (на пісенному матеріалі сіл Гаї Верхні та Гаї Нижні Дрогобицького району). 2012. [Електронний ресурс], URL: <https://surl.lu/xtdxrp>
 6. Фружинська О. Ареал побутування гаївок. *Народознавчі зошити*. 1998. № 1. С. 72–76.
-

Венглюк Наталія Вікторівна

здобувачка 3 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичний фольклор»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: nataliavengluk@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Скаженник Маргарита Вікторівна

ОСПІВУВАННЯ КОРОВАЮ В ТРАДИЦІЇ СЕЛА ВЕЛИКІ ОРЛИНЦІ НА ХМЕЛЬНИЧЧИНІ

Актуальність. Коровай – один з центральних атрибутів українського традиційного весілля. Це святий хліб, який в ритуалі набував сакрального значення, символізуючи щасливе життя молодого подружжя. Тому дуже важливим було, хто і як його виготовляв. Кульмінацією весільних обрядів, пов'язаних із короваем, був розподіл святого хліба на всіх членів родини. Це був один із найурочистіших моментів, який супроводжували спеціальними піснями. Саме таку пісню мені вдалося записати на Поділлі в селі Великі Орлинці Красилівського району Хмельницької області від Віри Карпівни Сільвеструк (1942–2022) (див. фото 1). Це пісня «Ой колисом-колисом сонечко вгору йде», яка має надзвичайно красивий поетичний текст і досить рідкісну для цієї місцевості ритмічну форму.

Мета – здійснити поетично-музичний аналіз весільної пісні до короваю «Ой колисом-колисом сонечко вгору йде».

Основні результати дослідження

Перш ніж аналізувати поетичний текст і мелодію пісні, наведемо її повну транскрипцію, враховуючи мелоритмічні варіанти усіх строф:

Ой колисом, колисом сонечко вгору йде /2
 А в нашої Галюні на столі рай сяє /2
 На столі рай сяє, за столом гості є /2
 Молоденька Галюню, хто ж тобі цей рай дав? /2
 Ой дав мені Господь Бог, ще й матінка рідненька /2
 За тихії походоньки, за низькії уклоньки /2
 Шо й тихенько ходила, по ширості робила /2

Текст пісні. У пісні коровай названо алегорично «раєм», який «сяє». Це образ найбажанішого і найсвітлішого дару для дівчини від матері, образ якої символічно уособлює весь рід Молодої.

Співачка не прокоментувала обставини виконання цієї пісні, але з тексту можна здогадатися, що вона приурочена до розподілу святого хліба між усіма членами роду. Імовірно, пісня знаменувала початок цієї обрядодії, оскільки описує сам факт наявності короваю на весільному столі в домі Молодої, за яким зібрався увесь рід: «А в нашої Галюні на столі рай сяє, <...> за столом гості є».

Наші припущення щодо моменту виконання пісні підтверджують й інші джерела. Зокрема, у книзі «А в нашої Ганнусі починається весілля» Віри Хіміної [2, с. 13], яка записувала у селі Березне Рівненської області, наведено подібний текст і вказано, що його співали тричі у молодості коли «ділять коровай».



Фото 1. Віра Карпівна Сільвеструк
(1942–2022)

Мелодія пісні має квінтовий лад з великою терцією в основі, що надає пісні урочистого, піднесеного звучання. А неспішний темп ніби підкреслює поважність ритуального моменту. Мелодія належить до ритмотипу здвоєного двомірного п'ятискладника (ритмічна модель пісні). Але оскільки перші дві (а іноді й три) долі можуть дробитися, кількість складів в межах однієї силабогрупи хитається від шести до семи:

Сонечко в гору йде (6 складів)

Ой колесом-колесом (7 складів)

За тихії походоньки (8 складів)

Композиція пісні – дворядкова строфічна з повтором тексту в другому рядку. Ритмічна форма наспіву: $aa;aa$, мелодична – $\alpha\beta;\gamma_1\beta_1$, семантична – $ab;ab$.

Висновки

Пісня «Ой колисом-колисом сонечко вгору йде» із села Великі Орлинці Хмельницької області знаменувала початок обряду розподілу весільного короваю. Її урочистий текст і поважне, навіть святкове звучання мелодії підкреслюють важливість моменту та єднання всього роду.

Пісня належить до ритмічного типу здвоєного двомірного 5-складника. Як показали мелогографічні дослідження Ірини Клименко, ареал якого заходить на волинсько-подільське пограниччя в районі верхньої [1, с. 83, карта А55]. Мої записи в селі Великі Орлинці Хмельницької області доповнили матеріали по цьому весільному мелотипу новими даними.

Список використаних джерел

1. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Том 2: Атлас. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2020. 100 с. (карта А55 «Весільний цикл (Р1). Мелодії з ритмосилабічною основою V5+5»).
 2. Хіміна В. А в нашої Ганнусі починається весілля. Білківська публічно-шкільна бібліотека, 2010. 28 с.
-

Видаєва Ілона Русланівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичний фольклор»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: cernovailona9@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент

Сінельнікова Валентина Володимирівна

ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНЕ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ЧЕРКАЩИНИ: ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ТА НАУКОВІ ПІДХОДИ

Актуальність. Черкащина як складова історико-етнографічного регіону Середньої Наддніпрянщини є одним із важливих осередків формування та збереження української пісенної традиції. Упродовж XX – першої половини XXI століття фольклорна культура краю зазнала істотних змін під впливом урбанізаційних процесів, суспільно-політичних потрясінь та цифровізації. Тому дослідження та фіксація цього матеріалу є актуальним завданням для етномузикологів, спрямованим на збереження нематеріальної культурної спадщини України.

Мета – узагальнити основні напрями, підходи та результати етномузикологічних розвідок Черкащини й визначити їхній внесок у вивчення традиційної музичної культури регіону.

Основні результати дослідження

Перші системні записи народних пісень на Черкащині датуються кінцем XVIII – початком XIX століття, саме в цей час з'являються перші спроби фіксації усної народної творчості не лише як побутового явища, а як культурного феномена, гідного наукового дослідження. Важливу роль у цьому процесі відіграли українські просвітники, етнографи та музикознавці XIX століття М. Максимович, П. Куліш, П. Чубинський, О. Русов, які здійснювали записи

народних пісень, дум, переказів та обрядових текстів у селах Середньої Наддніпрянщини, зокрема на Черкащині.

М. Максимович у своїх збірках «Малороссийские песни» (1827) та «Украинские народные песни» (1834) зафіксував численні зразки подільських і наддніпрянських мелодій, серед яких трапляються записи, зроблені поблизу Черкас. У другій половині XIX ст. П. Чубинський та учасники експедицій Південно-Західного відділу російського географічного товариства систематично збирали фольклорні матеріали у селах Звенигородського, Уманського та Черкаського повітів, звертаючи увагу не лише на тексти, а й на соціально-культурний контекст виконання пісень. О. Русов та його дружина С. Русова також записували народнопісенну спадщину Черкащини, роблячи наголос на її педагогічному й національно-виховному значенні. Таким чином, саме з кінця XVIII – початку XIX століття започатковується наукове вивчення народнопісенної традиції Черкащини.

Здійснені у XIX столітті записи стали надзвичайно цінним джерелом для подальших досліджень української народної музики. Вони не лише зберегли унікальні зразки пісенного мелосу Черкащини, а й заклали підвалини для формування наукових підходів до вивчення музичного фольклору. Саме на основі цих перших записів формувалася методика транскрипції народних мелодій, порівняльного аналізу локальних традицій, вивчення ладово-інтонаційної специфіки та жанрового розмаїття. Надалі ці матеріали стали базою для етномузикологічних студій XX століття (зокрема досліджень Ф. Колесси, К. Квітки та ін.), які розкрили глибину та художню своєрідність народнопісенного спадку Середньої Наддніпрянщини.

Наприкінці XIX – у першій половині XX століття у теренах Черкащини працювали збирачі-фольклористи та музикознавці, які продовжили справу своїх попередників, систематизуючи народнопісенний матеріал та поглиблюючи науковий аналіз музичного фольклору регіону. М. Лисенко, Ф. Колесса, К. Квітка та інші у своїх збірниках і фонографічних записах фіксували зразки центральноукраїнського мелосу, здійснювали польові записи, нотували мелодії, вивчали жанрову структуру, ладово-інтонаційні особливості та виконавські

традиції селян Черкаського, Уманського, Звенигородського повітів. Ф. Колесса та К. Квітка застосовували до зібраного матеріалу нові на той час наукові методи музично-етнографічного аналізу, що дозволило побачити закономірності формування місцевих пісенних діалектів. Особливе значення мали їхні спостереження за живим побутуванням народного співу, манерою виконання, взаємодією сольного й колективного звучання, а також намагання опанувати пісенну традицію регіону в контексті загальноукраїнського музичного процесу. Таким чином, упродовж кінця XIX – першої половини XX століття Черкащина стала важливим осередком фольклористичних студій, результати яких збагатили наукові уявлення про пісенну культуру Центральної України та заклали підґрунтя для подальших етномузикологічних розвідок другої половини XX – першої чверті XXI століття.

На сучасному етапі розвитку української етномузикології відбувся перехід від традиційного польового збору до цифрових форм архівації, далі роботу попередників продовжили Г. Пшенічкіна (Качор), С. Копил, І. Клименко, М. Скаженик та ін. [1; 2; 4; 5] У XXI столітті етномузикологічні студії виходять за межі традиційного описового аналізу, поєднуючи польові записи з аудіовізуальними технологіями, транскрипцією у цифрових форматах, картографуванням ареалів побутування пісенних жанрів. Дослідники наголошують на необхідності сучасного підходу для документування нематеріальної культурної спадщини, де створюються аудіобазы для збереження традиційних зразків, архіви на інтернет-сайтах, онлайн-колекції, CD-диски для популяризації народнопісенної традиції.

Особливої уваги заслуговує науковий доробок Г. Пшенічкіної (Качор), яка обстежила близько 500 сіл, дослідивши мелотипологію та мелогеографію обрядової пісенної традиції Черкащини [2; 4]. Науковиця звертає увагу на те, як географія місцевості впливає на характер пісень, наскільки різноманітними бувають традиції в суміжних селах одного району. У 2020 році науковиця захистила дисертацію на тему «Географічні межі регіональних традицій музичного фольклору на території Правобережної Черкащини (за наспівами обрядових циклів)» [4] Особливу увагу авторка приділяє обрядодіям та

музичному супроводу календарного та весільного циклів, визначаючи жанри та мелотипологію різдвяно-новорічних, весняно-літніх наспівів, весільні мелотипи, стильові та мелодико-фактурні особливості весільної пісенності регіону. У результаті проведеного дослідження науковиця доходить висновку, що «територія правобережної Черкащини є складною та неоднорідною у етномузичному плані. Внаслідок різних історичних подій у ній виокремились східноподільська та наддніпрянська традиції...»[4, с. 182].

У сучасних інтернет-архівах українського фольклору часто можна зустріти фольклорний матеріал з теренів Черкащини. Наприклад, на сайті Polyphonyproject [3] міститься 102 зразки автентичних творів (аудіо- та відеозаписи, розшифровки текстів, транскрипції мелодій, інформація про виконавців і записувачів) з сіл Осітна, Текуча, Черповоди, Косенівка, Тарасівка, Легедзине, Танське Черкаської області.

До прикладу, в селі Осітна було записано 21 зразок нематеріальної культурної спадщини від місцевих жительок: Франчук Надії Сергіївни (1960 р.н.), Грищенко Валентини Валентинівни (1946 р.н.), Карейко Галини Андріївни (1957 р.н.), Манюшкіної Поліни Петрівни (1947 р.н.), Паламарчук Марії Петрівни (1935 р.н.), Романюк Наталії Анатоліївни (1967 р.н.), Смішко Валентини Борисівни (1957 р.н.), Соколовської Онилі Андріївни (1939 р.н.), Явнюк Зіни Яківни (1936 р.н.), Журальської Олени Яківни (1939 р.н.). Учасники цієї експедиції – Міклош Бот, Василина Ткачук, Ілля Фетисов, – змогли зафіксувати такі фольклорні зразки, як: біблійно-християнська колядка «Добрий вечір тобі, пане-господарю»; щедрівка парубку «Ой за горою, за кам'яною»; маланка «Ой учора ізвечора»; коза «Ой ішла Коза із Ладжина»; купальська «А наші хлопці – недбайлиці»; жнивна «Обжинки, паночку, обжинки»; ліричні: «Ой не спиться й не лежиться, і сон мене не бере», «А машина їде, а дівчина плаче», «Ой вийду я на ту гору», «Ой ти, дубе, дубе, кучерявий дубе», «Ой у полі криниченька муром мурована», «Ой гаю мій, гаю, гаю зелененький», «Ходила дівчина рано по саду», «Дощ іде, та дощ іде, об дерева хлище»; чумацька «Ішов чумаченько, ішов дорогою»; балада «Ой, ковалю, ковалю, ковалю»; жартівливі: «Ой у полі

криниченька, сюда-руда-я», «І вчора в куми, і сьогодні в куми», «Як же мені не пити, як же не гуляти».

Відтак, у ХХ – першій чверті ХХІ століття на території Черкащини фахівцями документуються всі основні жанри народної пісенності: календарно-обрядові (колядки, щедрівки, веснянки, петрівки та ін.), родинно-обрядові (весільні, колискові), протяжні ліричні та жартівливі пісні, частівки. За ствердженням фахівців, найкраще збереглися зразки весільних пісень та обряду, протяжна лірика (особливо цінними є строкові пісні), родинно-обрядові пісні, колядки й щедрівки. В окремих місцевостях на лівому березі Черкащини залишилися рудименти дитячого зимового фольклору та обряду; меланкування, подекуди жевріють фрагменти пісень весняного циклу, жниварські та чумацькі.

Особливу цінність має те, що зафіксовані матеріали збираються безпосередньо від носіїв традиції – сільських мешканців, які пам'ятають і досі виконують автентичні пісні. Характерною тембральною ознакою, яка вирізняє Черкащину від інших локусів, є грудний широкий округлений звук з вібрацією в голосі та м'який звук «л». Виконавська ознака визначається підголосковою фактурою, повільними темпами, наявністю великих складорозпівів, словообривів, субтонів, і низької другої ступені в обрядових та ліричних зразках. Також звернемо увагу на те, що Черкащина та етнографічна Полтавщина мають унікальну співочу особливість, – тончик (спів тонким голосом, який дублює основний голос пісні).

Висновки

Таким чином, етномузикологічні розвідки Черкащини сучасної доби формують цілісну картину регіональної традиції, у якій поєднано архаїчні структурно-інтонаційні елементи та новітні прояви музичної культури. Упродовж другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття спостерігається безперервність фольклористичних традицій, що поєднують документування, дослідження та сценічну інтерпретацію народнопісенної спадщини Черкащини, утверджуючи її як вагому складову національної музичної культури України. Збереження, наукове осмислення й популяризація цих матеріалів становлять вагомий внесок у формування національної культурної пам'яті.

Етномузикологічні розвідки Черкащини ХХ–ХХІ століть засвідчують високу динаміку розвитку та значний ступінь збереженості регіональної фольклорної традиції. Поєднання наукових, освітніх і цифрових ініціатив створює підґрунтя для подальшого вивчення та популяризації музичної спадщини краю, що має важливе значення для збереження національної ідентичності й нематеріальної культурної спадщини України.

Список використаних джерел

1. Зачикевич Т., Клименко І. Весільні пісні Полтавщини: ритмотипологія і географія. *Проблеми етномузикології* : зб. наук. статей / упоряд. І. Клименко. 2013. Вип. 8. С. 118–122.
2. Качор Г. Експедиції на Черкащину. З досвіду архівної роботи. *Динаміка фольклорного виконавства : матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору* (м. Рівне, 26–27 лютого 2009 р.) / ред. кол. Р. І. Дзвінка, Н. О. Супрун-Яремко, Б. І. Яремко, Ю. П. Рибак. Рівне, 2009. С. 93–98.
3. Поліфонія: цифровий архів українського фольклору. Пісні Черкащини. [Електронний ресурс] URL: <https://surl.it/udiyfr> (дата звернення 30.10.2025)
4. Пшенічкіна Г. Географічні межі регіональних традицій музичного фольклору на території Правобережної Черкащини (за наспівами обрядових циклів): дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2020. 361 с. [Електронний ресурс] URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/pshenichkina-dysertatsiya.pdf> (дата звернення 30.10.2025)
5. Скаженик, М. Ранньотрадиційні зимові наспіви придніпровських сіл Переяславщини: типологія та географія. *Проблеми етномузикології*. 2020. Вип. 15. С. 100–133.

Виновець Марія Вікторівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичний фольклор»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: masha.vinovetz@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент
Сінельнікова Валентина Володимирівна

**ПІСЕННА ТРАДИЦІЯ СЕЛА КАРАПИШІ МИРОНІВСЬКОГО РАЙОНУ
КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ (ЕКСПЕДИЦІЯ 2025 РОКУ)**

Актуальність. Багато сіл південної Київщини досі недостатньо вивчені етномузикологами. З огляду на це влітку 2025 року Маргарита Скаженик – кандидат мистецтвознавства, доцентка КНУКіМ, наукова співробітниця Лабораторії етномузикології НМАУ ім. П. Чайковського, організувала фольклористичну експедицію до сіл Миронівського району. Один з найяскравіших сеансів відбувся у селі Карапиші – це єдине село, в якому вдалося зібрати гурт із трьох жінок, які співали та розповідали понад 5 годин! Опрацювання цих матеріалів є актуальною задачею для вивчення пісенних традицій півдня правобережної Київщини.

Мета – охарактеризувати пісенні жанри села Карапиші Миронівського району Київської області. Предметом розгляду є обрядові та неприурочені пісні, які збереглися в пам'яті жінок 1940–1950 років народження.

Основні результати дослідження

Фольклористичний запис у селі Карапиші Миронівського району відбувся 12 липня 2025 року. Це велике заможне село неподалік міста Богуслава. Збирацька група складалася з трьох осіб: опитування проводила Маргарита Скаженик, аудіо-, відео- та фотофіксацію здійснював Олег Коробов (співробітник Лабораторії етномузикології НМАУ), я допомагала у фото- та аудіофіксації сеансу своїм смартфоном.

В опитуванні М. Скаженик спиралася на детальний запитальник, розроблений за матеріалами сусідніх сіл. Допомагали також списки пісень, які раніше зафіксував у Карапишах Володимир Щибря (кандидат історичних наук, директор Центру фольклору та етнографії Інституту філології КНУ ім. Т. Шевченка); влітку 2024 року дослідник збирав відомості про місцеве традиційне вбрання і побіжно записав низку пісень, які стали у нагоді етномузикологам [2].

Запис відбувся у місцевому будинку культури. За сприяння його директорки було зібрано гурт із трьох співачок старшого віку: Олена Маркелівна Дрихфан 1953 р.н., Уляна Аврамівна Пушняк 1942 р.н., Ніна Василівна Усенко 1942 р.н. (*Фото 1*). Усі троє народилися і виросли в селі Карапиші, а в молодості співали в місцевому гурті «Надвечір'я». Дехто із жінок приніс зошити з пісennими текстами та цінні старі світлини 1960-х років, серед яких було фото з весілля та місцевого Меланкування.



Фото 1. Верхній ряд:
Маргарита Скаженик і Марія Виновець.
Нижній ряд зліва направо:
Олена Маркелівна Дрихфан 1953 р.н.;
Уляна Аврамівна Пушняк 1942 р.н.;
Ніна Василівна Усенко 1942 р.н.

Наше спілкування із сільськими співачками тривало понад 5 годин і завершилося груповими фото на вулиці (див. *Фото 1*). Під час сеансу було записано 44 пісенні зразки та різноманітні словесні коментарі (спогади про обряди, колишнє життя та господарювання, особливості місцевого співу, музичні інструменти і танці).

Наразі створено реєстр експедиційного сеансу, який нараховує 164 одиниці інформації. Також транскрибовано тексти пісень і розпочато нотні транскрипції. Охарактеризуємо основні цикли

пісенних жанрів та пов'язані з ними обрядові дії (за класифікацією А. Іваницького) [1].

Календарно-обрядовий цикл. Зимові жанри. У традиції села Карапиші колядували та щедрували як дорослі, так і діти. Серед дитячого репертуару записано 5 творів: колядки («Коляд-коляд-колядниця», «Колядин, колядин») та щедрівки («Щедрівочка щедрувала», корильна «Дядьку-дядьку, погана жінка» і два варіанти «Щедрика-ведрика» – із поширеним типовим текстом та жартівливим). Старші колядники співали складніші строфічні колядки християнського змісту: «Днесь поюще крупно іграймо», «По всьому світу стала новина», «Нова радість стала», «Дивная новина», «Ой на кутю по вечері». Старші незаміжні дівчата водили Меланку і співали спеціальну пісню «Ой учора ізвечора». Обряд супроводжувався традиційним переодяганням на Меланку та Василя (Н. Усенко навіть продемонструвала фото 1958 року, на якому була «в ролі» Василя).

Наші інформантки також пригадали ритуальні звернення до і після колядування, як хлопчики засівають оселі на Новий рік, примовки до куті (ритуальної страви) напередодні Різдва, до дівочих ворожінь на Андрія. Згадали вони і про імітування господинею «квохтання» на Святвечір, щоб кури добре неслися.

Весняно-літний цикл представлено спогадами про весняні ігри «А ми просо сіяли», «Подольночка», купальський обряд та петрівчану пісню. Купало в Карапишах святкували 6 липня: прикрашали гілку верби стрічками, яку пізніше спалювали; плели вінки з картоплиння та рогами і пускали на воду, вважаючи, що куди вінок попливе – туди дівчина вийде заміж. Уляна Пушняк пригадала текст петрівки, яку співали в цей календарний час: «Ой мала нічка петрівочка, не виспалась наша дівочка».

Родинно-обрядовий цикл представлений весільними піснями та обрядами і колисковими. Усього записано 17 весільних пісень, це 5 різних мелодій. До строфічних «журніх» (за А. Іваницьким, 2004) мелодій належать 5 текстів: «Ой засвіти, мати, свічку» (застілля), «Ой прощай, прощай, подружбонько» (дружки прощаються з Молодою), «Сядьмо, мамо, повечеряєм», «Я в матінки та й на одході» (прощання Молодої з батьками), «Пливе щука, пливе риба по тихій воді» (сироті). Майже усі інші пісні коментують різноманітні ритуальні дії та мають тирадний устрій: «Ой чи була, мати, звістка», «Пустіть, свахо, в хату», «Ой доки ми та й стоятимем», «Ой були ми в молодого» (у суботу дружки запрошують свекруху на весілля); «А брат сестрицю за стіл заводить» (брат заводить молоду за стіл, пісня строфічної будови); «Поламаю лаву на зятеву славу», «Не совайте та тарілкою» (пришивання квітки Молодому); «А шишечка, як орішечка» (сварка свашок і дружок), «А де ж наша весільная мати», «Їжте, буяри, капусту» (застілля); «Унесіть нам наше», «Сваха наша добре зробила» (в хаті Молодого).

Інформанти розповіли про те, як відбувалися запросини гостей на весілля; як проходив дівич-вечір, коли прикрашали «гільце»; як відбувалося саме весілля, коли і хто пришивав квітку Молодому; як на другий день Молодій її рід приносив «снідання», як відбувалася «даровизна». У місцевій традиції до післявесільних звичаїв належить гра молодичь у Зайчика «Ой на горі гречка – сидить зайчик».

Наприкінці експедиційного сеансу Олена Дрихфан заспівала 7 колискових пісень на одну мелодію. Жінка зазначила, що співає їх для свого онука.

Позаобрядовий цикл. Найбільше записано ліричних пісень різної тематики і стилістики. Більшість текстів має родинно-побутовий і любовний зміст («Ой то не гора», «Ой ти вишенька, ти черешенька», «Мала й мати одну дочку та купала в барвіночку», «Ой тихо над річкою Волгой», «Летіла зозуля та й стала кувати», «Ой якби ж я на той хутір доріженьку знала», «Ой стелися, хрещатий барвінку»). Є також пісня до проводів в армію («В суботу пізенько, в неділю раненько»), чумацька («Їхали чумаки з України»), жартівливі «Кину кужіль на полицю», «Василиха». Олена Дрихфан сольо заспівала «Ходить журавко по полю», яку вивчила від мами. Усього зафіксовано 44 твори.

Під час подальшого опрацювання записаного в експедиції музичного матеріалу позаобрядового циклу було визначено, що спільною музичною ознакою для ліричних пісень с. Карапиші є підголоскова фактура з сольним октавним виводом. Пісні «Мала й мати одну дочку», «Їхали чумаки з України», «Ой стелися, хрещатий барвінку», «Ой якби ж я на той хутір доріженьку знала» мають складнішу фактуру, вони повільні і розспівані у давнішій манері. Їх краще знали старші співачки.

До позаобрядового фольклору також належать дитячі забавлянки («Зайчику, де ти був?», «Сорока-ворона») та дитячі ігри із ловами («Гуси-гуси, га-га-га», «Бабо-бабо, на чому стоїш»).

Висновки

Експедиція до села Карапиші Миронівського району Київської області видалася надзвичайно інформативною. Упродовж п'яти годин запису вдалося зафіксувати 164 одиниці інформації. Це словесні оповіді (опис обрядів, пригадування текстів пісень, побутові розмови) та спів пісень різних жанрів. Серед пісень календарного циклу записано: колядки, щедрівки, Меланка, різдвяні канти, весняні ігри та петрівка. До пісень родинного циклу належать весільні та колискові. Позаобрядові жанри представлені ліричними та жартівливими піснями, а також дитячими іграми та забавлянками.

Список використаних джерел

1. Іваницький А.І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с. [Електронний ресурс], URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014402>
 2. Щибря В., Закальська Я. Народний одяг Богуславщини кінця XIX – середини XX століття (за матеріалами фольклорно-етнографічної експедиції травня-червня 2024 року). *Народна творчість та етнологія*. 2025. № 2(406). С. 103 – 116. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.15407/nte2025.02.103>
-

Дебопре Юліана Олександрівна

здобувачка 3 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичний фольклор»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: debopreyuliana2006@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент

Скаженник Маргарита Вікторівна

ОБРЯДОДІЇ ТА ПІСНІ ДО ВИРЯДЖАННЯ МОЛОДОГО НА СЛАВУТЧИНІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕКСПЕДИЦІЇ У СЕЛІ КИЛИКІЙВ)

Актуальність. Фольклористичні гурти, відтворюючи народне весілля на сцені, зазвичай сфокусовані на образі Молодої – дівич-вечір, убирання нареченої, покривання. Ці обряди збереглися краще і наші респондентки їх пам'ятають в усіх деталях. А от ритуали, пов'язані з Молодим, рідко опиняються на сцені. Тому актуальність цієї роботи зумовлена необхідністю заповнення цієї прогалини у вивченні та виконавській реконструкції традиційної весільної обрядовості. Звернутися до такої теми мене спонукав детальний опис виряджання Молодого по Молоду, який разом із Майєю Сайпель я записала від Софії Пилипівни Мархайчук 1940 року народження. Запис відбувся 8 вересня 2024 року у місті Славута. Інформантка розповідала весільний обряд свого рідного села Киликиїв, що знаходиться за 36 кілометрів від Славuti. Це північ Хмельницької області, Волинь.

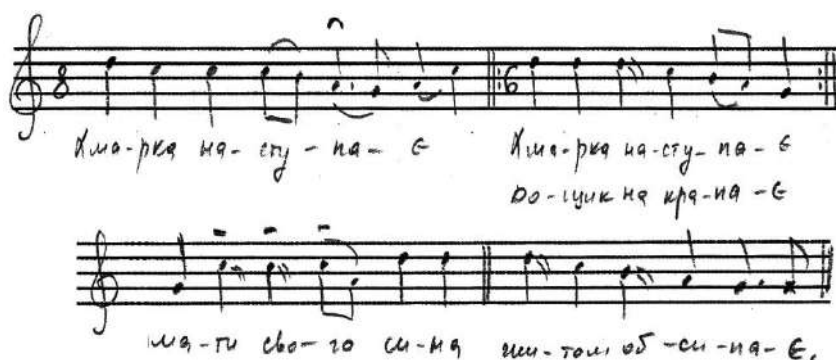
Мета – комплексно охарактеризувати обрядодії та пісні села Киликиїв, пов'язані з виряджанням Молодого по Молоду.

Основні результати дослідження

Наведемо основні обрядові дії та пісні до них. Ранкові події в хаті Молодого можна розподілити на кілька етапів. Спершу відбувалося зібрання гостей. Для більшої урочистості запрошували духовий оркестр. Коли гість заходив у двір,

оркестр грав йому короткий фрагмент маршу, за що гості віддячували музикантам грошима.

Далі батьки благословляли Молодого і весь його почет. Молодий ставав попереду, біля нього по боках стояло по дві світилки, а решта гостей шикувалися за ними. Батьки обходили поїзд за сонцем, батько ніс хлібину, мати з фартуха сипала жито, копійки та цукерки: *«Коли молодий збирався до молодої то всі гострі вистроювалися на вулиці, батько брав рушник, а на рушник брав дуже великий гарний бухінець хліба і зверху трохи сіллю посипаний, а мама брала хвартуха, – старалися вишити хвартуха, щоб красивий був, невеличкий такий і туди накидали жито, цукерки і гроші (копійки), – і починали йти за сонцем»*. Цю дію супроводжувала пісня:



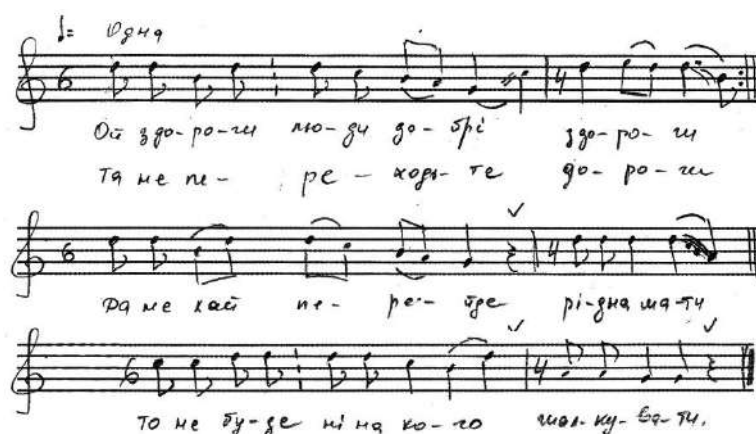
Хмарка наступає, (2 р.)

Дощик накрапає,

Мати свого сина

Житом обсипає.

Обійшовши усіх тричі, мати ставала перед молодим і висипала на нього все що залишилося у фартусі. В цей момент співали ритуальні слова, аби захистити поїзд Молодого від усього злого:



Ой з дороги люди добрі з дороги,

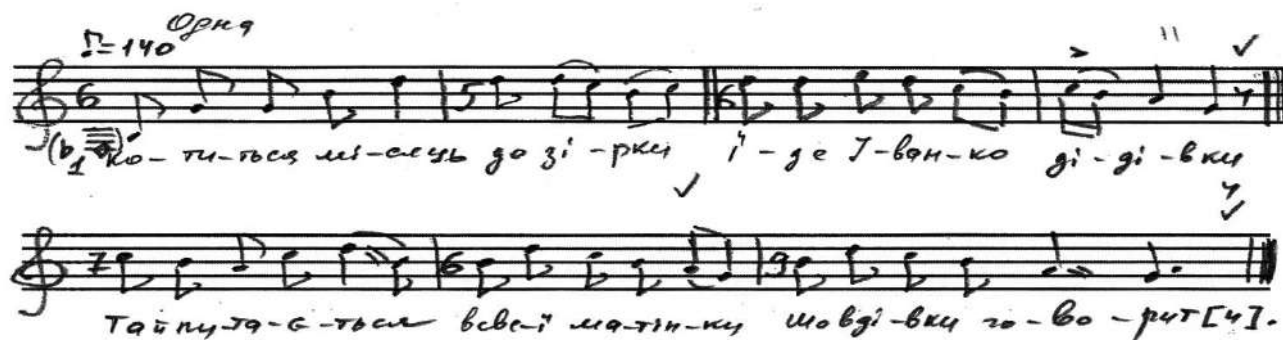
Та не переходьте дороги,

Да нехай перейде рідня мати,

То не буде ні на кого жалкувати.

У пісні йдеться про те, що дорогу не мають переходити чужі люди, бо це може принести нещастя, «зурочення». Натомість перейти шлях може тільки рідна мати – близька людина, яка не нашкодить.

Заключний етап – власне вирушання до Молодої («З молодим йшли світилки дві з одної сторони дві з іншої, хлопці йшли ззаду»), процесія розпочиналася піснею:



*Котиться місяць до зірки іде Іванко до дівки,
Та й питається в свої матінки, що в дівки говорить.*

*Не кажи, синку, нічого, бо є бояри для цього –
І будуть їсти, і будуть пити, за тебе говорити.*

Тепер проаналізуємо мелодії пісень. Перші дві пісні мають тирадний устрій композиції. За визначенням Ірини Клименко: «Тирада – цілісна, неподільна на строфи форма щонайменше із чотирьох рядків із можливими зачином і заключенням» [1, с. 149; 2]. Пісня «Хмарка наступає» має п'ять рядків, а «Ой з дороги люди добрі» – чотири. Обидві мелодії мають двомірний ритм. Перша спирається на модельний 6-складник («Хма-рка на-сту-па-є»), а друга в модельному ритмі має форму – 5+3 (якщо спростити текст до модельної кількості складів, вийде: «З до-ро-ги, лю-ди, з до-ро-ги»).

Третя пісня – «Котиться місяць до зірки, іде Іванко до дівки» – вже має строфічну будову віршовою формою (5+3)²;557. Ритм цієї мелодії тримірний.

Усі три мелодії мають квінтовий діапазон, строфічний наспів розпочинається інтонаційним ходом від субкварти.

Висновки

Записані у селі Киликиїв Хмельницької області музично-етнографічні матеріали доводять важливість та багатогранність обрядодій, пов'язаних із простором Молодого. Вранці весільного недільного дня в хаті Молодого збирався його рід, після чого батьки благословляли сина та весь його поїзд у важливу

дорогу за Молодою. Від дотримання ритуалів, серед яких і спеціальні пісні з текстами-замовляннями, залежав не лише успіх цієї подорожі, але й щасливе життя майбутнього подружжя.

Список використаних джерел

1. Клименко І. Весільні пісні // Історія української музики: у 7 т. Т. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Кн. 1: Народна музика. 2-ге вид., переробл. і доповн. Київ: видавництво ІМФЕ, 2016. С. 146–159.
 2. Клименко І. Українські весільні тиради на шестидольній основі. Етномузика. № 10. Львів, 2014. С. 31–53.
-

Дяченко Вікторія Володимирівна

здобувачка 2 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичний фольклор»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: wiwatwowa@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент
Сінельнікова Валентина Володимирівна

СТАН ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ В СЕЛА БАЙТАЛИ ОДЕСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Актуальність. Дослідження стану збереження традицій у с. Байтали (Одеська область) є важливим через загальнодержавні та глобальні тенденції: урбанізацію, міграцію молоді, трансформацію способу життя людей та вплив масової культури, які загрожують втратою матеріальної та нематеріальної культурної спадщини. Локальні традиції (обряди, побутові практики, фольклор, ремесла, народні знання) формують ідентичність громади, підтримують соціальні зв'язки і можуть стати ресурсом для культурного туризму й сталого розвитку регіону. Оскільки такі практики часто не документуються, необхідно оцінити їхній сучасний стан, виявити фактори ризику й напрацювати практичні заходи для їхнього збереження та передачі наступним поколінням.

Мета – комплексно оцінити сучасний стан збереження матеріальної та нематеріальної культурної спадщини у селі Байтали (Одеська область).

Основні результати дослідження

Село Байтали було засновано в 1723 році. У деяких джерелах вказується, що назва Байтали перекладається з турецької, як «водопій». Але якщо врахувати, що землі цього регіону до появи українців заселяли кочівники (ногайські татари), і на

їхній мові «байтал» – це «кобилиця до 3-х років», а також наявність поруч села з назвою Жеребкове, можна стверджувати, що назва села Байтали є «генетично тюркським ойконімом Одещини», сформованим «у місцевому татарському (ногайському) середовищі» [1, с. 45, 53], і може бути пов'язана з основним видом діяльності давніх мешканців цієї території – виведенням коней для потреби Орди.

У 1980 році у приміщенні сільського будинку культури було відкрито музей, який функціонує і на даний момент: «В його колекції – сотні експонатів, найдавніші з яких належать до кам'яної доби. Якось у піщаному кар'єрі селяни надібали на кістяк мастодонта, а знайдений на якомусь городі глечик з 90 римськими динаріями свідчить про тісні торговельні стосунки жителів Північного Причорномор'я з Римом» [2]. Під час експедицій у липні 2025 року я відвідала музей, в якому на даний момент зберігаються автентичні рушники, приладдя для праці, знахідки часів кам'яного віку, а також кістки мамонта. В музеї є рушники, картини з соломи, вірші, які являються творчим доробком моїх родичів по лінії матері, а також згадка про родича, який брав участь у боях у Афганістані. В селі до сьогодні збережені приклади хат-мазанок з дахом із очерету, а також криниці типу «Журавель». А також у інформантів було знайдено 2 скрині та домашні знаряддя сільськогосподарської праці.



Фото 1. Чорна Ніна Миронівна, 1939 р.н.

Під час авторської експедиції у с. Байтали було опитано 3-х старожилів села. Інформантками були: Чорна Ніна Миронівна, 1939 р.н. (Фото 1), Мациборко Марія Юстинівна, 1936 р.н. (Фото 2), Тюртюбек

Лідія Юстинівна, 1941 р.н. (Фото 3) Від Чорної Ніни Миронівни було зафіксовано найбільше інформації. Вона, на відміну від двох інших інформантом, не виїжджала з села під час Другої світової війни. Від неї було зафіксовано ряд

ліричних пісень, які вона вивчила від своєї бабусі, одна з яких на слова Т.Г. Шевченка. Також зустрічались ліричні пісні вже більш пізнього походження.

Про зимові свята та обряди від названої інформантки було зафіксовано відомості про те, що саме вона в дитинстві не колядувала, не щедрувала і не «водили козу». Але була спроба згадати колядку, яку Ніна Миронівна вивчила від своєї бабусі – «Там на святі ... ступає, Ірод своє військо ...». На жаль цю колядку вона не змогла пригадати і навіть інципіт пісні був пригаданий не повністю. Були згадки про Маланку, інформантка навіть заспівала пісню «Ой учора із вечора, пасла Маланка два качура», але згадала її неповністю.

Щодо пісень і обрядів весняно-літнього циклу було зафіксовано згадки про те, що весною у селі не співались веснянки та не було ігор та танків. Але були на Великдень «гойдалки» – збиралися і йшли на «гойдалки». Святкування Івана Купала у Байталах як такого не було, зафіксованими були згадки про те, що селяни збиралися біля криниці і готували святковий обід. Ніна Миронівна пригадала, як її бабуся розповідала, що ходили і кидали вінки на воду, але сама інформантка цього не робила.

Щодо весілля інформантка розповіла про обряд сватання (але багато чого не пам'ятає); про те як запрошували на весілля; про коровай (було вказано, що коровай пекли з обох сторін – і в молоді, і в молодого); про викуп молоді; про святкування на другий день (що усі збирались у цей



Фото 2. Мациборко Марія Юстинівна, 1936 р.н.

день і «зносили курей»). Також Ніна Миронівна пригадала, що її мама розповідала про те, як вдягали молоду, і наспівувала їй пісні, але сама інформантка, на жаль, їх не пам'ятає.

Від Мациборко Марії Юстинівни було зафіксовано менше інформації. Це пояснюється тим, що її, як і наступну інформантку (її сестру) вивезли у Казахстан під час Другої світової війни. Коли вона повернулась до України, то вже була у тому віці, коли вже не ходили колядувати і щедрувати, як діти. Але від цієї інформантки була зафіксована пісня «Ой Васильок сіно косе», яка є яскравим прикладом подільського наспіву.



Фото 3. Тютюбек Лідія Юстинівна, 1941 р.н.

Від Тютюбек Лідії Юстинівни, на жаль, не вдалося зафіксувати жодної пісні, про обряди вона також нічого не змогла пригадати. Цьому сприяло те, що дитячі роки вона провела у Казахстані, де і народилася, бо сім'я виїхала на територію Казахстану під час Другої світової війни. По закінченню

війни повернулися в рідну країну. Про зимові обряди нічого не пам'ятає, тільки чула від старших, що побутувала Маланка, та те, що співали колядки та щедрівки. Про весільний обряд не розповіла нічого, хоча весілля їй робили, але не дотримувались ніяких обрядодій. Також вона зберігає скриню, на якій є згадки про інших родичів (скрині більше ніж 150 років), а також збережені приладдя праці, яким більше 100 років.

Висновки

Дослідження показало, що стан збереження традицій у селі Байтали Одеської області є частково збереженим, але з ознаками поступового занепаду. У селі ще можна побачити традиційні мазанки з очеретяними дахами, старовинні криниці, скрині та знаряддя праці, що свідчить про бережливе ставлення мешканців до матеріальної спадщини. Водночас усна народна творчість і обрядовість поступово втрачаються. Старші жительки ще пам'ятають окремі пісні, колядки та елементи весільних звичаїв, проте більшість обрядів нині не

практикується. Такі зміни зумовлені історичними подіями, переселеннями та впливом сучасної культури.

Незважаючи на це, місцевий музей, створений у 1980 році, відіграє важливу роль у збереженні культурної пам'яті села, збираючи й передаючи наступним поколінням пам'ятки побуту, мистецтва та родинної творчості. Традиції в селі Байтали збереглися частково, переважно завдяки старожилам і музейній діяльності, однак потребують активнішого відродження та підтримки, щоб не втратити цінний культурний спадок регіону.

Список використаних джерел

1. Вербич С.О. Генетично тюркські ойконіми Одещини: вмотивованість / невмотивованість перейменувань радянського періоду. *Мовознавство*. 2021. №4. С. 45–59.
2. Іваненко О. Святині та легенди села Байтали на Одещині. *Times.od.ua – Новини Одеси та України*. 15 травня 2025 року. [Електронний ресурс], URL: <https://times.od.ua/svyatyni-ta-legendy-sela-bajtaly-na-odeshhyni/> (дата звернення 06.11.2025)

Корж Іванна Михайлівна

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: ivannakorh1@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент

Скаженник Маргарита Вікторівна

НАРОДНОПІСЕННА ТРАДИЦІЯ СЕЛА ВІЛЬХІВЧИК НА КОРСУНЩИНІ У СПОГАДАХ СПІВАЧКИ НІНИ КОТЛЯР

Актуальність. Дослідження музичної традиції села Вільхівчик на Корсунщині обумовлена тим, що музично-етнографічні особливості правобережної Черкащини залишаються недостатньо вивченими, зокрема на локальному рівні окремих сіл. Таким чином, дослідження і оприлюднення спогадів носіїв місцевої музичної культури є важливим для заповнення наукової прогалини та збереження локальної музичної спадщини.

Мета – охарактеризувати пісенні жанри села Вільхівчик Черкаської області, предметом розгляду є обрядові та звичайні пісні, які збереглися в пам'яті Ніни Василівни Котляр 1934 року народження.

Основні результати дослідження

Ніна Василівна Котляр – єдина співачка, яку мені вдалося знайти в селі Вільхівчик (колишні назви – Омарівка, Слобода) Звенигородського (колишнього Корсунь-Шевченківського) району. Село розташоване за 10 кілометрів на південний схід від міста Корсунь, на правому березі річки Рось (північ правобережної Черкащини) [3].

Аудіо- та відеозаписи були здійснені авторкою тез під час двох експедиційних виїздів 2 та 10 жовтня 2025 року.

Ніна Василівна народилася 1934 року в родині, де було шестеро дітей. Батько працював бухгалтером, мати в колгоспі на ланці. У роки Другої світової війни німецькі солдати, відступаючи, підпалили хутір. З палаючої батьківської хати вдалося врятувати лише скриню та стола. У тринадцять років



Фото 1. Зліва направо: Іванна Корж, Ніна Василівна Котляр 1934 р.н.

дівчинка змогла піти до школи, але провчитися їй вдалося тільки два з половиною класи. Коли в сім'ї народився маленький братик, їй довелося піти працювати в колгосп за маму, аби та займалася немовлям. Тому Ніна Василівна вже з дванадцяти років, дівчинкою, була змушена тяжко працювати. У 1954 вона вийшла заміж, виростила двох синів, має онуків і правнуків, які люблять її та часто навідується.

Ніна Василівна все життя прожила в рідному селі Вільхівчик, що дало можливість засвоїти місцеві звичаї та пісні. Вона дуже тепла і щира, у свій 91 рік має прекрасну пам'ять. Жінка в деталях розповідає як раніше проходило сільське весілля, бо її часто запрошували: «Я співала гарно, мене й у дружки звали». Саме тому весільні пісні так добре закарбувались в її пам'яті. Гірше, частково через складні життєві обставини, жінка пам'ятає календарно-обрядові та позаобрядові пісні.

Поглянемо системно на пісенний репертуар села Вільхівчик, записаний від Ніни Василівни Котляр. Спираючись на статистику зафіксованих творів та словесних описів обрядів, найбільше уваги приділимо весільним пісням, зимовим та ліричним наспівам.

Весільні пісні та обряди. Усього від Ніни Котляр записано 77 весільних пісень, з яких виокремлюємо 6 різних мелодій: ті, які розкривали емоційний стан Молодої, й ті, які коментують різноманітні обрядодії.

До «ліричних» весільних пісень прощальної тематики належать 12 творів. Вони мають строфічну композицію і надзвичайно складні розспівані мелодії. Для кінця першої чверті ХХІ століття фіксація цих пісень є справжнім успіхом(!), оскільки ці мелодії з повними текстами вже мало хто пам'ятає. З огляду на це наведемо інципіти пісень з конкретизацією ритмотипів. До трирядкового шестискладника належать: «Я в батенька та й на одході», «За хатою за світлицею стоїть верба із росицею», «Йу сінечках голубець гуде, а в світлоньку голосок іде», «Устань ненько в суботу раненько», «Чим я тобі надокучила», «Поглянь ненько та й на мій посад», «Ой ти гора кам'янистая, там свекруха норовистая», «За хатою за світлицею, стоїть верба із росицею». Дворядкові мелодії з віршем 4+4+5 належать наступні пісні: «Ой ходила та дівчина по крутій горі» (сироті), «Ой засвіти мати свічку», «Ой прощай, прощай же дівчино». Дворядкова форма з рефреном на основі чотирискладника представлена одним текстом: «Не стій вербо, розвивайся. Та рано-рано».

Решта весільних пісень (65 творів) це три тирадні наспіви: на основі шестидольника (Т6), чотиридольника (Т4) та з модельною будовою вірша 5+3. Ці мелодії досить рухливі й активні, позбавлені суму. Вони озвучували усі дії та

етапи весільної драми: випікання короваю; запросини роду на весілля, «дівит-вечір» в домі Молодого, де убирали «гільце»; суботній вечір у Молодої, де мати розчісувала та заплітала косу; прихід дружок до молодої в неділю; приїзд Молодого з боярами в недільний вечір; пришивання Молодому «квітки» на капелюх; ритуальні пісенні сварки між друзками та представниками Молодого (свахами, боярами, світилкою); розподіл короваю в домі Молодої; розплітання коси братом; прощання Молодої з друзками, батьками; обдаровування дружок шишками; переїзд до Молодого і зустріч із свекрухою; відвідування Молодої в понеділок (її рід несе «снідання») тощо. Весільні обряди споріднені з традиціями сусідньої Богуславщини [1].

Пісні та обряди зимового циклу. Зимові святкування молодь розпочинала зі свята «Андрея», коли кусали «калату»: «Це вже більшими гуляли, вже чималими були <...> казали калату кусали».

Основні зимові обряди пов'язані з різдвяно-новорічним періодом. Колядувати ходили 7 січня (удень – діти, а ввечері – старші, склад учасників був змішаний – і хлопці, і дівчата), 13 січня увечері дівчата щедрують, а 14 – хлопці «посипають». Діти (до восьми років) ходили невеличкими групками до чотирьох осіб: «Інколи вдвох, інколи й сам підеш, як нема нікого». Маленьких колядників та щедрівників частували млинцями й пиріжками.

Мені вдалося записати 7 дитячих колядок і щедрівок: «Коляд-коляд колядниця», «Колядин-колядин, а я в батька один», «Бігла теличка, та й з березничка» (це колядки); «Щедрівочка щедрувала, під віконце підбігала», «Щедрик-ведрик, дайте вареник», «Прилетіла ластівочка», «Ой на річці, на Гордані, там пречиста ризи прала» (щедрівки). Також бабуся пригадала 2 колядки пізнішої стилістики, які співали дорослі: «Ой на річці тиха вода стояла, там Пречиста Суса Христа купала» та «Добрий вечір тобі, пане-господару».

Також від Ніни Котляр були записані словесні ритуальні формули: «Дайте доходу, бо як не дасте доходу – то перекину хату на воду» (примовка після колядування / щедрування), «Сію, вію, повіваю, з Новим Роком поздоровляю! Коноплі під стелю, а льон по коліна, щоб у вас, дядьку, голова не боліла!» (як посипають).

«Меланку» за пам'яті інформантки в селі не водили. Хоча попередні обстеження сусідніх сіл (Кошмак, Дацьки, Заріччя) дали інші результати: інформантки (1933–1943 років народження) були свідками або й учасницями меланкування.

Весняно-літніх пісень чи навіть ігор інформантка не пам'ятає, так як в дитинстві в них не гралась. Чула тільки від дітей: «Унадився журавель», але продовження не згадала.

Ліричні пісні. Ніни Василівна пригадала 6 ліричних пісень переважно пізнішої стилістики: «Ой поїхав син Ванюша», «Ой на горі та сухий дуб», «Чого дуб зелений, ой бо близько ж вода», «Осінь довга ж холодна, нічка ж темна не видна», «У полі береза, а в полі кудрява», «Біла береза, в печі не була».

Бабуся пригадала як співали її батьки разом: «А як же, як співали, то горяка ж тянула обізательно жінка <...> А горяк був обізательно. А цей-во, цю пісню («Ой поїхав син Ванюша») ше ж гарно співали, ше як горяк був гарний. В мене мати гарний горяк був, ой гарний. Гарно мати гóру тягла». Про виконання пісень свідчать слова співачки: «Голосá у дівчат то були й тоньші ж». На моє прохання, інформантка заспівала горяка у більшості звичайних пісень, що дало можливість визначити фактуру (підголоскову) та особливості голосоведення.

Висновки

Експедиції до села Вільхівчик Звенигородського району виявились надзвичайно плідними. Упродовж двох сеансів від яскравої співачки та оповідачки Ніни Василівни Котляр 1934 року народження вдалося записати п'ять з половиною годин аудіо.

Найбільше записано про весілля: 77 весільних пісень на 6 різних наспівів та етнографічні відомості про перебіг весільного обряду. Календарно-обрядова музична традиція відтворена фрагментарно. Зафіксовано пісенні зразки зимового циклу: дитячі колядки, щедрівки та церковні колядки. Позаобрядові жанри наразі представлені шістьма ліричними піснями, тому цей жанр може стати пріоритетним для подальшого розпитування у майбутній, третій експедиції.

Усі пісні Ніна Василівна Котляр проспівала сольо. Це ускладнює розуміння фактури більшості пісень в умовах гуртового виконання. Втім, фактуру

ліричних пісень реконструювати буде легше, оскільки жінка продемонструвала окремо нижній і верхній голоси.

В цілому пісенний репертуар і виконавська манера Ніни Василівни Котляр свідчать про приналежність села Вільхівчик до Наддніпрянських традицій [2]. Записи цінні не лише обсягом матеріалу, а й детальними спогадами виконавиці про особливості місцевого весільного обряду. Отримані музично-етнографічні записи мають значний науковий потенціал і допоможуть у подальшому вивченні локальних пісенних традицій Корсунщини і загалом Середньої Наддніпрянщини.

Список використаних джерел

1. Левицький С. Описание свадеб и свадебных обрядов украинских малороссиян (в Богуславщине) 1845. Журнал «Народна творчість та етнографія». Київ : Наукова думка. 1972. № . С. 85-99
2. Пшенічкіна (Качор) Г. Традиційний спів Середньої Наддніпрянщини та Східного Поділля. Рись. 2020. [Електронний ресурс], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GqPVkqcBBJk&t=62s> (дата звернення 27.11.2025)
3. Хаврусь С. Над Россю й Роставицею. Черкаси : Кур'єр, 2011. 156 с.

Марусенко Олександра Вадимівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичний фольклор»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: sandra.mars1353@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент

Сінельнікова Валентина Володимирівна

ВЕСІЛЬНИЙ І ЛІРИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ПОЛТАВЩИНИ В ІСТОРИЧНОМУ ВИМІРІ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Актуальність. Весільно-ліричний фольклор Полтавщини є невід'ємною складовою традиційної культури Середньої Наддніпрянщини та становить вагомий пласт української народнопісенної культури, у якому відбито глибинні духовні, морально-етичні та естетичні цінності українців. Його вивчення дозволяє простежити тяглість музично-поетичних традицій, архетипові моделі родинних обрядів і специфіку локальної мелодики, яка вирізняє цей регіон серед інших українських етнографічних зон. У цьому контексті актуальним є узагальнення

наукових досліджень, аналіз підходів до фіксації, транскрипції й інтерпретації весільних та ліричних пісень Полтавщини, що сприятиме комплексному осмисленню музично-фольклорної спадщини регіону.

Мета – виявити, узагальнити та проаналізувати наукові праці етномузикологів ХІХ – першої половини ХХІ століття, присвячених весільним і ліричним пісням Полтавщини, а також у визначенні основних тенденцій їхнього вивчення.

Основні результати дослідження

Полтавський регіон здавна вважається осередком активного побутування обрядової та необрядової пісенності, що зберегла архаїчні інтонаційні, ладові й виконавські риси. Протягом ХІХ–ХХІ століть до вивчення музичного фольклору Полтавщини зверталися численні етномузикологи, збирачі й дослідники (зокрема, М. Лисенко, К. Квітка, Ф. Колесса, О. Правдюк, О. Дей, М. Хай, Г. Кузьменко та ін.). Початки наукового осмислення пісенної культури Полтавщини сягають ХІХ століття, коли М. Лисенко, О. Маркович, О. Потебня та інші дослідники здійснювали польові записи народних пісень, звертаючи увагу на їхню ладово-ритмічну структуру та змістову насагу. Ці дослідження стали фундаментом для подальших етномузикологічних студій нової доби науковці першої половини ХХ ст., серед яких Ф. Колесса, К. Квітка, О. Кошиць, розвинули методику музично-типологічного аналізу, що дозволило досліджувати варіантність мелодій і ритмічну організацію народного співу. Особливе значення для систематизації весільного співу має двотомне видання «Весільні пісні» (1982) [1], у якому вміщено нотації обрядових пісень із різних регіонів України, зокрема й Полтавщини.

На межі ХХ–ХХІ століть етномузикологічні дослідження набули нового аналітичного спрямування. У праці «Музичне краєзнавство Полтавщини» [4] висвітлено історію розвитку музичного життя регіону та особливості фольклорних традицій. Дослідниці підкреслюють, що Полтавщина є одним із найважливіших осередків збереження архаїчних обрядових форм і водночас багатой ліричної пісенності, у якій поєднуються м'якість інтонації, мелодійна плавність та образність поетичних текстів.

А. Іваницький у працях «Обрядовий музичний фольклор Середньої Наддніпрянщини» [3], та «Регіонально-жанрова антологія українського музичного

фольклору» [9] розглядає весільні пісні Полтавщини як структурно стійку систему з виразними локальними варіантами мелодики. Зокрема, науковець зауважує, що «... на Середній Наддніпрянщині... стійко зберігається весільна пісенність – навіть збагачується з виконавсько-музичного погляду. Тут церкві не вдалося не те що знищити, але й хоча б розхитати давні весільні звичаї... Весільна пісенність зберігається і навіть збагачується (з виконавсько-музичного погляду)» [9, с. 10].

Т. Зачиківіч та І. Клименко [2] застосували ритмотипологічний підхід до аналізу й картографування весільних пісень регіону, виявивши характерні метроритмічні моделі. Наталія Пиж'янова [7] узагальнює специфічні ознаки полтавського пісенного фольклору, серед яких – інтонаційна м'якість, мелодійна лінійність, емоційна глибина та панування мотивів туги й кохання, та наголошує, що «багато голосні пісні Полтавщини, переважно, належать до необрядової лірики та до жіночого репертуару», власне на окресленій території «саме жіночий репертуар, поза обрядова сфера виконавства є збереженою найкращим чином та представляє собою найяскравіші зразки» [7, с. 858].

Значний внесок у формування сучасної джерельної бази зроблено виданням «Народні пісні Полтавщини» [5], у якому представлено архівні записи з колекцій фольклористів XIX–XX століть, починаючи від фольклористичної діяльності на теренах Полтавщини М. Лисенка. Видання вміщує: колискові та дитячі пісні, зразки календарно-обрядового фольклору (колядки та щедрівки, весняно-літні календарно-обрядові пісні), весільні пісні, балади, зразки необрядової пісенної лірики, соціально-побутові та історичні пісні, жартівливі і танцювальні пісні, романси та пісні літературного походження. Як стверджують укладачі видання, «записи українських народних пісень з Полтавщини мають значну культурну та естетичну цінність, оскільки містять як найдавніші, так і сучасні фіксації наспівів та текстів пісень... У репертуарі співаків різних історико-етнографічних зон досі зберігаються фольклорні твори з виразними регіонально-стильовими рисами» [5, с. 4]. Вміщуючи 1000 пісенних зразків місцевих пісень, назване видання демонструє сталість інтонаційної системи полтавського регіону та наявність локальних варіантів обрядових наспівів.

Водночас важливим інструментом документування живої традиції стають аудіо- та відеофіксації, як-от запис «Обряд Полтавського народного весілля на Степанівському хуторі» [6], що зберігає неповторні інтонації автентичного співу. У цьому контексті слід також згадати записи артефактів музичного фольклору окресленого регіону, розміщені на Інтернет-платформах, а саме: назвемо проєкт «Поліфонія» – онлайн-архів музичного фольклору, який представляє значну збірку пісень Полтавщини, зокрема це понад 130 календарно-обрядових, родинно-обрядових та ліричних творів – пісні з особистого та родинного життя, суспільно-побутові пісні (строкові, солдатські, бурлацькі, наймитські, тюремні), весільні, козацькі, балади, щедрівки, веснянки-заклички, петрівчані, жартівливі (зокрема й нісенітниця), сучасні пісні та новотвори, записані у регіоні у 2010-ті рр. [8].

Найбільшу цінність для нас представляє Цифровий архів фольклору Слобожанщини та Полтавщини [10], що вміщує понад 520 зразків музичного фольклору Полтавщини, серед яких представлені колискові, весільні, строкові, козацькі, моряцькі, чумацькі пісні, а також різноманітні жанри календарно-обрядового фольклору – колядки, щедрівки, посівальні, веснянки, купальські, петрівчані; та жартівливі пісні, ігри, пісні з особистого життя, романси та ін. Оприлюднені твори записані у теренах дослідниками у різні роки – від 1970 – 1980-х рр. до 2010-х рр., що дозволяє прослідкувати динаміку збереженості та різноманіття традиційних співів і жанрів музичного фольклору на Полтавщині протягом окресленого періоду.

Висновки

Аналіз наукових розвідок від XIX до XXI століття свідчить про безперервність розвитку весільно-ліричної традиції Полтавщини, поступ від описово-збирального до структурно-аналітичного й культурно-антропологічного підходу. Використання архівних, польових і цифрових матеріалів сприяє глибшому розумінню пісенного спадку краю та забезпечує його збереження для наступних поколінь. Звернення до сучасних методів етномузикології відкриває нові можливості для інтерпретації народнопісенного матеріалу в контексті регіональної ідентичності. Таким чином, весільно-ліричні пісні Полтавщини залишаються живим джерелом духовності, культурної пам'яті та національної

самоідентифікації українського народу.

Список використаних джерел

1. Весільні пісні: [зб. нар. пісень з нотаціями] / упоряд. М.М. Шубравська, Н.А. Бучель. Київ: Наукова думка, 1982.
 2. Зачиківіч Т.М., Клименко І.В. Весільні пісні Полтавщини: ритмотипологія і географія. *Проблеми етномузикології*. 2013. Вип. 8. С. 118–130.
 3. Іваницький А.І. Обрядовий музичний фольклор Середньої Наддніпрянщини. *Народна творчість та етнологія*. 2013. №1. С. 7–14.
 4. Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення / уклад. Лобач О.О., Халецька Л.Л. Полтава: ПОІППО, 2009. 360 с.
 5. Народні пісні Полтавщини (з колекції збирачів фольклору) / упоряд. Л.О. Єфремова. Київ: НАН України, 2016. 752 с.
 6. Обряд Полтавського народного весілля на Степанівському хуторі. [Відео]. YouTube, 2025. [Електронний ресурс], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Mo3od03m16A&t=14s> (дата звернення 09.11.2025)
 7. Пиж'янова Н. Аналіз специфічних ознак пісенного фольклору на Полтавщині: спроба узагальнення. *Молодий вчений*. №11(75). 2019. С. 858–861.
 8. Поліфонія: онлайн-архів музичного фольклору. [Електронний ресурс], URL: <https://www.polyphonyproject.com/uk> (дата звернення 02.11.2025)
 9. Регіонально-жанрова антологія українського музичного фольклору / упоряд. А. Іваницький. Київ, 2016. Т. 1: Обрядовий музичний фольклор Середньої Наддніпрянщини. 364 с.
 10. Цифровий архів фольклору Слобожанщини та Полтавщини. [Електронний ресурс], URL: <https://folklore.kh.ua> (дата звернення 07.11.2025)
-

Мельник Діана Олександрівна

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти

освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: 03.diana.melnyk@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент

Сінельнікова Валентина Володимирівна

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ПОДІЛЛЯ У ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ

Актуальність. Музичний фольклор Поділля є унікальним складником української нематеріальної культурної спадщини, який зберіг давні інтонаційні, ладові та жанрові риси традиційної пісенності. В умовах глобалізаційних процесів

і трансформації народної культури особливого значення набуває системне вивчення подільського музичного фольклору в контексті етномузикологічних досліджень ХХ – першої чверті ХХІ століття. Таке дослідження дає змогу не лише осмислити регіональні особливості музично-поетичної традиції, а й простежити тенденції її збереження, адаптації та репрезентації у сучасному культурному просторі.

Мета – здійснити комплексний аналіз музичного фольклору Поділля у працях етномузикологів ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Основні результати дослідження

Упродовж ХХ – першої чверті ХХІ століття фольклор Поділля ставав об'єктом систематичних етнографічних, музикознавчих та культурологічних студій, у яких поступово формувалися різні методологічні підходи до його аналізу. Дослідження музичного фольклору Поділля є важливою складовою української етномузикологічної науки, адже саме цей регіон зберіг багату і розгалужену пісенну традицію, що поєднує архаїчні елементи із сучасними трансформаційними процесами.

Вивчення музичного фольклору Поділля має тривалу історію, що бере початок у працях дослідників середини ХІХ століття і активно продовжується у сучасному етномузикологічному дискурсі. Фольклористи, етнографи, музикознавці ХІХ – першої половини ХХ століття – Степан Руданський, Микола Лисенко, Філарет Колесса, Володимир Гнатюк, Степан Килимник, Климент Квітка та інші – заклали фундамент для подальших ґрунтовних розвідок подільського фольклору. Зокрема, М. Лисенко записував подільські народні пісні під час експедицій та звертав увагу на співучу манеру виконання і мелодичну м'якість подільських пісень. Ф. Колесса неодноразово аналізував ладову основу і ритміку пісень Поділля, опрацьованих з польових записів інших збирачів: дослідник визначав подільську мелодію як перехідну між центральноукраїнською та галицькою традиціями. К. Квітка, аналізуючи структуру ладів і ритмічну організацію, використовував подільські пісні як приклади типових мелодичних інтонацій південно-західного ареалу.

Наукові розвідки ХХ – першої чверті ХХІ століття охоплюють різні аспекти музично-фольклорної традиції регіону – від пісенних жанрів і їх локальної специфіки до питань обрядовості, виконавської манери та регіональної

стилістики. Серед фундаментальних джерел, що стали основою для подальших етномузикологічних досліджень, слід виокремити працю Гната Танцюри, який здійснив систематичний запис і публікацію народних пісень Поділля. У збірнику «Українські народні пісні Поділля» (1958) подано зразки різножанрового фольклору із Гайсинщини, Бершадщини, Тростянецьчини та інших районів Поділля, що відображають локальні інтонаційно-мелодичні особливості, а також світогляд селянського середовища. Його подальші видання «Пісні Явдохи Зуїхи» (1965) та «Пісні з голосу Явдохи Зуїхи» (1972) [8] є цінним матеріалом для аналізу виконавських традицій регіону, адже містять автентичні записи збережених у пам'яті народних співців текстів і наспівів.

Праці Г. Танцюри стали унікальними зразками фіксації живого народного співу, що репрезентує подільську традицію через призму виконавської манери окремої носійки – легендарної Явдохи Зуїхи. Дослідник підкреслював автентичність і природність подільської манери співу, де поєднуються ліризм і мелодійна розспівність, що заклало підґрунтя для подальших етномузикологічних узагальнень.

Серед дослідників подільського музичного фольклору ХХ століття важливе місце посідає праця Насті (Анастасії) Присяжнюк, яка вивчала регіональні особливості пісенної традиції Поділля та її збереження у контексті багатоголосого співу. Науковиця проаналізувала календарно-обрядові та весняні пісні регіону, відзначаючи їхню мелодичну самобутність, архаїчні інтонаційні риси та соціокультурну функцію. Особливу увагу дослідниця приділяла записам локальних носіїв, серед яких визначне місце займають матеріали з села Погребище Вінницької області, що згодом увійшли до збірника «Пісні Поділля» (1976) [5], де відображено автентичну мелодійну традицію села.

Названа збірка має особливе значення у вивченні музичного фольклору Поділля: видання спрямоване на якнайповніше розкриття сучасного стану народної творчості, з'ясування історичної долі фольклорних жанрів, локальних особливостей та ролі пісенної традиції у духовному житті громади. Польові записи села Погребище велися з 1920-х до 1970-х років різними збирачами, серед яких найбільший внесок зробила Настя Андріанівна Присяжнюк, яка записала

понад чотири тисячі пісень. Згодом записи її виконання нотаційно оформлювали місцеві музиканти та науковці Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського АН УРСР. Загалом у фондах ІМФЕ та архіві Н. Присяжнюк зберігається понад п'ять тисяч пісень, що відображають стан побутування фольклору села з кінця XIX ст. до середини XX ст. Упорядник збірника Степан Мишанич відібрав найхарактерніші твори за жанрово-тематичним принципом, враховуючи художню вартість, оригінальність текстів та багатство мелодії. Таким чином, збірник «Пісні Поділля» став унікальним джерелом для аналізу локальної подільської традиції та відіграв значну роль у розвитку українського музичного краєзнавства.

Важливий внесок у формування теоретичної бази українського етномузикознавства зробив Анатолій Іваницький, який у праці «Український музичний фольклор» (2004) [2] систематизував основні методи польового збирання, аналітичного опрацювання та класифікації фольклорного матеріалу. Учений розглянув регіональні особливості фольклору, зокрема Поділля, як окремий мелогографічний ареал із характерними ладовими моделями, специфічною виконавською манерою та діалектною варіативністю. Автор підкреслює, що подільська традиція вирізняється співучістю, розвиненою мелодикою і схильністю до діатонічного мислення, що споріднює її з поліським фольклорним типом, але зберігає власну стилістику. Дослідник аналізує ладові типи, ритміку, багатоголосся Поділля та звертає увагу на перехідність цього регіону між Поліссям і Наддніпрянщиною.

Окрім названої праці, важливе значення має дослідження А. Іваницького «Український обрядовий фольклор західних земель» (2012) [9], у якому автор розглядає Поділля як один із найвиразніших у мелодичному плані регіонів України. У праці аналізуються обрядові пісні, їхні структурні та мелодійні особливості, збереження архаїчних інтонаційних рис, характерних для східноподільської традиції. А. Іваницький підкреслює, що подільська пісенна традиція вирізняється своєрідною мелодійною структурою, яка відображає глибокі зв'язки з історичними та культурними процесами регіону, та має значний вплив на формування регіональної музичної ідентичності.

Варто також відзначити праці, що розглядають подільський фольклорний матеріал у ширшому культурно-регіональному контексті. До таких праць належить «Необрядовий фольклор західних регіонів України» Софії Гриці (2020) [1] – масштабна антологія, у якій представлено твори різних жанрів із території Західного Поділля, Волині, Буковини, Гуцульщини. Авторка розглядає зразки музичного фольклору з названих регіонів як прояв живої усної традиції, що поєднує архаїчні й сучасні інтонаційні нашарування. В антології подаються численні зразки пісенної творчості з Поділля, що демонструють жанрову різноманітність і стилістичні ознаки побутового співу. Дослідниця звертає увагу на зв'язок необрядових пісень із соціальними змінами, на їх роль у формуванні регіональної музичної картини та, розглядаючи подільський пісенний матеріал, наголошує на інтонаційній спільності Поділля з Поліссям і Буковиною.

У наукових студіях кінця XX – першої чверті XXI століття помітним є інтерес до подільського календарно-обрядового та ліричного фольклору. У цьому аспекті цікавими є праці Антоніни Сторожук, Оксани Шалак, Людмили Алієвої, Михайла Вацьо та ін. Важливим внеском у вивчення весняно-літньої обрядовості Поділля є дослідження Маргарити Скаженик «Купальська традиція села Легедзине (східне Поділля): стилістичні зміни на межі XX і XXI століть» [7], в якому авторка аналізує сучасні трансформації купальських мелодій Поділля, зокрема в аспекті сценічного виконання. Дослідниця фіксує конкретні зразки купальського співу, аналізує їх ладову основу, ритміку, а також трансформацію стилістики обряду під впливом сучасних соціокультурних умов. У статті простежено процеси оновлення купальського обряду, аналізується музично-інтонаційна структура пісень, їх варіантність і стильові модифікації. Авторка акцентує на тому, що традиційні купальські наспіви залишаються маркерами локальної ідентичності, навіть коли виконуються у сценічних формах.

Окремої уваги заслуговують новітні роботи, присвячені польовим дослідженням Поділля. Так, у авторській публікації «Купальський обряд у селі Нараївка: сучасний стан традиції» [3] розглянуто локальну купальську традицію Гайсинського району, відзначено специфіку наспівів і зміни у сучасному відтворенні обряду. У названій роботі вперше здійснено польовий опис сучасного

функціонування купальських пісень на території Гайсинського району та зафіксовано локальні інтонаційні особливості, простежуються відмінності між старшими та молодшими виконавцями, а також окреслюються тенденції поступового занепаду обрядового контексту.

У статті авторки у співавторстві з І. Корж «Наспівви ранньої весни на Західному Поліссі та Східному Поділлі» [4] порівнюються питомі й напливові елементи фольклору, що дозволяє глибше осмислити процеси культурного обміну між регіонами; здійснено порівняльний аналіз жанрових і мелотипних особливостей ранньовесняних пісень, що дозволяє розкрити спільні та відмінні риси між двома фольклорними ареалами.

Паралельно з подільським матеріалом значна увага етномузикологів приділяється вивченню суміжних територій: наприклад, Галина Пшенічкіна [6] аналізує жанрові типи веснянок Звенигородщини, що мають спільні риси з подільськими, та зазначає, що веснянки окресленої території зберігають архаїчні мелодійні структури, характерні для Центральної України, а також відображають локальні соціокультурні практики, що дозволяє простежити зв'язки між сусідніми регіональними традиціями. Авторка, досліджуючи веснянки Звенигородщини (територіально близької до Поділля), аналізує типологію, географію та мелодичні особливості, що дозволяє робити зіставлення з подільськими матеріалами та сприяє порівняльному вивченню стилістичних особливостей музичного фольклору Центральної України. У результаті порівняльного аналізу Г. Пшенічкіна виявляє, що веснянки обох регіонів мають спільні риси, а саме: подібну мелодійну будову, повторювані фрази, певну ладову основу та використання архаїчних інтонаційних елементів, що вказує на спільне історичне та культурне коріння музичних традицій цих територій.

Висновки

Таким чином, дослідження музичного фольклору Поділля має тривалу історію – від перших польових записів ХІХ ст. до етномузикологічних студій першої чверті ХХІ ст., які розкривають різні аспекти подільського музичного фольклору – від традиційного звучання до сучасних трансформацій у сценічній практиці. Аналіз наукових джерел ХХ–ХХІ століть засвідчує поступову еволюцію

підходів до вивчення музичного фольклору Поділля та дозволяє виокремити кілька етапів у дослідженні музичного фольклору регіону. Перший – емпіричний (до 1970-х рр.), коли відбувалося активне збирання матеріалу (Г. Танцюра, А. Присяжнюк та ін.) Другий – аналітично-теоретичний (1980–2000-ні рр.), пов’язаний із розробкою наукових підходів до класифікації фольклорних жанрів (А. Іваницький, С. Грица та ін.). Третій – сучасний (з 2010-х рр.), у якому переважають регіональні й міждисциплінарні дослідження, що поєднують етномузикологічний, культурологічний та етнографічний підходи (М. Скаженик, Г. Пшенічкіна, Д. Мельник, І. Корж та ін.).

Сучасна етномузикологія розглядає музичний фольклор Поділля як цілісне культурне явище, у якому поєднано глибинні традиції з елементами новітніх перетворень, як один із найрепрезентативніших регіонів традиційного співу, у якому співіснують архаїчність мелодики, багатство жанрового складу та гнучкість у сприйнятті нових форм. Проте актуальними залишаються питання детального порівняльного аналізу регіональних варіантів, фіксації місцевих мелотипів і осмислення трансформаційної динаміки традицій у контексті глобалізаційних процесів. Попри численні наукові розвідки, подільський пісенний фольклор залишається відкритим для подальших польових досліджень, порівняльних аналізів і систематизації мелотипів, що визначають самобутність музичної культури краю.

Список використаних джерел

1. Грица С. Й. Необрядовий фольклор західних регіонів України : регіонально-жанрова антологія. Київ : Ліра-К, 2020. 764 с. : нот.
2. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : *підручник для вищих навчальних закладів* / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 3-є вид., доп. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
3. Мельник Д. Купальський обряд у селі Нараївка: сучасний стан традиції. *Молода музикологія – 2024. Наука і практика*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти та молодих вчених (м. Київ, 10-11 лист. 2024 р.). Київ: КНУКіМ, 2024. С. 133–137.
4. Мельник Д., Корж І. Наспіви ранньої весни на Західному Поліссі та Східному Поділлі: до питання про питомий і напливовий фольклор. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії*: матер.

Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 17-18 квіт. 2024 р.). Київ: КНУКіМ, 2024. С. 126–129.

5. Пісні Поділля: записи Насті Присяжнюк в селі Погребище. 1920–1970 рр. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського; упоряд. С. В. Мишанич. Київ: Наук. думка, 1976. 520, [2] с.: іл.
6. Пшенічкіна Г.О. Веснянки Звенигородщини: етнографія, типологія, географія. *Проблеми етномузикології*. 2022. Вип. 17. С. 130–147. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2022.17.270936>
7. Скаженик, М. (2018). Купальська традиція села Легедзине (східне Поділля): стилістичні зміни на межі XX і XXI століть. *Проблеми етномузикології*. Вип. 13. С. 183–205.
8. Танцюра Г. Пісні з голосу Явдохи Зуїхи. Київ: Наукова думка, 1972.
9. Український обрядовий фольклор західних земель: музична антологія [Текст] (Бесарабія, Бойківщина, Буковина, Волинь, Галичина, Гуцульщина, Закарпаття, Лемківщина, Підляшшя, Поділля, Полісся, Покуття, Холмщина) / відп. ред. Г. А. Скрипник; упоряд. та вступ. стаття А. І. Іваницького. Вінниця: Нова Книга, 2012. 624 с.: ноти.

Хорунженко Кирило Артурович

здобувач 1 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: kirilkhorunbg@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент

Скаженик Маргарита Вікторівна

ВЕСІЛЬНІ ТА ЛІРИЧНІ ПІСНІ СЕЛА КОПАЧІВ ОБУХІВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕКСПЕДИЦІЇ 2025 РОКУ)

Актуальність. У час нових соціокультурних та воєнних викликів для українців надзвичайно важливо зберегти свою ідентичність і національну самобутність. Потрібно збирати, зберігати і відтворювати народні традиції та пісні. Тому я здійснив фольклористичну експедицію до давнього села Копачів на півдні Київщини.

Мета – охарактеризувати жанрову систему села Копачів Обухівського району Київської області, предмет розгляду обрядові та звичайні пісні, що збереглися в пам'яті Галини Пономаренко 1941 року народження.

Основні результати дослідження

Фольклористичний запис у селі Копачів Київської області відбувся 14 вересня 2025 року. Це невелике село знаходиться недалеко від Києва, воно входить до туристичного маршруту дорогою «Васильківські Карпати». Біля села розташований великий культурно-розважальний комплекс «Київська Русь». Це село належало до Васильківського району, після адміністративно-територіальної реформи 2020 року – до Обухівського району.



**Фото 1. Село Копачів на Київщині.
Галина Кирилівна Пономаренко 1941 р.н.
та записувач Кирило Хорунженко**

В експедицію я їздив сам до знайомої бабусі Галини Кирилівни Пономаренко (дівоче прізвище Кучма) 1941 року народження. На момент запису їй було 84 роки. Ми спілкувалися в будинку Галини Кирилівни, яка є корінною мешканкою села Копачів. Раніше вона співала у сільському фольклорному гурті.

Запис відбувався на диктофон мого мобільного пристрою. Упродовж одного дня відбулося два сеанси: перший о десятій годині ранку, а другий вже о сьомій годині вечора. Загально записано близько 40 хвилин аудіо, це треки по 15 хвилин, інформантка під час

запису бавилася зі своєю правнучкою Меланією, тому часто відволікалася, також багато зупинялася, пригадуючи пісні.

Я розпитував про всі пісенні жанри (весняно-літні, зимові, весільні, колискові та інші), але вона найбільше заспівала ліричних пісень та весільних, а також колядки. Усього записано 32 пісенні зразки та різноманітні словесні

коментарі (спогади про обряди, колишнє життя та господарювання, концерти, особливості місцевого співу, вислови та приказки).

Наразі написані реєстри сеансів, також словесна транскрипція пісень. Охарактеризуємо основні цикли пісенних жанрів та пов'язані з ними обрядові дії.

З пісень *календарно-обрядового циклу* бабуся згадала дитячу колядочку «Колядин-колядин, а я в батька один», хоча, за її словами, колядувати вона не ходила.

Родинно-обрядовий цикл представлений весільними піснями та обрядами. Галини Кирилівни добре знає весільну обрядовість та відповідні до кожної ситуації пісні, тому її гукали на весілля навіть з інших сіл. Часто запрошували її в коровайниці. Але після смерті чоловіка і сина вона перестала ходити по весіллях.

Ось інципіти деякі весільних пісень: «А ми були в молодого, не їли нічого», «Наша піч регоче короваю хоче», «Ой на горі груша, а в долині м'ята», «Пустіть нас до хати, нас тут небагато», «Ой де ж наша весільная мати», «Ой матінко-утко повертайся прудко», «Старша дружка цицята», «Князю мій коханий ти ж в мені непоганий», «Здригнулися стіни як бояри сіли», «Не брязкайте та тарілкою», «Переломлю лаву на зятеву славу», «Ми думали що свати багаті», «Старший брат п'яниця», «Сваха сваху ждала», «По припічку кішка ходила» та інші.

Ці та інші пісні озвучували такі обрядодії: випікання короваю, запросини свекрухи на весілля, приїзд поїзд Молодого, пришивання Молодому квітки, викуп Молодої, застілля з ритуальними сварками свих і дружок.

Багато співачка знає *позаобрядових, переважно ліричних пісень*, серед яких: «Сіра утя, ой сірая утя, ой на морі зночувала» (дуже красива, жалібна пісня), «Ой давно, давно я в батька була, ой стежка й доріжка, ой да тернем обросла» (балада), «Ой по морю, по синьому розгорталася волна» (лірична пісня про сироту), «Да котився місяць із-за хмари, та й знов за хмару закотивсь», «Ой на горі цигани стояли», «Один місяць сходить а другий заходить, гей, кавалер до дівки щовечора ходить», «Долина широка, калина висока, аж додолу гілля гнеться», «Летіла зозуля та й стала кувати», «А соловей тьох да тьох, а сльози л'ються а як той горох» (пригадала тільки початок, згадала, що як лежала в

лікарні і співала цю пісню, до неї приходили лікарі і забороняли співати українські пісні).

Мова Галини Кирилівни дуже цікава, багата на різноманітні приказки та примовки. Найбільше мені запам'яталися її вирази про спів: «Пісня серце гріє, а вже моє не нагріє», «Як голосу нема, то й нема пісні», «це така жалібна пісня, народна», «Що ж воно за дівчата такі сільські, а такі пісні співають» (спогад про молодість).

Висновки

Спілкування з народної співачкою Галиною Кирилівною Пономаренко, що проживає в селі Копачів Обухівського району Київської області, стало для мене надзвичайно пізнавальним. Я дізнався багато нового про весільні звичаї та пісні, записав мелодії ліричних пісень різної стилістики та цікаві життєві історії людини, яка гідно прожила своє життя і яку шанувала уся громада села.

У подальшому я планую продовжити записи в селі Копачів, зокрема і від Галини Кирилівни, яка ще багато може згадати цінного фольклорного матеріалу.

Список використаних джерел

1. Археолого-краєзнавчий музей у с. Копачів – Відділення – *КОАМ. Київський обласний археологічний музей – Головна*. [Електронний ресурс], URL: <https://koam.com.ua/viddilennya/arheologo-kraeyeznavchij-muzej-s-kopachiv/> (дата звернення: 24.10.2025).
2. Іваницький А.І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих навчальних закладів. 2004. Вінниця: Нова книга, 320 с. [Електронний ресурс], URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014402> (дата звернення 20.10.2025)

Цивінська Софія Олександрівна
здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичний фольклор»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: sonya.tsyvinska@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидатка мистецтвознавства, доцент
Скаженник Маргарита Вікторівна

ЕТНОМУЗИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІ ПОШУКИ

Актуальність. Фольклорна спадщина Волинського Полісся, яка привернула увагу дослідників ще наприкінці XVIII століття, і сьогодні розглядається як один із осередків давньої народної культури. Її цінність визначається не лише винятковим пісенним багатством, а й відносно високим рівнем збереження традиції. Тому не згасає потреба у продовженні експедиційної діяльності, яка спирається на досягнення попередників.

Мета – узагальнити історичний досвід етномузичних досліджень Волинського Полісся та характеристика власних експедиційних пошуків у селах Камінь-Каширського району.

Основні результати дослідження

Перші фольклористичні записи на Волинському Поліссі здійснені на зламі XVIII–XIX століть. Згадаємо деяких дослідників пісенного фольклору, які у різні періоди долучалися до його вивчення, включно із сучасними науковцями та збирачами.

Оскільки Волинське Полісся межує із Польщею, до збирацької справи долучилися й польські дослідники. Як зазначає І. Ярмошик: «Серед піонерів польської етнографії, які присвятили своє життя вивченню українського фольклору, слід назвати Зоріана Доленгу-Ходаковського» [6, с. 235]. Визнання вагомого наукового внеску дослідника підтверджує київське видання 1973 року – збірка «Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпров'я і Полісся)» (загальна редакція та упорядкування Софії Грици).

Варто також відзначити роботи польського фольклориста Оскара Кольберга. В період 1856–1880 рр. вчений здійснив 11 етнографічних експедицій в Україну. Особливо багатогранною вийшла етнографічна монографія «Волинь. Обряди, мелодії, пісні.» (1907 р.) У статті «Слідами „Поліського весілля” Оскара Кольберга» Юрій Рибак зазначає: «Цінні етнографічні напрацювання дослідника стали добрим початком для становлення української народознавчої науки та, зокрема, розвитку подальшої фольклористичної роботи в поліському регіоні» [5, с. 57].

У контексті окресленої проблематики велику роль мала славнозвісна поліська експедиція Філарета Колесси та Казимира Мошинського, здійснена у 1932 році до українсько-білоруського пограниччя. Ці записи надруковані у 1995 році під редакцією та перекладом з польської Софії Грици.

У контексті окресленої проблематики різні джерела згадують праці Філарета Колесси та Казимира Мошинського. У 1932 році вони здійснили славнозвісну поліську експедицію до українсько-білоруського пограниччя, матеріали якої були надруковані у 1995 році під редакцією та перекладом з польської Софії Грици.

В останню чверть XX століття значний внесок у фіксацію та вивчення західно-поліської культурної спадщини, у тому числі й пісенної, внесли фольклорист Віктор Давидюк та етнограф Олекса Ошуркевич. Зокрема, Віктор Давидюк разом із мистецтвознавцем Григорієм Аркушиним видав два випуски фольклорно-діалектологічного збірника «Поліська дома» (1991, 2003). А про експедиційну діяльність О. Ошуркевича Юрій Рибак писав, що він «... чітко притримувався методики фронтальних географічних обстежень, завдяки чому ґрунтовно дослідив кожен куточок Волинської області» [4, с. 18].

Із проголошенням незалежності України дослідники отримали більше можливостей для вивчення фольклору – необмежену жанрову палітру та поширення новітніх технологій запису та аналізу. Проте як і раніше, збір народних пісень і надалі здійснює прогресивна інтелігенція за власною ініціативою і переважно власним коштом.

Особливо мене цікавлять записи музичного фольклору в селах Камінь-Каширського району Волинської області, оскільки я також долучилася до збирацької роботи на цих теренах. Зокрема, О. Кондратович у 1994 році видала збірку «Калиновий квіт Полісся», що охоплює 160 народних пісень, записаних у її рідному селі Кримне Камінь-Каширського району. Значне місце посідають також статті в науковому часописі «Фольклористичні зошити». Наприклад, у другому випуску фольклор Західного Полісся представлено текстами колядок і щедрівок із Ворокомля Камінь-Каширського району, нещодавно мені також довелося записувати у цьому селі.

Значний внесок у дослідження Західного Полісся здійснив етномузиколог, кандидат мистецтвознавства, доцент – Юрій Рибак, який тепер є завідувачем Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської музичної академії імені Миколи Лисенка. Вчений досліджує пісенні традиції Верхньоприп'ятської низовини. Серед його праць наукові статті, які мали велике значення для осмислення жанрової системи сіл Західного Полісся: постових весняних пісень, зимових та весільних наспівів. Також значну увагу приділено народноінструментальному виконавству та вивченню місцевої лірницької традиції. У співпраці з О. Ошуркевичем та І. Федун дослідник упорядкував три компакт-диски з музичним фольклором Західного Полісся.

Мої власні польові дослідження до Волинської області (й Волинського



**Фото 2. Софія Цивінська та
Акулина Мифодіївна Никонюк 1937 р.н.,
сmt Іваничі**

Полісся зокрема) нараховують 7 експедиційних виїздів, під час яких було відвідано 10 населених пунктів. Усі експедиції я планувала і здійснила спільно з моєю подругою, студенткою КНУКіМ Іванкою Корж (у першій експедиції з нами також була Катерина Сідельникова).

Перший наш виїзд відбувся 18 квітня 2023 року у сmt Іваничі, звідки родом мій батько і де нині проживає моя бабуся. Від інформантки Акулини Никонюк (1937 р.н.), уродженки села Грудки Камінь-Каширського району, нам вдалося записати 116 одиниць інформації,

зокрема 62 пісенні зразки: колядки, «постові» та ігрові веснянки, весільні, звичайні пісні. Під час другої експедиції до Іваничів (28 квітня 2024 р.) ми більше зосередилися на ліричних піснях.

У жовтні, листопаді та грудні 2024 року було здійснено кілька експедицій до села Грудки Камінь-Каширського району. 11 жовтня від інформантки Євдокії Луцик було записано 187 одиниць інформації, з них 106 пісень різних жанрів. Окремий блок питань стосувався зимових обрядів, де ми спиралися на статтю Юрія Рибак «Мелотипи зимових обрядів верхньоприп'ятської низовини». Наступного дня ми вирушили до сусідніх сіл Ворокомле та Велика Глуша. У Ворокомле від інформантки Ольги Михальчук (1953 р.н.) зафіксували 100 пісенних зразків – здебільшого весільні мелодії до текстів з брошури «Ворокомлівське весілля» Л. Назарчука.

Обмежене автобусне сполучення ускладнювало логістику пересування, тому нам доводилося долати великі відстані пішки, що стало типовою практикою і для подальших виїздів. У Великій Глуші ми записали техніку гри на бубні відомого західнополіського бубоніста Феодосія Кацевича (1944 р.н.), а також кілька танцювальних і весільних творів у його виконанні на гармошці.

Наступна експедиція відбулася у листопаді 2024 року. Приводом стала стаття у луцькій газеті «Вісник», про яку мені повідомила моя бабуся. У статті розповідалося про трьох маневицьких сестер майже 100-літнього віку, які мають багатий пісенний репертуар все, але їх ніхто ніколи не записував. Отже, 27 листопада ми вже були у Маневичах. На жаль, усіх трьох жінок нам зібрати разом не вдалося. Але від Єлизавети Бондарчук (1931 р.н.) нам вдалося зафіксувати близько 60 одиниць інформації, у тому числі 31 пісню: колядки, ліричні і народні романси (матеріал ще опрацьовується). 28–29 листопада



Фото 1. Зліва на право: Софія Цивінська, бубоніст з села Велика Глуша Феодосій Якович Кацевич 1944 р.н. та Іванна Корж

2024 року ми повторно відвідали Ворокомле для фіксації ширшого масиву місцевого пісенного матеріалу.

Наступна наша експедиція відбулася у вересні 2025 року. Для нас це була розвідка в інші села Камінь-Каширського району з метою планування подальших польових виїздів. 26 вересня в селі Краснилівка вдалося записати двох чудових співачок Надію Шиманську (1941 р.н.) та Надію Чиканюк (1945 р.н.). 27 вересня ми поїхали в село Бузаки та Мостище, де в останньому нам вдалося зафіксувати переважно весільний репертуар у виконанні місцевої співачки Уляни Пась (1937 р.н.). 28 вересня наше польове дослідження продовжилося в селах Велика Глуша та Ворокомле, де ми записали приспівки до танцю та задокументували (на фото та відео) місцеві традиції вишивки та ткані вироби. Наразі я опрацьовую матеріали останньої експедиції, під час якої було записано багато цікавого пісенного матеріалу, у тому числі й народні романси, які я обрала для бакалаврської кваліфікаційної роботи.

Висновки

Протягом понад двох століть інтерес до народнопісенної культури Західного Полісся (у тому числі Волинського Полісся), не згасає, а тільки підсилюється. Фахівці з історії науки етномузикології відмічають, що увага дослідників послідовно зміщувалася від перших описових фіксацій та польових спостережень до системних етнографічних, фольклористичних і музикознавчих студій. Із розвитком систематичних польових експедицій стало можливим зіставити попередні записи з новими свідченнями носіїв традиції та окреслити динаміку культурних процесів у регіоні. Активна збирацька діяльність й наукове опрацювання експедиційних матеріалів забезпечують не лише їх збереження, але й поглиблене осягнення поліського фольклору в контексті історико-культурних процесів.

Я пишаюся можливістю приєднатися до когорти людей, які записують фольклор Волинського Полісся на сучасному історичному етапі. Разом з Іванною Корж ми об'їхали (точніше обійшли) 10 сіл Камінь-Каширського району Волинської області, де опитали 14 інформантів 1930–1980 років народження. Під час польової роботи ми фіксували все, що респонденти пригадували – від давніх

архаїчних наспівів календарного та родинного циклів до творів пізнішої стилістики. Не оминули увагою й інструментальну музику. Значною мірою ми керувалися потребою подальшої виконавської реконструкції власноруч записаних пісень, у чому й полягала новизна нашої роботи. За пісенними матеріалами села Грудки Іванна Корж захистила бакалаврську кваліфікаційну роботу [3]. Наразі я опрацьовую матеріали для власної бакалаврської роботи, яку планую присвятити жанру народного романсу з репертуару сіл Камінь-Каширського району.

Список використаних джерел

1. Бойчук О. А. Науковий часопис «Фольклористичні зошити»: головні досягнення та здобутки (дослідження календарно-обрядового фольклору). 2018. С. 54–61. [Електронний ресурс], URL: http://humanities.stateandregions.zp.ua/archive/1_2018/11.pdf (дата звернення 20.10.2025)
 2. Добрянська Л. Інноваційна етномузикологічна діяльність ПНДЛМЕ та КМФ упродовж 1990–2004 років: наукові студії. Етномузика: збірка статей та матеріалів із нагоди 175-річчя Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Число 15 / упор. В. Ярмола. Львів: Вид-во «ГАЛИЧ-ПРЕС», 2019. С. 9–43.
 3. Корж І. М. Музична традиція Західнополіського села Грудки: жанрове розмаїття. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня «Бакалавр» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» / Наук. керівн. М. Скаженик / Київ. КНУКіМ, 2025. 93 с.
 4. Рибак Ю. П. Музичний фольклор Волині та Полісся в етнографічному доробку Олекси Ошуркевича. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї* : науковий збірник. Вип. 44. Матеріали Четвертої Всеукраїнської науково-етнографічної конференції, присвяченої 80-річчю від дня народження Олекси Ошуркевича, (16–17 квітня 2013 року), м. Луцьк. Луцьк, 2013. С. 18–23.
 5. Рибак Ю. П. Слідами «Поліського весілля» Оскара Кольберга. Рівне, 2014. С. 56–63.
 6. Ярмошик І. І. Історико-етнографічні дослідження Волині та слов'янщини Зоріана Доленги-Ходаківського (1784–1825). *Інтелегенція і влада. Серія: Історія*. 2010. Вип. 19. С. 232–242.
-

СЕКЦІЯ «ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВЕ МИСТЕЦТВО»

Бровій Уляна Володимирівна

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти

освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: brovyy26@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства, професор

Брояко Надія Богданівна

УКРАЇНСЬКА ЛІРИЧНА ПІСНЯ У БАНДУРНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Актуальність. Українські ліричні пісні є важливою частиною музичної культури України. Ці пісні несуть в собі емоційну глибину та історії українського народу, зберігаючи історичний досвід, цінності та традиції нації. У контексті глобальної культурної інтеграції, де традиційні форми мистецтва часто поєднуються з ризиком бути забутими або затьмареними популярними естрадними творами, важливість збереження та популяризації української ліричної музики стає ще більш нагальною.

Мета – визначити роль української ліричної пісні у бандурному репертуарі.

Основні результати дослідження

Бандура, як інструмент, що є одним з символів української культурної ідентичності, відіграє вирішальну роль у збереженні національного мистецтва. В репертуарі бандуристів провідне місце посідають ліричні пісні. Сучасна актуальність українських ліричних пісень полягає в їхній здатності поєднувати минуле з сьогоденням, створюючи якісний музичний продукт.

Спів є усвідомленим мистецтвом, що вимагає тривалої підготовки, знань і розуміння природи голосу. Ще філософи античності – Платон і Аристотель – заклали основи наукового осмислення співу як поєднання фізичних і духовних процесів. Українська вокальна школа, спираючись на ці ідеї, спрямована на гармонійний розвиток особистості співака. Для бандуриста-співака важливим є поєднання вокальної та інструментальної майстерності, адже голос і бандура створюють єдину звукову цілісність. У результаті їхня взаємодія народжує

особливий синтез, де спів, слово й інструментальний звук поєднуються в гармонійному мистецькому вираженні – бандурній співогрі [1, с. 110].

Ліричні пісні займають центральне місце в українській музичній культурі як жанр, що передає глибину емоційного вираження почуттів. Це пісні, що виражають індивідуальні почуття – кохання, смуток, тугу, – що вирізняються кантиленними мелодіями та інтимними поетичними образами. На відміну від епічних чи обрядових жанрів, лірична пісня орієнтована на внутрішній світ особистості, слугуючи поетичним свідченням кохання, меланхолії, туги чи радості.

Вчені зазначають, що ці пісні часто конструюють яскраві жіночі портрети, де символічні образи – такі, як голуб, калина чи течія річки, – передають складність людських емоцій та культурних цінностей. Українська лірична пісня функціонує як щоденник емоцій, де спільнота впізнає себе через голоси окремих людей. «Ліричні пісні є наймолодшим родом пісенного фольклору. Їх становлення відбулося переважно в XVI–XVII ст., а розквіт – у другій половині XVII ст., у час козаччини» [5, с. 189].

В репертуарі сучасних бандуристів лірична пісня представлена і у автентичному народному варіанті, і в сучасних новітніх авторських версіях. На цій особливості наголошує вітчизняний автор Т. Слюсаренко: «На сучасному етапі репертуар бандуристів вирізняє різноманітна жанрова палітра (від історичних, побутових народних пісень та дум до сучасних авторських композицій в академічному, джазовому та естрадному напрямках), завдяки активній співпраці з вітчизняними композиторами» [4, с. 5].

Традиційні народні ліричні пісні, такі, як «Ой у гаю, при Дунаю» або «Там на горі, на горбочку», залишаються частиною репертуару таких ансамблів, як Київська капела бандуристів, де лірична мелодика збагачується завдяки поліфонічному аранжуванню. Такий підхід ілюструє практику збереження фольклорного джерела, що дещо переосмислюється через адаптацію для великого виконавського складу.

Окремої уваги заслуговує музикознавчий аспект виконавства ліричних пісень на бандурі. Строфічна будова цих творів поєднується з кантиленною

мелодикою, яка завдяки тембровим можливостям інструмента набуває особливої виразності. У сольних варіантах часто використовується проста гармонізація та опора на бурдонні звучання, тоді як у колективних обробках з'являються поліфонічні елементи – імітації, паралельні голоси, розкладені акорди. Виконавці застосовують характерні прийоми гри на бандурі – арпеджіо, тремоло, перебори струн, – що не лише супроводжують, а й підкреслюють інтонаційний рельєф вокальної лінії. Таким чином, бандура виступає не пасивним акомпанементом, а активним співтворцем музичного образу, посилюючи ліричний підтекст пісні.

Водночас можна спостерігати, як бандуристи починають виступати не лише з фольклорним пісенним ліричним матеріалом, а й з авторськими творами на поп-сцені. «Шлях «завоювання своєї ніші» у світі шоу-бізнесу бандуристами непростий, за останнє десятиріччя бандурне виконавство досягло певних успіхів, пов'язаних з упізнанням бандуристів (Я. Джусь, гурт «Шпилясті кобзарі», А. Войтюк, гурт «Трое Zillia») масовою аудиторією» [3, с. 156]. Сучасні бандуристи продовжують переосмислювати ліричні пісні, розкриваючи любовну тематику в новому стильовому забарвленні.

Життєздатність бандури підтверджена далеко за межами України. Дослідження В. Дутчак демонструють, як українська діаспора зберігала ліричні традиції протягом ХХ століття, одночасно створюючи нові твори, що відображали культурне середовище емігрантських громад. Це могло супроводжуватись й трансформацією інструментів. «Новаційні зміни в конструкції бандур спрямовувалися не лише для відтворення автентичних зразків, але й інших виконавських напрямів сучасного мистецького простору, що синтезують український фольклор, кантрі, поп-музику, Old time, джаз та академічну музику і формують стилі New Age, World music тощо» [2, с. 178].

Висновки

Українські ліричні пісні в бандурному репертуарі втілюють як збереження народної спадщини, так і пошук нового художнього вираження. Вони зберігають свою роль засобу емоційної сповіді, адаптуючись до сучасних виконавських контекстів, починаючи від ансамблевих поліфонічних аранжувань і закінчуючи авторськими творами молодих виконавців, таких, як Анастасія Войтюк.

Українські ліричні пісні в бандурному репертуарі демонструють цілісність жанрової традиції та її здатність до художнього оновлення. Їхня строфічна форма й кантилена набувають особливої виразності завдяки тембровим можливостям інструмента, а застосування характерних виконавських прийомів – арпеджіо, тремоло, переборів – формує індивідуальне інтонаційне обличчя творів. Завдяки цьому бандура постає не як фон акомпанементу, а як рівноправний «співрозмовник» вокалу, який посилює ліричний підтекст пісні. Таким чином, лірична пісня залишається динамічним та актуальним компонентом української музичної культури, поєднуючи традиції та новації.

Список використаних джерел

1. Брояко Н.Б. Психофізіологічні особливості виконавської діяльності бандуриста-вокаліста у процесі співогри. *Імідж сучасного педагога*. 2019. №5(188). С. 109–114.
2. Дутчак В. Бандурне мистецтво в системі музичної культури української діаспори ХХ – початку ХХІ ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки»*. 2015. Вип. 23. С. 175–180.
3. Лісняк І. М. «Культурний образ» сучасного бандурного мистецтва. *«Зіновій Штокалка: від кобзарських традицій до бандурного модерну»: колективна монографія*. Рига, 2021. С. 144–164. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-7>
4. Слюсаренко Т. О. Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ–поч. ХХІ ст.) : монографія. Харків : Право, 2018. 224 с.
5. Чуй А. Дівочі образи народних пісень про кохання. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2015. №9. С. 189–193.

Гринюк Дмитро Олегович

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Бандура і кобзарське мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: dimonchik252002@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства

Роюк Наталія Василівна

МЕТОДИЧНА ПРАЦЯ «ПІДРУЧНИК ГРИ НА БАНДУРІ» ГНАТА ХОТКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ БАНДУРНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ

Актуальність. Необхідністю осмислення педагогічної діяльності Гната Хоткевича як фундатора української професійної бандурної школи, чий методичний доробок заклав теоретичні та практичні основи сучасного виконавства. «Підручник гри на бандурі» Г. Хоткевича є першим системним посібником, що визначив стандарти професійної підготовки, а його педагогічні принципи досі зберігають методологічну цінність для сучасної музичної освіти. З огляду на зростаючий інтерес до української культурної спадщини, ціннісний аналіз внеску Хоткевича набуває особливого значення для сучасної музичної педагогіки та виконавської практики.

Мета – визначити роль і значення методичної праці «Підручник гри на бандурі» Г. Хоткевича для подальшого розвитку української бандурної виконавської школи.

Основні результати дослідження

Гнат Хоткевич увійшов в історію української музичної культури як визначна постать, що здійснила революційний переворот у сприйнятті бандури як професійного концертного інструменту. Його методична праця стала відправною точкою трансформації народного інструменту в повноцінний академізований засіб музичного вираження, здатний конкурувати з класичними європейськими інструментами [1]. Виконавська школа, яку він створив, вперше запропонувала системний підхід до навчання гри на бандурі, що дозволило вивести інструмент за межі фольклорної традиції у простір професійного музикування [5, с. 12].

Основна методика Хоткевича зосереджена на розробці чітких педагогічних засад, які покривають усі компоненти виконавської майстерності – від технічної бази до художнього розуміння твору [5, с. 12]. Згідно з його концепцією, виконавська школа являє собою інтегровану систему передачі знань, вмінь та естетики, яка створює неповторювану традицію гри на бандурі з характерним стилем та усталеною методологією [4]. Завдяки такому всебічному підходу було створено основу, на якій відбувався подальший розвиток бандурного мистецтва в Україні [2, с. 1].

Революційність методичного доробку Хоткевича виявляється у впровадженні наукового підходу до аналізу виконавської техніки, що було

абсолютно новаторським для української музичної педагогіки початку ХХ століття [7, с. 21]. Він детально систематизував прийоми звуковидобування, розробив раціональну аплікатуру та запропонував ергономічні принципи постановки рук, які враховували фізіологічні особливості виконавця та конструктивні характеристики інструменту [5, с. 12]. Методична праця Хоткевича уперше надала бандурному виконавству статусу науково обґрунтованої дисципліни, що могла викладатися в професійних музичних закладах за чітко визначеною програмою [7, с. 21].

Особливу цінність становить розроблена Хоткевичем система поступового ускладнення навчального матеріалу, яка базувалася на принципах послідовності та систематичності освоєння виконавських навичок [5, с. 12]. Його педагогічна концепція передбачала гармонійний розвиток технічної досконалості та музичної виразності, де технічні вправи завжди мали художнє наповнення та сприяли формуванню естетичного смаку учня [5, с. 12]. Цей підхід фактично визначив методологічну парадигму, яка стала основою для усіх наступних поколінь викладачів бандури та забезпечила безперервність розвитку національної виконавської школи.

Методична спадщина Хоткевича розкривається також у його новаторському підході до репертуарної політики, де він поєднував автентичний фольклорний матеріал з авторськими обробками та оригінальними композиціями для бандури [1; 5, с. 12]. Репертуарна концепція виконавської школи, за Хоткевичем, передбачала збалансоване поєднання традиційного та новаторського, що дозволяло зберігати національну ідентичність інструменту і водночас розвивати його художні можливості [4]. Такий підхід створив передумови для формування професійного бандурного репертуару, який охоплював різні жанри та стилі від народних дум до сучасної камерної музики [5, с. 12].

Висновки

Аналіз методичної праці Хоткевича виявляє його глибоке розуміння взаємозв'язку між конструктивними особливостями інструменту та виконавською технікою, що спонукало його до роботи над удосконаленням самої бандури. Виконавська школа у його трактуванні нерозривно пов'язана з органологічним

розвитком інструменту, де еволюція технічних можливостей виконавця стимулює конструктивні модифікації, а удосконалення інструменту відкриває нові горизонти для виконавської майстерності. Цей діалектичний підхід забезпечив динамічний розвиток бандурного мистецтва та створив передумови для появи різних типів інструменту, пристосованих до різних виконавських стилів.

Огляд методичної роботи Гната Хоткевича засвідчує його роль основоположника української професійної бандурної школи, чий досягнення визначили шлях формування інструментального мистецтва на довгий період часу. Враховуючи підвищений інтерес до українського культурного надбання, повторне розглядання його педагогічних принципів стає особливо важливим для розширення можливостей сучасної виконавської діяльності.

Отже, творча спадщина Г. Хоткевича зберігає свою силу як невичерпне джерело натхнення та практичних рекомендацій, що підкреслює значущість його зусиль для зміцнення національної музичної традиції.

Список використаних джерел

1. Гнат Хоткевич і його історична проза / Ф. Погребенник. [Електронний ресурс], URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/Kh/XotkevychG/Studies/Pogrebennyk.html> (дата звернення 29.10.2025).
2. Гнат Хоткевич: життя геніального бандуриста. [Електронний ресурс], URL: <https://uain.press/blogs/gnat-hotkevich-zhittya-genialnogo-bandurista-646242> (дата звернення 29.10.2025).
3. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. [Електронний ресурс], URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Zheplynskyi_Bohdan/Ukrainski_kobzari_bandurysty_li_rnyky.pdf (дата звернення 29.10.2025).
4. Мацічкова О. Різнобічність творчої ідентичності Гната Хоткевича – українського полімата. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». 2019. Вип. 20. С. 71–78. [Електронний ресурс], URL: <https://eprints.ua.edu/id/eprint/7902> (дата звернення 29.10.2025).
5. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Харків : Глас, 2004. [Електронний ресурс], URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/16815/file.pdf> (дата звернення 29.10.2025).
6. Хоткевич Гнат – Біографія. [Електронний ресурс], URL: <https://onlyart.org.ua/biographies-poets-and-writers/hotkevych-gnat-biografiya/> (дата звернення 29.10.2025).

7. Яременко Ж. В., Гончарук О. М. Творча діяльність корифея бандурного мистецтва Гната Хоткевича. «Гнат Хоткевич – універсальний геній України» : матеріали науково-практичної інтернет-конференції. 2022. С. 21. [Електронний ресурс], URL: <https://fmm.knukim.edu.ua/images/otherimg/konf16.12.2022.pdf#page=21> (дата звернення 29.10.2025).
-

Громосяк Віталій Ігорович

здобувач 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: v1talikhrom7@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор

Брояко Надія Богданівна

ДУМА «БУРЯ НА ЧОРНОМУ МОРІ» В СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Актуальність. На сучасному етапі розвитку академізованого бандурного мистецтва відбувається глибоке переосмислення його традиційних засад. Поєднання кобзарської спадщини з новими художньо-виконавськими підходами підкреслює значущість жанру думи як важливої форми національної музичної традиції. Сьогодні жанр думи слугує важливим інструментом збереження історичної пам'яті та культурної ідентичності, особливо в умовах війни. Аналіз інтерпретації думи «Буря на Чорному морі» дозволяє виявити зв'язок між традиційним кобзарським стилем і сучасними художніми підходами, що сприяють формуванню нових виконавських тенденцій у бандурному мистецтві.

Мета – дослідити основні інтерпретаційні аспекти виконання думи «Буря на Чорному морі».

Основні результати дослідження

Дума – ключовий жанр українського епосу, що вирізняється історико-героїчним змістом та складною вокально-інструментальною формою, яку виконували кобзарі та лірники. У змісті найдавніших дум часто оспівуються втечі з турецької неволі, героїчні морські походи, трагедії невільницького життя, а також епізоди протистояння з загарбниками [3, с. 118].

Дума «Буря на Чорному морі» пов'язана із сюжетом думи «Про Олексія Поповича», яку записав П. Куліш. У 1931 році Г. Хоткевич створив варіант твору для баритона, хору та оркестру бандур, призначений для виконання «Полтавською капелою бандуристів-співців». Через суворі вимоги радянської ідеології з тексту було усунуто елементи духовно-релігійного змісту. «Геройко-драматичний твір для великого складу виконавців з розкішною оркестровкою, патетичний за характером, опинився на протилежному полюсі від традиційної, камерної, сугестивної, індивідуально-імпровізаційної манери «проживання» думи», – пише Н. Брояко [1, с. 171].

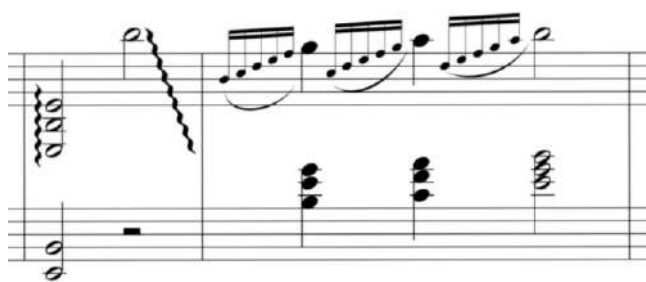
Сьогодні інтерпретація думи є в репертуарі відомих бандуристів, серед яких: В. Мішалова, Д. Губ'як, Н. Черкас та інші. Аналізуючи відеозапис думи на старосвітській бандурі у виконанні Віктора Мішалова (мелодія Г. Хоткевича), можна спостерігати низку традиційних кобзарських прийомів. Особливістю його манери є використання високого регістру у співі, що інтонаційно нагадує плач або голосіння. В інструментальному супроводі В. Мішалов простежуються ритмічна свобода, природна агогіка, варіативні повтори мелодичних формул.

«Буря на чорному морі» (Дума про Олексія Поповича) у виконанні Дмитра Губ'яка, за записами З. Штокалка на бандурі харківського типу вирізняється чіткою структурою та драматургічним розвитком, де ясно простежуються інструментальні імпровізації між уступами. Вокальна партія, яка характеризується виразною дикцією та широким діапазоном, органічно підкреслюється контрастними регістровими переходами в інструментальному супроводі. Особливої уваги заслуговує високий рівень технічної майстерності виконавця. Д. Губ'як уміло поєднує віртуозність із художнім змістом, зберігаючи внутрішню драматургію твору.

У 1991 роки редакцію думи, яку написав Г. Хоткевич для баритону, хору та оркестру бандур, виконала Українська капела бандуристів ім. Т. Шевченка. У цьому виконанні продемонстровано масштабність звучання думи «Буря на чорному морі». Використання багатоголосся та регістровий розподіл партій забезпечує глибину звучання, та драматургію твору. Втім, втрачається основна

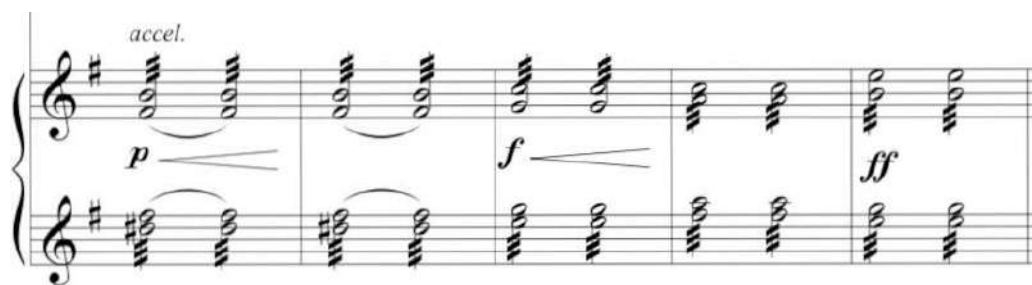
риса сольного виконавства – імпровізаційність, притаманна традиційній кобзарській манері.

Розглянемо основні інтерпретаційні аспекти сольного варіанту думи «Буря на чорному морі», мелодія Г. Ільченка у виконанні Віталія Громосяка. Твір написаний у тональності е-moll. Вступна частина має імпровізаційний характер включаючи в себе такі технічні прийоми, як фіксоване глісандо та тремоляndo.



Виконання даного епізоду потребує точного збалансованого звучання, адже найменші коливання в темпі, ритмі чи динаміці можуть порушити цілісність звукового образу.

Дума розпочинається з характерної «заплачки» – вигуком «Гей! Гей!», побудований на інтервалі чистої квати.

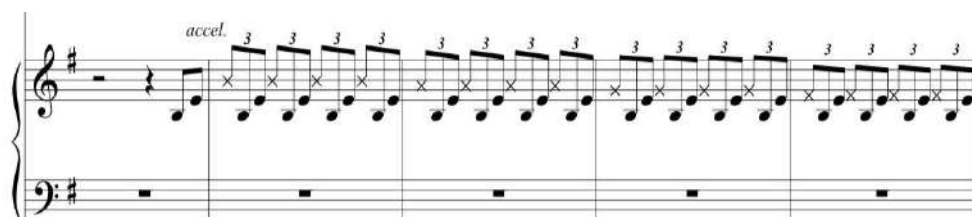


Основна частина думи – уступ – розпочинає головну оповідну лінію в якій

послідовно розкривається драматичний розвиток твору. Кожен уступ має власне емоційне забарвлення, яке поступово наростає та досягає кульмінації переходом у паралельний мажор. Важливу роль у цих розділах відіграє речитатив, підкреслюючи основну драматургію твору.

Між основними уступами у творі виконується імпровізація, яка слугує музичним переходом. Варто відзначити досить цікавий прийом, коли верхня нота тріолі прикривається пучками пальців, або ребром долоні лівої руки, пом'якшуючи атаку звуку й створюючи ефект демпферного звучання.

У творі присутні мелодичні фігурації у вигляді секстолей, виконання яких



поєднує два способи гри. Перші три ноти виконуються

щипком, тоді як наступні три – ковзанням. Завдяки поєднанню цих способів досягається виразна динаміка хвилеподібного руху.

Важливе
виконавське
завдання цього
епізоду полягає
у чіткому



дотриманні метроритму та артикуляції між щипком та ковзанням, щоб зберегти природну хвилеподібність звучання.

В авторській інтерпретації на завершення твору звучить мелодекламація із таким текстом: «Ой, визволь, Господи, козаків-невольників на тихі води, на ясні зорі, у край хрещений, у мир веселий, в города християнські. А всім головам слухавшим многая літа до кінця віку.»

Висновки

Дума «Буря на чорному морі» є яскравим прикладом поєднання глибокого змісту, духовності та високої виконавської майстерності. Аналіз різних інтерпретацій дає зрозуміти: скільки буде виконавців думи – стільки існуватиме й варіантів її мелодичної моделі, адже кожен митець вносить власне трактування, зберігаючи автентичні кобзарські прийоми. Таким чином, дума як жанр постає не лише історико-епічною пам'яткою, а й формою, що здатна оновлюватися та залишатися засобом національного самоусвідомлення та духовного єднання.

Список використаних джерел

1. Брояко Н. Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам XIX – XX століть). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Музичне мистецтво*. 2023. Т. 6 (2). С. 166–176.
2. Зінків І. Я. Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом. Педагогічна освіта: теорія і практика. 2012. Вип. 12. С. 337-342.
3. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Вінниця, 2004.
4. Кушпет В. Г. Міфи та реальності кобзарства. Київ: 2024. 147 с.
5. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – початку XX століття). Київ: Темпора, 2007. 592 с.
6. Лазуркевич Т. Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України. *Наукові записки*

Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2011. № 1. С. 103–109.

7. Мішалов В. Харківська бандура. Харків, видавець Савчук О. О. 2013. 368 с.
 8. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне: Ліста, 1997. 280 с.
 9. Хай М. Генеза і еволюція кобзарського інструментарію у світлі етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича. *Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини*. Харків, 1998. С. 117–126.
 10. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі. Частина 1 (теоретична). Харків, 1930. 20 с. Перевидано фотодруком прихильників капелі бандуристів ім. Т. Шевченка. Детройт, 1965.
 11. Штокалко З. Кобзарський підручник, Едмонтон-Київ, 1997, 347 с.
-

Завацький Володимир Валентинович

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичний фольклор»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: volodumurz228@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент

Сінельнікова Валентина Володимирівна

НАРОДНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ПОДІЛЛЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ НАУКОВЦІВ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Актуальність полягає у необхідності осмислення та узагальнення наукових досліджень, присвячених народній інструментальній музиці Поділля як важливої складової української традиційної культури. Попри значну кількість праць, присвячених народному музикуванню, цілісна картина вивчення подільської інструментальної традиції залишається недостатньо систематизованою. Тому звернення до наукових здобутків ХХ – першої чверті ХХІ століття дає змогу простежити динаміку дослідження та сучасні тенденції розвитку цього феномену.

Мета – здійснити аналіз, систематизацію та узагальнення наукових праць ХХ – першої чверті ХХІ століття, присвячених народній інструментальній музиці Поділля, а також у виявленні основних напрямів, досягнень та перспектив подальшого вивчення цієї теми.

Основні результати дослідження

Дослідження народної інструментальної музики Поділля пов'язані з іменами таких етномузикологів, як: Філарет Колесса, Михайло Хай, Олег Смоляк, Степан Бураніч, Віктор Ткаченко, Марія Юрійчук, Іван Маринін та багато інших.

Філарет Колесса (кін. XIX – сер. XX ст.) – один із засновників української етномузикології. Фольклорні експедиції Ф. Колесси на Поділлі (у Вінницькій та частково Хмельницькій області – тодішній Подільській губернії) проходили у 1908–1912 роках. Колесса здійснював фонографічні записи (на воскових валиках) фольклорного матеріалу – не лише пісень, але й інструментальних награвань: танців, маршів, обрядових мелодій. Також записував солістів-інструменталістів: скрипалів, цимбалістів, сопілкарів, і подекуди – троїстих музик. Досліднику вдалося записати весільні мелодії, побутові танці (польки, метелики, козачки), сольні імпровізації скрипалів, зокрема у стилі «гуцульського-подільського» типу. Записи Ф. Колесси можна знайти в таких збірках, як: «Мелодії українських народних дум» (Львів, 1910), фонографічна колекція Ф. Колесси, «Народна музика українців і її особливості». Колесса одним із перших звернув увагу на регіональні «музичні діалекти», зокрема, подільський музичний діалект, на думку дослідника, відзначається м'яким ліризмом і ладовою стабільністю, на відміну від галицького чи гуцульського. Колесса зауважує: «Подільські мелодії, хоч і споріднені з наддністрянськими, все ж відзначаються своїми особливими рисами – м'якішою ритмікою, більшою співучістю та ліризмом, що надає їм окремого подільського колориту» [1]. Дослідник також описав інтонаційні формули подільських танців, що стали основою для подальшого етномузичного аналізу (який пізніше розвивали М. Хай, С. Бураніч, О. Смоляк). Безперечно, збірки й фонограми записів Ф. Колесси є важливим джерелом для реконструкції подільської інструментальної традиції.

Михайло Хай (друга половина XX – перша чверть XXI ст.) активно займався польовими дослідженнями, записуючи виконання традиційної інструментальної музики в різних регіонах України. Він є засновником гурту «Надобридень», першого колективу, що відтворював традиційну музику Поділля. Цей гурт активно популяризував автентичну музику через концерти та записи. Зокрема, дослідник працював із записами музикантів 1990-х років, які здійснив у своїх експедиціях на Західному Поділлі; ці записи є важливим джерелом для вивчення та відтворення традиційної музики регіону. У цьому аспекті цікавою є наукова праця М. Хая «Українська інструментальна музика усної традиції», а

також монографічні та наукові розвідки з української інструментальної музики усної традиції, які базуються на авторському методологічному підході до аналізу інструментального репертуару автентичних музикантів. Зокрема, дослідник зауважує, що «...основою етнічного звукоідеалу в інструментальній традиції українців є не «напливово-кітчеві» та насильно впроваджувані в музичний побут так звані «народно-академічні стандарти» інструментального музикування, а традиційно усталені, хоч і істотно поруйновані стереотипи музичного мислення українців...» [5]. Праці дослідника є корисними для синтезу загальної картини інструментальної традиції (не лише Поділля, але й сусідніх регіонів).

Олег Смоляк, Степан Бураніч та інші автори першої чверті ХХІ ст. аналізують традиційні інструментальні ансамблі Західного Поділля, зокрема монарні (однорідні) та бінарні (різнорідні) склади, які були поширені в регіоні протягом 1920–1960-х років. О. Смоляк зауважує, що монарний склад був найпоширенішим у цей період і часто використовувався під час навчання гри на інструменті, де учень наслідував мелодію вчителя. Бінарний склад, у свою чергу, почав формуватися, коли музиканти-солісти потребували ритмічного супроводу. До бінарних складів відносяться комбінації, такі, як: скрипка та бубон, скрипка та цимбали, скрипка та гармошка. Ці ансамблі стали основою для формування популярної в Україні «троїстої музики» [3, с. 71]. Названі дослідження сприяють глибшому розумінню еволюції традиційних музичних форм та їхнього значення в культурному контексті регіону

В. Ткаченко та М. Юрійчук у своїх працях розглядають народну інструментальну музику Поділля в контексті її еволюції ХХ–ХХІ століть. Автори досліджують структуру та функції традиційних інструментальних ансамблів, їхню роль у побуті та обрядовій практиці, а також локальні варіанти музичних форм. На основі польових записів музикантів Південно-Західного Поділля автори систематизують матеріали щодо історії ансамблевих складів і музичні практики регіону, що сприяє збереженню автентичних виконань та надає методологічну основу для подальших досліджень народної музики [4].

І. Маринін та О. Бец основну увагу у своїх дослідженнях зосереджують на Південно-Західному Поділлі, зокрема на ансамблях троїстих музик, що є

важливим елементом музичної культури цього регіону. Автори зосереджується на регіональних мелодико-інтонаційних особливостях народно-інструментальної музики названого регіону, окреслюють характер етнокультурних зв'язків та діалогу культур, їх вплив на традиційну музичну культуру західноподільського осередку побутування традиції народного музикування (на прикладі оригінального репертуару троїстих музики Олексія Беца). Дослідник наголошують, що «різні етнічні та соціальні спільноти» південно-західного Поділля «вирізняються з-поміж усіх особливою регіонально-інтонаційною музичною мовою, яка сформувалась на основі тривалого історико-культурного процесу взаємовпливів різноманітних етнокультур і перейшла у стан традиційної» [2, с. 279].

Висновки

У дослідженні особливу увагу приділено внеску українських етномузикологів у формування наукового знання про інструментальну традицію Поділля, з'ясуванню ролі регіональної інструментальної культури у загальноукраїнському музичному контексті та визначенню її ролі як складової нематеріальної культурної спадщини України.

Тема народної інструментальної музики Поділля у працях науковців ХХ – першої чверті ХХІ століття засвідчують її важливу роль у формуванні культурної самобутності регіону. Перші системні записи та спостереження належать Ф. Колесі, який заклав методологічну основу для подальших етномузикознавчих студій. У другій половині ХХ – першій чверті ХХІ ст. М. Хай, І. Маринін, О. Смоляк, В. Ткаченко, М. Юрійчук та інші зосередили увагу на регіональних особливостях побутування троїстих музик, їхньому інструментальному складі та функціонуванні в обрядах. У працях сучасних дослідників відображено еволюцію традиційних ансамблів, процеси професіоналізації народного музикування та збереження локальних виконавських стилів.

Сучасні науковці поєднують польові записи, архівні джерела та аналітичні підходи, що дозволяє глибше розкрити специфіку інструментального виконавства Поділля, його зв'язок із танцювальною й обрядовою культурою, та осмислити подільську інструментальну традицію як живу й динамічну складову культурного

життя, що, зберігаючи свої основні риси, продовжує розвиватися та утверджувати самотність нематеріальної культурної спадщини регіону.

Список використаних джерел

1. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум, 1916 [Електронний ресурс], URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi>
2. Маринін І. Г., Беца О. Д. Регіональні мелодико-інтонаційні особливості народно-інструментальної музики Південно-Західного Поділля (на прикладі оригінального репертуару трістких музик Олексія Беца). *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2011. Вип. 7. С. 265–280. [Електронний ресурс], URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppo_2011_7_53
3. Смоляк О. С. Монарні та бінарні складі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля. 2024. [Електронний ресурс], URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi>
4. Ткаченко В., Юрійчук М. Розвиток музичного фольклору Південно-Західного Поділля другої половини ХХ ст. в контексті діяльності О. О. Кілика. *Історія науки і біографістики*, 2022. №3. С. 265–283. [Електронний ресурс], URL: <https://inb.dnsgb.com.ua/2022-3/14.html>
5. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців як складова формування національного світогляду. 2011 [Електронний ресурс], URL: <https://www.researchgate.net/publicat>

Масюк Нікіта Олександрович

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: masiuknikita@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений працівник культури України,
доцент **Андрійчук Петро Олександрович**

АЛЬТЕРНАТИВНИЙ ПОП ХХІ СТОЛІТТЯ: ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ ТА РОЛЬ САУНД-ПРОДЮСИНГУ В МУЗИЦІ

Актуальність. Альтернативний поп – один з найпопулярніших музичних стилів сучасності. Основними його рисами є поєднання елементів різноманітних жанрів музики з канонічними правилами попу, а також оновлена роль саунд-продюсера в процесі створення композицій. Альтернативний поп є значною частиною глобальних музичних трендів сучасності, в тому числі в Україні. Його дослідження, аналіз, а також визначення ролі саунд-продюсінгу у формуванні художньої естетики – актуальні питання сьогодення.

Мета – проаналізувати особливості розвитку альтернативного попу, його еволюцію та роль саунд-продюсингу в створенні музичних творів.

Основні результати дослідження

Зародження альтернативного попу (далі альт-поп) пов'язують із 1980-ми роками на території США та Великобританії. Цей стиль сформувався як різновид альтернативного року та став реакцією на стандартизацію поп-індустрії. Його формування було зумовлене розвитком технологій та бажанням артистів творити музичне мистецтво, відмінне від усталених тенденцій.

Музика ХХІ століття, написана в жанрі альт-поп, демонструє тенденцію до жанрової еkleктики та руйнування традиційних меж між жанрами. Окрім цього, його особливістю є оновлений підхід до створення музики – завдяки розвитку технологій виконавці використовують свій авторський підхід до формування звуку.

У альт-попі ХХІ століття саме саунд-продюсер став ключовою фігурою у формуванні стилю та художньої цілісності твору. Функція саунд-продюсингу еволюціонувала від однієї з ланок процесу створення музичного твору – до повноцінного співавторства на рівні з написанням слів та музики. На сьогодні ця функція є однією з найвагоміших в сучасній музиці, в тому числі в альт-попі. Саунд-продюсер визначає характер звучання, динаміку та формує «загальну картину» музичного стилю артиста, використовуючи різноманітні звукові ефекти та патерни як художній засіб. Ця особливість яскраво виражена у творчості сучасних артистів: Billie Eilish (Біллі Айліш), Charli XCX (Чарлі ЕксСіЕкс), Djo (Джо), D4vd (Девід) та гуртів Twenty One Pilots (Твенті Ван Пайлотс), Half Alive (Хаф Елайв) та ін.

Одним із найяскравіших представників альт-попу ХХІ століття є гурт Gorillaz (Горілаз), який вирізняється серед інших кількістю учасників та концепцією публічності. Гурт налічує лише одного учасника (він і засновник) – Девіда Албарна. Кожен концертний виступ, музичний кліп, або ж поява в ЗМІ та соціальних мережах супроводжується анімаційними персонажами, які виступають в ролі членів Gorillaz. Девід Албарн здійснив неабиякий вплив на майбутнє не лише цього стилю, а й музики в цілому.

Окрім США та Великобританії, де зародився альт-поп в сучасному його розумінні, цей стиль бурхливо розвинувся і в інших частинах світу, зокрема в Україні. Сучасна українська музика як ніколи вирізняється розмаїттям артистів та гуртів, що створюють та виконують музику, надихаючись свободою та ідейною образністю альт-попу.

Висновки

Альтернативний поп XXI століття – не просто жанр, а модель музичного мислення, де саунд-продюсер виступає повноцінною творчою одиницею та співавтором художнього образу. Він визначає структуру, темброву палітру, динаміку та емоційну атмосферу композицій.

Цифрові технології та демократизація музичного виробництва відкривають перед музикантами цілковитий контроль над звуком і можливість реалізовувати власне бачення без обмежень (лейблів чи спеціально обладнаних студій). Жанр стає простором для самовираження, експерименту та інновацій, де головними цінностями є індивідуальність і автентичність. Практичні результати можуть бути використані у навчанні виконавців, аранжувальників та саунд-продюсерів, а також як методичний матеріал для розвитку творчих компетенцій сучасних музикантів.

Список використаних джерел

1. Coxon, G. *Verse, Chorus, Monster!* London: Faber & Faber, 2022. 305 с.
 2. D'Souza, S. What Happens When a Pop Star Isn't That Popular? // *International New York Times*. 2023. [Електронний ресурс], URL: <https://link.gale.com/apps/doc/A761243542/AONE?u=anon~aa5c7d8a&sid=googleScholar&xid=d5509b8f> (дата звернення 17.11.2025).
 3. Hasan, M. R. The Influence of Technology on Modern Music Production // *International Journal of Humanities and Information Technology*. 2024. Т. 6. № 4. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.21590/ijhit.06.04.03>. (дата звернення 17.11.2025).
-

Овчаренко Галина Іванівна
здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: galy.atamanchyk@ukr.net
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2252-7340>
м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор
Брояко Надія Богданівна

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІРИЧНОЇ ПІСНІ В ПРОЦЕСІ БАНДУРНОЇ СПІВОГРИ

Актуальність дослідження полягає у зростанні ролі вокально-інструментальної інтерпретації в сучасному бандурному мистецтві, що поєднує традиції кобзарства з новими академічними підходами. Такий синтез сприяє формуванню індивідуального виконавського стилю та розширює межі художнього самовираження бандуриста. Детальне вивчення цього процесу дасть змогу глибше осмислити духовну й естетичну сутність сучасного бандурного виконавства.

Мета – розкрити специфіку інтерпретації ліричної пісні в бандурній співогрі як форми сучасного виконавського мислення.

Основні результати дослідження

Сучасне українське бандурне мистецтво перебуває на якісно новому етапі розвитку, для якого характерним є поглиблення виконавської майстерності та розширення творчих меж інтерпретаційного мислення. У цьому процесі зростає значення вокально-інструментальної інтерпретації як домінантного принципу виконавської діяльності, що поєднує інтелектуальну рефлексію, емоційно-естетичне переживання й технічну майстерність музиканта. Виконавець-бандурист постає не лише носієм традиції, а й активним творцем сучасних художніх смислів, які у процесі співогри¹ формують власну індивідуальну концепцію звучання.

¹ Брояко Н. Психофізіологічні особливості виконавської діяльності бандуриста-вокаліста у процесі співогри. *Імідж сучасного педагога*. № 5 (188). 2019. С. 109–114. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/isp_2019_5_24

Як зазначає В. Москаленко: «Одним з головних завдань музичної інтерпретації є формування художньо самостійної виконавської версії музичного твору» [3, с. 17]. Ця думка визначає принципову установку сучасного бандурного виконавства, що розглядає інтерпретацію не як відтворення композиторського тексту, а як акт творчої співучасті, у якому виконавець набуває статусу співтворця. Такий підхід дозволяє говорити про інтерпретацію як про складну художньо-психологічну діяльність, у якій взаємодіють елементи аналізу, художньої уяви, інтонаційного чуття та духовного самовираження артиста.

У контексті бандурного виконавства інтерпретаційна специфіка проявляється особливо виразно, адже тут процес творення музичного образу відбувається через взаємопроникнення двох виконавських площин: вокальної та інструментальної. Саме тому інтерпретація у співогрі бандуриста є синтезом вокального й інструментального начал, що формує індивідуальний виконавський стиль. Як зазначає Н. Брояко: «...аспект майстерності виражає процесуальність динаміки, тембровість, агогіку, фонічність, артикуляційно-штрихову характеристичність, художню доцільність та міру застосування виражальних інструментальних засобів, безпосередньо поєднаних з індивідуальною творчою інтерпретацією» [2, с. 24]. Цей синтез, з одного боку, спирається на традицію кобзарства, а з іншого відкриває нові перспективи розвитку сучасного академізованого бандурного виконавства. Таке поєднання традиційного та інноваційного забезпечує глибину художнього образу й надає виконанню особливої виразності.

Поняття інтерпретації в бандурному мистецтві має багатовимірний зміст, що охоплює як аналітичне осмислення музичного тексту, так і емоційне втілення задуму. За визначенням В. Москаленка: «Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» [3, с. 17]. Ця теза підкреслює важливість інтелектуального аспекту у виконавській творчості, який дозволяє артистові розкрити потенціал твору не лише як звукової структури, а як носія духовного змісту. У цьому сенсі кожне виконання стає

унікальним актом художнього пізнання, де композиторський задум проходить крізь призму індивідуальної свідомості виконавця.

Розглядаючи інтерпретацію ліричної пісні як частини репертуару бандурної співогри варто означити основні прийоми та специфіку гри на інструменті. У науковій праці «Теорія і практика бандурного виконавства», Н. Брояко зазначає: «...лірична мелодія вимагає витонченого нюансування, інтонування інтервалів та окремих звуків як частини цілого. Тут необхідна особливо гнучка, ювелірна техніка звуковимовлення, спрямована на виявлення логіки розвитку музичної думки. Сюди входять наступні прийоми: а) динамічно-урівноважена атакованість затактів; б) динамічна, артикуляційно-штрихова та агогічна опертість точок в кульмінаціях мотивів, фраз, речень; в) післякульмінаційна динамічна розрядка; г) контрасти динамічні, артикуляційні, темпові, ритмічні, агогічні та ін.» [2, с. 88-89].

В наш час в українській бандурній пратиці інтерпретація набуває подвійної природи: вона водночас вбирає елементи імпровізаційної варіантності, властивої народній творчості, і реалізує академічні принципи формотворення, притаманні концертному виконавству. Саме в такому поєднанні народжується явище бандурної співогри – синтетичної форми музичного мислення, у якій поетичне слово, вокальна інтонація та інструментальний звук об'єднуються в єдину художню цілісність. Виконавець постає не лише як співак і акомпаніатор, а як творець синтетичного звукового образу, у якому поетичне слово й музичний звук взаємодіють на глибоко емоційному рівні.

Цей підхід розкриває глибинний зміст виконавської діяльності бандуриста, адже саме через поєднання слова й звуку формується інтонаційна основа образу, яка зберігає зв'язок із народною традицією. Як підкреслює Н. Брояко: «Робота бандуриста-співака і над інструментальним виконавством, і над вокальною майстерністю перебуває у нерозривному зв'язку синкретичного взаємопідсилення вокалу, слова, інструментального звуку і синтезується у мистецьке явище – бандурну співогру» [1, с. 110]. У цьому контексті акомпанемент на бандурі перестає бути фоновим елементом і перетворюється на семантичний пласт музичного тексту, який взаємодіє зі словом і допомагає

виконавцеві глибше розкрити емоційно-смісловий зміст твору.

Важливим чинником у процесі інтерпретації є інтонація, яка виступає «носієм смислу» та визначає характер переживання. Саме інтонаційне мислення забезпечує природність переходів між вокальною та інструментальною сферами, утворюючи єдину звукову палітру. Завдяки тембровій гнучкості бандури виконавець має змогу передавати найтонші психологічні відтінки, відтворюючи інтонаційний малюнок народного співу.

Лірична пісня в бандурному репертуарі є особливим жанровим феноменом. Вона виконує роль медіатора між внутрішнім світом виконавця та слухача, стаючи простором інтимного самовираження, відтворення пам'яті й емоційного досвіду народу. Лірична пісня вимагає від бандуриста глибокого занурення в емоційно-смісловий контекст тексту, уміння передати психологічну глибину й щирість почуттів засобами динаміки, агогіки, тембрових відтінків, штрихової гнучкості. Так, Н. Брояко наголошує: «Одна і та ж інтенсивність звука буде сприйматися по-різному в залежності від того чи іншого поєднання характеристик висоти, тривалості і тембру. Всі ці властивості динаміки гучності надають їй особливої ролі у виконавській інтерпретації» [2, с. 76]. Усе це сприяє досягненню органічної єдності між голосом та інструментом, створюючи «єдине художнє дихання».

Значну роль у формуванні інтерпретаційної цілісності виконавського процесу відіграє рефлексія – здатність артиста аналізувати й осмислювати власне звучання. Як наголошує В. Москаленко у праці «Лекції з музичної інтерпретації» зазначає, що: «Виконавець, реалізуючи твір, коригує (дотворює) його попередньо обмірковану інтерпретаційну версію» [3, с. 5]. Це положення розкриває інтерпретацію як живий процес, у якому постійно оновлюється художня думка, а кожне виконання стає актом духовного самовираження.

Таким чином, у бандурному мистецтві вокально-інструментальна інтерпретація ліричної пісні виступає не лише технічною дією, а глибоким естетичним і духовним актом, у якому взаємодіють інтелект, емоція і традиція. Це поле синтезу слова, звуку та емоційної енергії, у якому виконавець через власну інтонаційно-поетичну свідомість реалізує неповторну духовну

комунікацію між минулим і сучасністю, між композитором, виконавцем і слухачем. «Якщо виконавець застосовує мікродинаміку для розкриття максимальної напруги твору, то в його інтерпретаційній версії буде задіяна вся вертикаль динамічної шкали, можлива на даному інструменті» [2, с. 81]. Саме така інтерпретаційна модель виявляє глибинну суть української культурної пам'яті, закорінену в поетичній інтонації народної культури.

Висновки

Отже, вокально-інструментальна інтерпретація ліричної пісні у бандурному мистецтві є багатошаровим творчим процесом, у якому поєднуються аналітичне мислення, емоційно-образне переживання та технічна майстерність виконавця. Сучасний етап розвитку українського бандурного виконавства характеризується посиленням ролі інтерпретаційної свідомості, що виявляється у прагненні артиста створювати власну художню концепцію звучання, засновану на єдності вокального та інструментального компонентів.

Інтерпретація в бандурній співогрі постає не як механічне відтворення нотного тексту, а як форма співтворчості, у якій реалізується взаємодія між композиторським задумом і його художнім осмисленням виконавцем. Такий підхід зумовлює індивідуалізацію виконавського стилю й розкриває інтерпретацію як процес духовного самовираження, у якому поєднуються інтелект, інтонаційна культура й емоційна глибина артиста.

Бандурна співогра має синтетичну природу, що виявляється у взаємопроникненні вокальної та інструментальної складової. Це поєднання спирається на фольклорну варіантність і, водночас, утворює академічну структурність виконання. Такий баланс традиційного та інноваційного формує нову якість інтерпретаційного мислення, у якому зберігається духовна спадкоємність кобзарства та інструментальна традиція старосвітського бандурного жанру.

Лірична пісня у бандурному репертуарі є жанром інтимного вираження почуттів і внутрішнього стану людини. Вона виступає простором емоційного діалогу між виконавцем і слухачем, вимагаючи від артиста тонкого інтонаційного чуття, динамічної гнучкості та психологічної глибини. Саме через поєднання

голосу, слова й тембрової виразності бандури формується єдине художнє дихання, що передає сутність народного світовідчуття.

Таким чином, вокально-інструментальна інтерпретація ліричної пісні є не лише виконавською технікою, а й формою духовного спілкування, яка поєднує інтелектуальне, емоційне та традиційне начала. Вона виявляє глибинну сутність української музичної культури, де минуле й сучасність, народне й академічне утворюють єдиний художній простір, що визначає подальший розвиток бандурного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Брояко Н. Психофізіологічні особливості виконавської діяльності бандуриста-вокаліста у процесі співогри. *Імідж сучасного педагога*. № 5 (188). 2019. С. 109–114. [Електронний ресурс], URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/isp_2019_5_24
2. Брояко Н. Теорія і практика бандурного виконавства : навч. посіб. / Н. Б. Брояко; М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Вид-во Ліра-К, 2017. 196 с. : дод. [Електронний ресурс], URL: http://91.217.179.170:9100/libr/DocDescription?doc_id=817613
3. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. 134 с. [Електронний ресурс], URL: <https://surl.lu/rdbjto>

Пилипенко Софія Вікторівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Бандура і кобзарське мистецтво»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: sofia_shevchenko@ukr.net
м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений артист України, доцент
Лігус Валентин Олександрович

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ

Актуальність. Академізація бандури супроводжується глибоким переосмисленням її виконавських можливостей, тембрової палітри, технічного арсеналу та естетичних функцій, розширенням репертуару. Особливе місце в цьому контексті займає перекладення фортепіанних творів для бандури. Тому дослідження проблеми адаптації, узагальнення принципів перекладу, залучення

нового фортепіанного репертуару, який розкривав би всі технічні і художні можливості бандури, залишаються актуальними.

Мета – дослідити теоретичні засади перекладення фортепіанних творів для бандури.

Основні результати дослідження

Одним з важливих чинників формування сучасного бандурного виконавства є перекладення фортепіанних творів. У давні часи бандурне мистецтво розвивалося завдяки усній традиції, але у XX столітті ситуація змінилася. Передусім, відбулося багато технічних удосконалень інструмента: хроматизація, створення системи тонального перемикання, розширення діапазону, покращення акустичних та технічних можливостей. Модернізацією бандури займалися Г. Хоткевич, І. Скляр, В. Герасименко, В. Ємець та ін. Удосконалення конструкції дало поштовх до пошуку нового репертуару та уможливило виконання не лише оригінальних творів для бандури, а й перекладення клавірної, органної, та фортепіанної музики. [4]

Перекладення фортепіанних творів для бандури має свої особливості. Воно передбачає поєднання творчого процесу та аналітичного мислення, зокрема, знання теорії музики, гармонії, розуміння специфіки бандурного звучання, що підкреслювали провідні виконавці XX – XXI століття С. Баштан, Л. Мандзюк, С. Овчарова, Н. Хмель (Роюк), Т. Яницький та ін.

Головним завданням бандуриста у перекладенні фортепіанного твору є збереження авторського задуму та змістовної цілісності твору. Фортепіано та бандура належать до групи струнних інструментів, проте звуковидобування у них різне (у фортепіано – удар, у бандури – щипок), тому перекладення передбачає адаптацію особливостей фортепіанного звуку і фактури до специфіки бандурного звучання. Особливої уваги потребує питання технічної та художньої доцільності у збереженні фактурних елементів твору, зручності гри, навантаження для обох рук, логіки розміщення мелодичної лінії та гармонічного супроводу. Також важливо враховувати виражальні можливості бандури, штрихи, які є найбільш природніми, відсутність демпферу. У контексті сучасних підходів перекладення розглядається

як форма творчої інтерпретації, що розширює академічний бандурний репертуар та сприяє утвердженню бандури як академічного інструменту.

Вагомий внесок у формування репертуару для бандури зробив основоположник школи сучасного бандурного виконавства Сергій Баштан, автор навчально-методичного посібника «Школа гри на бандурі» (разом з А. Омельченком), який упорядкував близько 90 збірок п'єс для бандури. Цей митець за життя зробив чимало перекладень творів різних форм і жанрів. Найбільш відомими фортепіанними перекладеннями є «Народна пісня» Е. Гріга, «Астурія» І. Альбеніса, Маленька прелюдія і фуга для органа C-dur (BWV 553) Й. С. Баха та ін. Завдяки плідній праці С. Баштана бандурний репертуар значно розширився, стало можливим сольне концертне виконавство.

Також вагому роль у збагаченні репертуару бандуристів відіграла Любов Мандзюк. У її творчому доробку представлені три зошити етюдів, перекладених для бандури, навчальний посібник «Вісім маленьких органних прелюдій та фуг», сонати Дж. Платті, А. Вівальді, Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя та багато інших творів. Особливістю репертуарних збірників у її музичному опрацюванні є наявність методичних рекомендацій, де вона визначає основні виконавські проблеми кожного твору та вказує на шляхи їх подолання [1].

Не менш ґрунтовну роботу над бандурним репертуаром здійснила Світлана Овчарова, яка систематизувала перекладення та аранжування творів українських та зарубіжних класиків для бандури. До її доробку належать збірки: «Твори для бандури в супроводі фортепіано», «Дзвени, бандуро!», «Вокальний репертуар бандуриста», «Органні хоральні прелюдії Й. С. Баха». Діяльність С. Овчарової сприяла збагаченню сучасного виконавського та педагогічного репертуару, поєднавши в собі народну традицію з академічними жанрами.

Важливий внесок у розвиток бандурного перекладення зробила Наталія Хмель (Роюк). У своїй дисертації «Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект» дослідниця розглянула перекладення як творчий процес, що поєднує інтерпретаційні та технічні завдання адаптації нотного тексту до можливостей бандури. Бандуристка визначила закономірності передачі поліфонічної фактури, стилістики та орнаментики, а також описала

прийоми, які дозволяють виконувати ці твори наближено до оригіналу. Окрім наукового осмислення авторка зробила перекладення для бандури творів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та інших композиторів епохи бароко. Це дало змогу розширити як навчальний, так і концертний бандурний репертуар та поглибити процес інтеграції бандури у сферу академічного музичного мистецтва.

Дослідженням та розробкою нових прийомів перекладення творів світової класики для бандури з урахуванням специфіки інструмента займався Тарас Яницький. У своїй дисертації «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» він систематизував основні принципи адаптації музичного матеріалу, окреслив поняття художньої доцільності та фактурної трансформації. Для розширення виражальних можливостей інструмента запропонував нові прийоми звуковидобування: щипковий удар, вібрато, басовий та глісандний кластери, сурдинне пічікато та *portamento-legato*. Його наукова праця стала важливою теоретичною основою для подальших теоретичних роздумів і практичних експериментів у цій сфері.

Висновки

Сучасний репертуар бандуриста характеризується значним жанровим розмаїттям, що стало можливим завдяки активному використанню перекладень фортепіанних творів. Вагомий внесок у наукове осмислення цього процесу зробили С. Баштан, Л. Мандзюк, С. Овчарова, Н. Хмель (Роюк), Т. Яницький та ін. Незважаючи на значну кількість фортепіанних перекладень для бандури, триває осмислення і пошук оптимальних технічних рішень та виконавських підходів.

Список використаних джерел

1. Бобечко О. Ю. Музикознавча діяльність Любові Мандзюк. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. XXXI. С. 65–79.
2. Хмель Н. В. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект : Дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 222 с.
3. Чубара О. Жанр перекладу у бандурному мистецтві. [Електронний ресурс], URL:<http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11331/1/Chubara.pdf> (дата звернення 02.11.2025)
4. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : дис... канд. мист-ва : 17.00.03. Київ, 2020. 245 с.

Потапенко Катерина Вадимівна
здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Бандура і кобзарське мистецтво»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: katia.potapenkoo@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства
Роюк Наталія Василівна

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПОЛІФОНІЧНОГО ЖАНРУ В СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Актуальність. Завдяки конструктивній модернізації бандури та становленню професійної виконавської школи сучасний репертуар активно інтегрується в академічні жанри, серед яких важливе місце посідає поліфонічне письмо. Поліфонічний жанр не лише розширив жанрово-стильові можливості інструмента, але й набув значення як ефективний навчальний матеріал, що сприяє розвитку поліфонічного слуху, аналітичного мислення та виконавської майстерності бандуристів.

Мета – проаналізувати тенденції розвитку поліфонічного письма в сучасному бандурному репертуарі та визначити його роль у професійній підготовці бандуристів-виконавців.

Основні результати дослідження

Історично бандура функціонувала в контексті монодично-речетативної або гомофонної фактури. Інструмент мав обмежений діапазон, враховуючи його конструктивні особливості. Кобзарський репертуар переважно складався з вокально-інструментальних творів, де домінуючим був спів, а бандура виконувала переважно акомпануючу роль у вигляді простих гармоній, бурдонних тонів, підголосків чи дублюванні вокальної лінії. Початкове становлення поліфонічного жанру в бандурному репертуарі стало можливим лише у другій половині ХХ століття завдяки модифікації та осучасненню конструкції інструмента (хроматизація, створення системи тонального перемикання, розширення діапазону).

Це дозволило композиторам вільно оперувати повним спектром штрихових, гармонічних та інтонаційних засобів. «Удосконалення бандури стало підґрунтям

не лише розширення жанрового спектру оригінальної композиторської творчості, але й перекладень та обробок» [6, с. 13], зазначає Т. Яницький. Таким чином, конструктивна еволюція інструмента сприяла освоєнню нових для бандури академічних форм, що на початковому етапі відбувалося через перекладення класичних творів та зародженні оригінального композиторського письма.

На етапі становлення бандурного репертуару поліфонічний жанр розвивався у двох напрямках. Надзвичайно важливу роль відіграли перекладення класичних творів, зокрема поліфонічних мініатюр Й. С. Баха (“Добре темперований клавір” та “Зошит Анни Магдалени”). Одні з перших трансформацій поліфонічних класичних творів були здійснені Сергієм Баштаном. У подальшому цю справу продовжили та розвинули провідні бандуристи України, зокрема Василь Герасименко, Оксана Герасименко, Петро Чухрай, Володимир Верещинський, Людмила Федорова-Коханська, Роман Гриньків, Світлана Овчарова, Любов Мандзюк, Дмитро Губ'як, Валентина Петренко та інші. Ці перекладення створили необхідну методичну та виконавську базу для освоєння поліфонії у класі бандури.

Також, паралельно відбувалось зародження оригінального поліфонічного бандурного репертуару, завдяки таким композиторам: Микола Дремлюга, Євген Юцевич і Володимир Тилик, які заклали підґрунтя для подальшого розвитку цього жанру. Їхню традицію продовжують сучасні композитори-професіонали та композитори-виконавці, такі як Валентина Мартинюк, Роман Гриньків та інші.

У сьогоденні особливо вирізняється поліфонічна мова Валентини Мартинюк, чий поліфонічні диптихи, інвенції та фуги є прикладом органічного поєднання академічної техніки з національним тематизмом. «Творчий доробок авторки є яскравим прикладом сучасного композиторського мислення, в якому національні традиції органічно синтезуються з новаторськими підходами» [4, с. 133]. Таким чином, розвиток поліфонії йде шляхом накопичення виконавського досвіду перекладенням музичних творів, написаних для інших інструментів та його подальшої реалізації в авторському оригінальному репертуарі.

У сьогоденні поліфонічні твори є важливою складовою навчального репертуару бандуриста. Поліфонічні твори розвивають різні види музичного

слуху (мелодичний, гармонічний, ладовий та поліфонічний зокрема). Окрім того, вивчення поліфонії розвиває музичну пам'ять: «...виконавцю доводиться утримувати в пам'яті декілька мелодичних ліній, котрі живуть в горизонтальному розвитку своїм незалежним інтонаційним, ритмічним і артикуляційним життям» [3, с. 27]. Як навчальний матеріал, поліфонічні твори сприяють засвоєнню основ музично-теоретичних знань та розвитку необхідних виконавських умінь.

Як зазначають С. Л. Недомолкіна та С. М. Ніколенко, робота над поліфонічними творами у класі бандури поділяється на чотири етапи. Ці етапи включають в себе: музично-змістовний аналіз, роботу над кожною мелодичною лінією, пошук необхідного співвідношення голосів при одночасному звучанні та виконання твору цілком, де головне завдання – це передача характеру твору та повноцінне розкриття його музичного змісту.

Таким чином, поліфонічний жанр став одним із показників академізації бандурного мистецтва. Його розвиток відбувався у взаємодії композиторської творчості та педагогічної практики, що забезпечило інтеграцію національної традиції в контекст європейської музичної культури.

Висновки

Розвиток поліфонічного жанру у сучасному бандурному репертуарі є результатом осучаснення інструмента та результатом становлення професійної виконавської школи. Модифікація конструкції бандури відкрила нові художні та технічні можливості, що дало поштовх до створення оригінальних поліфонічних творів і перекладень класичних зразків. Поліфонічна музика посідає особливе місце у педагогічній практиці, оскільки сприяє розвитку поліфонічного слуху, музичної пам'яті, аналітичного мислення та виконавської майстерності.

Отже, поліфонічний жанр не лише відображає процес академізації бандурного мистецтва, а й слугує важливим чинником професійного становлення сучасного бандуриста.

Список використаних джерел

1. Мартинюк В., Щитова С., Овчарова С. Українська пісня в поліфонічних творах для бандури. Видавництво Ліра, 2017. 68 с.

2. Ніколенко С., Недомолкіна С. Специфіка роботи над поліфонічними творами в класі бандури. Методичні рекомендації. Київ, 2019. С. 4 - 31.
 3. Роюк Н., Єсіпок В. Особливості авторського стилю Валентини Мартинюк в поліфонічних творах для бандури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2025. С. 131-141.
 4. Хмель Н. В. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект: дис. ... на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства. 17.00.03. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2018. 222 с.
 5. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладання музичних творів для бандури: дис. ... на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства. 17.00.03. Київ: Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2020. 245 с.
-

Ракитянська Вікторія Олегівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Бандура і кобзарське мистецтво»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: viktoriarakitanskaa73@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений артист України, доцент
Лігус Валентин Олександрович

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОЗАЦЬКОГО ЕПОСУ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ БАНДУРИСТІВ

Актуальність. Козацький епос, що відображає ключові історичні події минулого, набуває особливого значення в час війни. Попри значну увагу до нього сучасних бандуристів і науковців він є недостатньо вивченим та виконуваним. Тому дослідження епосу через призму минулого та сучасності, усвідомлення значущості цього жанру а також аналіз розмаїття інтерпретацій у творчості сучасних бандуристів в контексті бандурного мистецтва ХХІ століття видається актуальним.

Мета – розглянути інтерпретацію козацького епосу у творчості сучасних бандуристів, осмислити його необхідність, проаналізувати традиції минулого та сучасного виконавства.

Основні результати дослідження

Козацький епос, який є невід’ємною складовою епічного жанру, пройшов довгий шлях трансформації від зародження на зламі XV-XVI століть до сьогодення. Його поява безпосередньо пов’язана з творчістю кобзарів, які на той

час були носіями національних ідей, а також підтримували бойовий дух народу. Так, наприклад, маємо згадки про деяких кобзарів-бандуристів, які були безпосередніми учасниками повстань або супроводжували козаків та закликали до боротьби проти ворогів. Зокрема : «В. Варченко грав і співав у гайдамацькому загоні Ремези, а П. Скрыга супроводжував у поході гайдамаків та донських козаків»[5, с. 211].

В Запорозькій Січі існувала музична школа, в якій козаки-бандуристи повинні були освоїти техніку гри, а також опанувати основи співу. Козацтво, яке на той період було центром музичного осередку мало істотний вплив на творчість кобзарів, що знайшло своє відображення у репертуарі, зокрема у думах, таких як «Маруся Богуславка», «Втеча трьох братів з Азова» та інших, а також у козацьких плачах, в яких оспівувалися історичні події, героїчні битви, смерті героїв, життя та долі козаків. Зауважимо, що велика кількість дум та народних пісень була також присвячена подіям визвольної війни українського народу (1648-1654 рр.). «Кобзарі оспівували образи Богдана Хмельницького, його сподвижників Івана Богуна, полковника Морозенка та інших народних героїв» [4, с. 253-254]. Найвідомішими піснями були «Ой Морозе, Морозенку, ти славний козаче», «Іван Богун», «Чи не той то хміль», «Перемога під Корсунем» та інші.

Вагоме місце в репертуарі кобзарів займали твори, які зображали страждання та тяжку долю українського народу. Образ бідного козака або козака-голоти часто використовувався та вважався уособленням всіх найкращих чеснот козацтва, а також відданості Батьківщині. Яскравим прикладом такого твору є дума «Козак Голота». Можна зауважити, що традиція включення епічного жанру в основний репертуар, яка зберігалася від часів Запорізької Січі знайшла відображення у творчості кобзарів на межі XIX-XX століття і козацький епос продовжував бути важливою складовою кобзарського репертуару. Найвидатнішими виконавцями того часу були І. Кучугура-Кучеренко, Г. Хоткевич, Г. Гончаренко, М. Кравченко, С. Пасюга, Ф. Кушнерик, Є. Мовчан та інші. Репертуар цього періоду складали такі твори як думи, зокрема : «Плач невольників», «Про Хведора Безродного», «Про Марусю Богуславку», «Смерть козака бандуриста» , «Буря на чорному морі» та інші; окрім дум також були

поширеними історичні, козацькі та соціально-побутові пісні, псалми, жартівливі пісні й танці, пісні на тексти Т. Шевченка і С. Руданського та власні авторські твори кобзарів. Завдяки тому що цей репертуар був глибоко національним та актуальним в буремні та переломні часи української історії, пройшовши численні етапи трансформації він зберігся та залишається вагомою частиною репертуару сучасних бандуристів.

Серед сучасних виконавців козацького епосу можна виділити таких виконавців як Тарас Компаніченко, Сергій Захарець, Володимир Кушпет, Василь Жованик, Василь Нечепя, Кость Черемський, Павло Ласкавчук, Володимир Єсипок та інші. Репертуар виконавців складають різноманітні твори, зокрема : думи, такі як «Плач невольників», «Дума про сестру та брата», дума «Конотопська битва»; псалми: «Великий мій жалю», «Ой горе, горе», «Смерть Жовнярика»; народні балади : «Про Саву Чалого» та українські народні козацькі, чумацькі та історичні пісні : «Про Козака Нечая», «Ой горе тій чайці» , «Їхав козак на війноньку» та інші. Надзвичайно великий вклад у розвиток цього жанру вносить унікальний гурт «Хорея Козацька», який з 2005 року реконструює та виконує українську музику від Середньовіччя до сучасності, з метою висвітлення багатства та краси української культури. Героїчний епос та давня автентична традиція є пріоритетними напрямками творчої діяльності колективу. «Хорея Козацька» виконує твори різних епох знайдені в архівах, рукописних та друкованих збірниках, зокрема: думи, козацькі та стрілецькі пісні, псалми, партесні концерти, канти, романси, а також авторські пісні, присвячені трагічним реаліям сучасної війни. Незвичним є інструментальний склад гурту. Окрім поширених інструментів таких як скрипка, кобза, лютня, віолончель, старосвітська бандура, колісна ліра, музиканти використовують і такі унікальні інструменти як вандерфогель, віола, шалмей, фідель, флейта-траверс, сурма, корнети та інші. Метою ансамблю є відродження та популяризація національної музичної спадщини в контексті сучасного культурного простору. Як зауважує Тарас Компаніченко, який є лідером гурту : «Хорея Козацька» є тим порталом, який відкриває Україні і світу незнаний материк, незнану Атлантиду української культури.»

Окрім активної концертної діяльності колектив постійно долучається до благодійних та суспільно важливих подій, їздить з концертами на фронт та проводить багато просвітницької роботи, спрямованої на усвідомлення українцями власної ідентичності. Також протягом останніх десяти років гурт записав на диски альбоми, такі як : «De Libertate», «Пісні української революції» та інші, а у 2023 році став лауреатом Шевченківської премії. Активну громадянську позицією демонструє не тільки гурт «Хорея Козацька», а і його засновник Тарас Компаніченко – бандурист, лірник, культурний діяч та заслужений артист України. Після початку повномасштабного вторгнення митець вступив до лав ЗСУ, проте його кобза залишається поруч з ним і там, а її звучання тепер супроводжує присяги військових, одруження побратимів та проведення їх в останню путь.

Висновки

Козацький епос, який є невід’ємною складовою епічного жанру пройшов довгий шлях трансформації, проте зберіг свою актуальність у непрості періоди української історії. Маючи глибоко національне підґрунтя, епос продовжує посідати важливе місце в репертуарі сучасних бандуристів та колективів, підтримуючи традицію включення цього жанру до основного репертуару, яка зародилася в часи Запорізької Січі та продовжує розвиватися у сучасному бандурному виконавстві.

Список використаних джерел

1. Беценко Т. П. Феномени жанру думи. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2019. № 43. Т. 5. С. 16-20.
2. Карчова Ю.І. Народнопісенна виконавська парадигма у творчості сучасних чоловічих гуртів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 71. Т. 2. С. 53-58.
3. Компаніченко Т. Стаття [Електронний ресурс], URL: <https://www.ukrainer.net/taras-kompanichenko/> (дата звернення 10.11.2025).
4. Мищик Ю.А., Плохій С.М., Стороженко І.С. Як козаки воювали: Історичні розповіді про запорізьких козаків / худож.-оформлювач К.Д.Ткаченко. Дніпро: Промінь, 1990. 302 с.
5. Турко Н., Буцяк В., Пилипчук В. Кобзарство як важлива складова збереження ідентичності духовної культури українського народу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 60, Т. 4. С. 208-213.

Савчук Ольга Володимирівна
здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: osavchuk921@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-8829-6796>
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства
Роюк Наталія Василівна

СУЧАСНЕ БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО В ЕСТРАДНИХ ЖАНРАХ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Актуальність. Сучасне українське бандурне мистецтво переживає активний еволюційний розвиток, що зумовлено потребою оновлення національної музичної традиції у відповідності до культурних і технологічних тенденцій ХХІ століття. Бандура, яка упродовж століть асоціювалася з образом народного співця й виконавця дум, сьогодні представляє собою універсальний інструмент із широким спектром художніх можливостей [2, с. 42]. Її звучання дедалі частіше інтегрується у сучасні музичні контексти – від камерної сцени до естради, від акустичного звучання до електронного експерименту. Така трансформація є закономірною реакцією на глобальні культурні процеси. Молоде покоління виконавців прагне переосмислити традицію, адаптувати її до сучасних форматів сприйняття [4, с. 8]. Цей процес відбувається не лише на рівні виконавської техніки, а й у сфері репертуару, сценічної культури, використання новітніх технологій. Бандура стає засобом комунікації між традиційною та популярною культурами, зберігаючи при цьому національний характер звучання. Розвиток бандурного виконавства в естрадному контексті є важливою складовою оновлення українського музичного простору. Саме інтеграція інструмента в жанри інді, поп, рок і джаз дозволяє розширити його виконавські межі, виявити нові темброві ресурси та залучити ширшу слухацьку аудиторію. Це сприяє не лише популяризації бандури, а й розширенню світової глядацької аудиторії.

Мета – здійснити аналіз особливостей використання бандури в сучасних естрадних жанрах та визначення закономірностей її стилістичної адаптації до новітніх музичних форматів.

Основні результати дослідження

Сучасна бандура постає не лише як етнічний символ українського народу, а як повноцінний концертний академізований інструмент, який все дедалі частіше представляється в естрадному напрямку. Після модернізації конструкції

(розширення діапазону, хроматизація тощо) інструмент набув нових виконавських характеристик – мелодійної, гармонійної й ритмічної [2, с. 246]. Це відкрило шлях до інтеграції бандури у сучасну популярну музику.

Залучення бандури в естрадне мистецтво яскраво проявляє темброво-фактурні особливості інструмента в різних сучасних жанрах та напрямках.

В *інді-жанрі* вона використовується як засіб створення камерного, ліричного, автентичного звучання. Прикладом є творчість Марини Круть (KRUTЬ), котра поєднує ніжну вокальну манеру з акустичним звучанням інструмента, іноді у поєднанні з легкими електронними ефектами. Її авторські композиції формують образ «інді-бандури» – інструмента, що транслює особистісну емоцію, зберігаючи при цьому українську мелодичну природу [6, с. 3].

У *поп-жанрі* бандура органічно вплітається у сучасні аранжування, поєднуючи народні інтонації з електронним та синтетичним звучанням. Це особливо проявляється у спробах молодих виконавців використовувати бандуру як гармонічну основу вокальних композицій. Подібні тенденції засвідчують, що бандура стає частиною популярного українського саунду, який формує новий тип музичної ідентичності – «етно-поп» [3, с. 12].

У *рок-музиці* інструмент виявляє яскравий драматичний і експресивний потенціал. Творчість Ярослава Джуся та гурту «Шпилясті кобзарі» є показовим прикладом синтезу традиційного інструмента з динамічною енергією рок-сцени. Їхня діяльність поєднує віртуозну техніку з елементами сценічного шоу, гумору й сучасної самопрезентації [6, с. 5]. Такі проєкти формують образ сучасного бандуриста як артиста, здатного не лише зберігати традицію, а й модерно її інтерпретувати.

У *джазі* бандура набуває нового змісту – як інструмент з можливостями імпровізації та поліфонізації. Джазові експерименти Георгія Матвієва, зокрема «Джазові варіації для бандури на тему української народної пісні “Взяв би я бандуру”», демонструють синтез народного мелосу з джазовими стандартами [1, с. 7]. У його виконанні бандура звучить легко, ритмічно, технічно віртуозно, що дозволяє їй на рівних взаємодіяти з іншими сучасними музичними

інструментами.

Виконавець активно впроваджує новітні прийоми гри, що значно розширюють технічний і виразовий потенціал інструмента. До них належать: різноманітні натуральні флажолети на басових струнах і приструнках; вбудований флажолет – флажолет верхнього звуку інтервалу або середнього звуку акорду; сурдинення басових струн; «м'яке» глісандо; обернене звуковидобування; нетемпероване глісандо; рикошет; різноманітні ударно-сонорні прийоми – удари по різних частинах корпусу інструмента та їх комбінації; гра біля підставки; «гармонічне» глісандо тощо [1].

Важливою тенденцією сучасного бандурного мистецтва є поява електробандури – модернізованого інструмента, що поєднує акустичне звучання з можливостями електронної обробки [2, с. 247]. Її застосування дозволяє створювати експериментальні звукові ефекти, поєднувати традиційне з новітнім і забезпечує входження бандури у сферу масової культури.

Особливий внесок у розвиток цього напрямку належить Дмитру Губ'яку та Івану Ткаленку – виконавцям, які активно експериментують із електробандурою, поєднуючи народне звучання з електронною музикою, джазовими імпровізаціями та саунд-дизайном [5, с. 45]. Їхні творчі проєкти демонструють новий формат сприйняття бандури як сучасного інструмента, здатного функціонувати в контексті світових музичних трендів. Такі виконавські практики переконливо підтверджують, що інструмент не втрачає своєї національної сутності, а навпаки – стає носієм сучасного українського стилю, поєднуючи глибину традиції з актуальними формами музичного мислення [6, с. 8].

Крім того, розвиток бандурного виконавства у XXI столітті пов'язаний із розширенням жанрових форм. Окрім сольного виконання, значного поширення набули ансамблі та вокально-інструментальні гурти, які поєднують бандуру з ритм-секцією, гітарою чи електронними інструментами. Це сприяє популяризації бандури серед молоді, а також створенню сучасного сценічного іміджу українського артиста на світовій сцені.

Висновки

Отже, розвиток бандури в естрадних жанрах є невід'ємною частиною

процесу оновлення українського музичного мистецтва. Сьогодні бандура постає не лише як символ українського народу, але як сучасний інструмент, що поєднує традиційні техніки з новітніми виконавськими засобами. Інтеграція бандури у такі жанри як, інді, поп, рок і джаз доводить її універсальність і здатність передавати широкий спектр емоцій – від камерної лірики до сценічного драйву.

Синтез традиційного та новаторського, характерний для сучасного бандурного мистецтва, формує новий культурний образ інструмента – бандуру XXI століття, глибоку за національним змістом та відкриту до експериментів. У цьому полягає її значення як чинника збереження й модернізації української ідентичності у світовому культурному просторі.

Список використаних джерел

1. Матвій Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2021. 190 с.
2. Мішалов В. Ю. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті: монографія. Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. 368 с.
3. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мистецтв. Львів, 2011. 16 с.
4. Хоткевич Г. Бандура та її можливості: монографія. Харків: Глас-Майдан, 2007. 92 с.
5. Herasymenko O., Hubyak D. Contribution of outstanding designers and performers to the development of Kharkiv type bandura. Riga: Baltija Publishing, 2021. С. 28-53.
6. Slusarenko T. Contemporary bandura art as an embodiment of Ukrainian musical identity. Kyiv: KNUKiM Press, 2023. 166 с.

Терещенко Іван Вікторович

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: tereschenko20022015@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства, професор

Брояко Надія Богданівна

СТАРОСВІТСЬКІ ІНСТРУМЕНТИ У НАУКОВОМУ ДОРОБКУ ВОЛОДИМИРА КУШПЕТА

Актуальність дослідження зумовлена зростанням уваги до кобзарсько-лірницької традиції – важливої складової національної культурної спадщини України, що визнано у світі як важливий компонент нематеріальної культурної спадщини людства відповідно до програмних ініціатив ЮНЕСКО. Дослідження старосвітських інструментів у науковому доробку Володимира Кушпета має особливе значення, оскільки саме його праці формують цілісну наукову концепцію походження, розвитку та реконструкції старосвітського інструментарію, визначаючи місце кобзарсько-лірницької традиції у контексті сучасної української музичної культури.

Мета – здійснити аналіз наукового доробку Володимира Кушпета в контексті збереження кобзарсько-лірницької традиції.

Основні результати дослідження

В українському музикознавстві останніх десятиліть спостерігається поживання інтересу до вивчення кобзарсько-лірницької традиції, яка створила унікальний пласт культури українського народу. Одним із провідних дослідників, виконавців і педагогів, що поєднав глибоку наукову аналітику з практикою автентичного виконання, є Володимир Кушпет. Його наукові праці становлять цілісну систему поглядів на еволюцію старосвітських інструментів. У центрі досліджень Володимира Кушпета – кобзарсько-лірницька традиція – як форма духовного служіння та соціокультурної комунікації, де музика виступає способом передачі морально-християнських цінностей, оскільки кобза, бандура, ліра та торбан – не лише музичні інструменти, а й символ національної ідентифікації українців.

Кушпет Володимир Григорович – музикознавець, педагог та виконавець на різних народних інструментах, один із провідних фахівців з реконструкції кобзарсько-лірницької традиції. Дослідницька діяльність В. Кушпета охоплює історичні, органологічні, виконавські та педагогічні аспекти вивчення та реконструкції старосвітських музичних інструментів. Його праці «Самовчитель гри на старосвітських інструментах» [2], «Старцівство: Мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)» [3], Школа реконструкції виконавської традиції [4], і найновіша книга «Міфи та реальності «кобзарства»» [1]

демонструють послідовний розвиток наукової концепції еволюції старосвітських інструментів.

Про автентичну кобзу відомо небагато, і інформація досить часто різниться та створює плутанину, про що в своїй праці «Старцівство: Мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)» згадує Володимир Кушпет. Автентична кобза – лютнеподібний інструмент овальної форми (симетричний), що має від 2 до 8 струн, розташованих вздовж грифу, та в більшості випадків не має приструнків. «Приструнки притаманні саме бандурі. На давніх кобзах їх практично не було, а коли знаходилися, як на кобзі Вересая, то не в значній кількості і несли побічну функцію, що видно з аналізу виконуваного О. Вересаєм репертуару» [2, с. 1]. Кушпет в своїй праці критикує майстрів, які в бажанні відтворити зниклий інструмент створили інструменти-«мутанти», і засуджує бажання подати дані «мутанти» суспільству під назвою «кобза». Також він зазначає, що майстри, зазвичай, дані інструменти-гібриди пристосовують до строїв домри та гітари.

Велике значення в дослідженнях Володимира Кушпета має кобза (кобза-бандура) Остапа Вересая. Зазначимо, що у процесі еволюції стародавня «безпристрункова кобза» (за В. Кушпетом) та кобза Остапа Вересая поступово зникли з побутування мандрівних співців-музикантів. Кобза Остапа Вересая є інструментом перехідного типу, має овальну симетричну форму, 6 струн, натягнутих вздовж грифа, та 6 приструнків. Перші 4 струни вздовж грифа виконують басову функцію, дві найтонші служать для виконання мелодій. Звукоряд приструнків та лади були обумовлені діапазоном голосу та репертуаром на кобзі. Способом гри на інструменті є перетискання лівою рукою струн на грифі та функція щипка або удару в правій руці. Мелодії на інструменті можна виконувати без застосування приструнків, чому сприяє грифна конструкція інструмента.

Першим, хто здійснив реконструкцію кобзи Остапа Вересая, є майстер Микола Будник. Саме він і запросив Володимира Кушпета ознайомитися з інструментом. Стосовно кобзи Остапа Вересая, Володимир Кушпет дає таке твердження: «Навряд чи приструнки можна розглядати як процес мистецького удосконалення кобзи. Швидше це намагання спростити спосіб гри. У цьому

контексті стає зрозумілим походження назви «приструнки» чи, за Ф. Колессою, «підструнки». Як усі автентичні терміни, вони відображають свою функцію: бути «ПІД основними СТРУНАМИ» чи «ПРИ основних СТРУНАХ». Отже, з'явилися вони пізніше від основних струн, і очевидно, що на давніх кобзах приструнків не було» [3, с. 62].

Традиційна (старосвітська) бандура ззовні здається подібною до кобзи, однак має більший корпус, більше приструнків та інший спосіб гри. Тенденція на збільшення струн свідчить про більшу новизну даного інструмента в порівнянні з кобзою. Старосвітська бандура – «арфоподібний» (за В. Кушпетом), овальний, симетричний або асиметричний інструмент з різною кількістю струн (кожен інструмент був різним «майстровим»): 4-6 басових струн та 14-16 приструнків. Стрій бандури є сталим та не змінюється під час виконання. Кобзарі та бандуристи основним строєм вважали мажор «На весело». Зазвичай виконавці виконували свої твори саме в даному строї. Велика кількість репертуару записана в мінорному ладу «На жаліб», що свідчить про те, що виконавці змінювали лад, перелаштовуючи VI ступінь ладу на півтона вгору або вниз. Прийнято вважати, що існує два способи гри на бандурі – це «чернігівський» та «харківський (зінківський)». «Очевидно, Г. Хоткевич вважав що «чернігівський» спосіб гри давніший, бо він більш примітивний, а «зінківський», відповідно, – сучасніший, тому що більш складний. За логікою розвитку європейської музики мало бути саме так. Та в реаліях українського життя все виявилось трохи інакше» [3, с. 68].

Старосвітська бандура була діатонічною, ладовою, і лади та всі прийоми гри на інструменті були розраховані на незрячих виконавців та їх діапазон голосу. Тому основою прийомів було «ковзання» зі струни на опорну наступну. В сучасному бандурному виконавстві даний прийом називається «удар». Також одним із найпоширеніших прийомів гри був «відбій» – рух пальців вперед та назад на одній струні або в терцієвому співзвуччі.

Серед всіх старосвітських інструментів найскладнішим та найменш поширеним був торбан або «панська бандура». Торбан – грифний, лютнеподібний інструмент, симбіоз із старосвітською бандурою. Тобто мав грифну конструкцію і запозичені у старосвітської бандури приструнки. З'явився у Східній Європі у

другій половині XVII ст. та розповсюдився на теренах Польщі і України. Інструмент був світським та недоступним біднішим верствам населення, бо був складної конструкції, складним в опануванні та мав велику ціну. Особливістю інструмента є подовження грифа (ще одна голівка). На музейних експонатах можна проаналізувати будову. Верхня голівка інструмента має 4 або 6 кілків, нижня має від 12 до 14 струн, кількість приструнків, натягнутих вздовж деки, різнилась на музейних зразках – їх кількість варіюється від 5 до 14. Перший відновлений інструмент був створений майстром В. Сніжинським. Микола Будник також займався реконструкцією торбана. Володимир Кушпет (як послідовник Миколи Будника) не просто опанував інструмент, а ще й почав вчити учнів грі на ньому. Володимир Кушпет засуджує сучасних майстрів які модифікують торбан та називають його автентичним. «Рух існує і це радує, але непокоїть, що декого з майстрів-виконавців більше цікавить піар, ніж бажання зберегти майстерську гідність та честь» [1, с. 140].

Колісна ліра завжди була найбільш поширеним інструментом серед мандрівних співців музикантів. Інша назва інструменту – «Реля» – відповідно до строю інструмента. Інструмент мав два варіанти зовнішньої форми: перший – подібний до гітари, другий – схожий на скрипку. Звуковидобування відбувалося за допомогою колеса, яке при контакті зі струнами збуджувало їх. Інструмент виготовлявся за європейською манерою – клеєнням кількох частин. Ліра, так само як і кобза та бандура, була індивідуальним інструментом. Кожна ліра мала свій стрій в залежності від діапазону голосу виконавця. Проте система настроювання співпадала у всіх лір (була уніфікованою). На прикладі тональності d-moll, «співаниця» (основна, центральна струна) була настроєна на ноту А, дві побічні струни (тенор та бас) в квінту D – А на октаву нижче. При грі висота звуку змінювалася лише на основній струні. «Українська ліра, так само як і бандура, – інструмент зі сталою висотою звуку. Тобто перетискання клавіші відповідає одній звуковій висоті» [3, с. 98].

Висновки

Методологія Володимира Кушпета поєднує етномузикологічний аналіз із виконавсько-практичним експериментом. Він спирається на автентичні джерела –

записи кобзарів, польові матеріали, фольклорні збірники, – та виводить із них узагальнені принципи будови й звучання старосвітських інструментів. Наукова позиція Кушпета полягає у тому, що справжнє відродження традиції можливе лише через практику автентичної співогри, а не через «музейну реставрацію». Його дослідження демонструють, що сучасна еволюція старосвітських інструментів можлива лише в живому виконавському середовищі, яке поєднує історичну достовірність та педагогічну спадкоємність, забезпечуючи поступовий розвиток традиції та її адаптацію до сучасних музичних контекстів.

Список використаних джерел

1. Кушпет В. Міфи та реальності «кобзарства». Київ: 2024. 144 с.
2. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських інструментах. Київ: Видавництво музичної України, 1997. 148 с.
3. Кушпет В. Старцівство: Мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). Київ: Темпора, 2007. 272 с.
4. Кушпет В. Школа реконструкції виконавської традиції: ліра, кобза, торбан, бандура, спів. Київ: Темпора, 2016.
5. Кушпет Володимир Григорович / М. Й. Хай // 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, 2016. [Електронний ресурс], URL: <https://esu.com.ua/article-52593>

Хавтур Оксана Олегівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Бандура і кобзарське мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: oksankahavtyr@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства

Роюк Наталія Василівна

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

Актуальність. У сучасному бандурному виконавстві постає нагальна потреба в цілісному науковому осмисленні творчого доробку Оксани Герасименко, що є одним із головних факторів модернізації бандурного мистецтва на зламі ХХ-ХХІ сторіччя. Її діяльність як композиторки та виконавиці вплинула на оновлення

стилістики, репертуару та технічного арсеналу інструмента. Узагальнення її новаторських рішень та їх ролі в еволюції бандурного виконавства є важливим, що й зумовлює актуальність представленої теми.

Мета – дослідити творчість Оксани Герасименко крізь призму розвитку сучасного бандурного мистецтва.

Основні результати дослідження

Кінець ХХ століття став важливим у історії бандурного мистецтва. Традиційне кобзарство вже почало зазнавати поступового руйнування, проте водночас розвиватись в академічному напрямку. Активний розвиток бандури, як академізованого інструмента, модифікація її конструктивних особливостей, розширення виконавських можливостей сприяли збагаченню як навчального, так і концертного репертуару. В цей період з'являється чимало творів для бандури, авторами яких були такі українські композитори як: А. Коломієць, М. Дремлюга, К. М'ясков, Є. Юцевич, В. Зубицький, А. Муха та ін. З 80-х років до числа цих композиторів увійшла Оксана Герасименко, яка і до сьогодні збагачує бандурне виконавство творами сучасного зразка. Її творчість привернула увагу бандуристів завдяки поєднанню ліричності, використання нових тембрових особливостей інструмента та удосконаленню аплікатурної техніки бандуристів. За 25 років композиторської та концертної діяльності Оксана Герасименко стала однією з найвідоміших композиторів у бандурному мистецтві. Її індивідуальний стиль не лише є взірцем наслідування для майбутніх поколінь, а й часто слугує предметом наукового осмислення. [1, с. 136].

Герасименко Оксана Василівна (нар. 2 червня 1959 р.) – українська бандуристка, композиторка та педагог, заслужена діячка мистецтв України, доцент Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Членкиня Національної спілки кобзарів України та Національної спілки композиторів України. Її творчий доробок охоплює понад 800 музичних творів. Походить із відомої мистецької родини Герасименків: батько – Василь Явтухович Герасименко, бандурист, педагог, майстер, професор ЛНМА, заслужений діяч мистецтв України; сестра – Ольга Герасименко, бандуристка та громадська діячка української діаспори у США, заслужена артистка України.

Про своє становлення на бандурний шлях, Оксана Герасименко розповідає саме так: «Звуки бандури супроводжували мене від раннього дитинства. Адже у 60-ті роки тато ще працював у Львівській філармонії, тому грав і співав щодня, а згодом і залучав нас до співу під супровід своєї бандури. Вже у 14-ти річному віці, після закінчення музичної школи, я, слідом за старшою сестрою, стала бандуристкою. У 1973 р. батько почав вчити мене гри на бандурі, а в наступному 1974 році я поступила у Львівське державне музичне училище ім. С. Людкевича, а потім і до консерваторії, де «офіційно» стала його ученицею. Це були роки плідної творчої та активної концертної діяльності разом з сестрою Олею та Христиною Маковською, а з 1975 р. – з Ольгою Войтович у складі тріо бандуристок» [3].

Композиторська творчість Оксани Герасименко спрямована, насамперед, на створення творів для бандури, що зумовлено її власною концертною та педагогічною діяльністю, роботою з бандурними колективами. Як зазначає сама Оксана Василівна: «Звичайно, значна частина навчально-педагогічного репертуару, який використовую – це і моя власна музика, обробки, аранжування та переклади. З огляду на те, що постійно щось пишу, – відповідно, є необхідність і випробувати на практиці зі студентами. Це стосується репертуару з фаху, а також пропоную мої твори викладачам з вокалу, диригентам чи керівникам ансамблів, капели бандуристів. Зрештою, зараз і пропонувати особливо не доводиться, тому що вони самі часто звертаються до мене у пошуках чогось новенького» [3]. Але попри те, що Оксана Герасименко за спеціальністю є бандуристкою, вона навчалась ще й на композиторському факультеті, тому вона пише музику і для фортепіано, флейти, скрипки, віолончелі, струнних ансамблів, оркестрів, хорів та ін.

Композиторська творчість О. Герасименко налічує близько 800 творів. Основними жанрами, в яких творить композиторка є: пісні, романси, етюди, п'єси, аранжування (здебільшого це народні пісні, колядки та щедрівки, тощо). Її твори вражають слухачів великою любов'ю до України, народу та історичного минулого. Найчастіше Оксана Герасименко звертається до текстів Т. Шевченка,

Лесі Українки, І. Франка, сучасних українських письменників та письменниць, серед яких М. Стеценко, Т. Угрин, М. Чумарна, О. Бабій та ін. [4, с. 36].

У викладацькій діяльності О. Герасименко важливу роль відіграє методика викладання фаху на бандурі. В її доробку є чотири навчально-методичних посібники, у яких є твори як для сольного, так і для ансамблевого виконання: «Етюди для бандури на різні види техніки» (2004), «Українські колядки для ансамблів бандуристів» та «Юним бандуристам» (2006), співавтор (з О. Гриб), хрестоматії – Д. Чімароза «Сонати. Перекладення для бандури» (2011), «Україно, моя Україно» (навчально-методичний посібник, 2017) [5].

Також варто перелічити її твори, якими бандуристи користуються найчастіше: «Мелодія блакитного неба» та «Сповідь» (ансамблеві твори для двох бандур та флейти), концертна фантазія «Купало» (написана для Дмитра Губ'яка), «Колискова Оленці», «Вальс квітів сакури», «Елегія», «Прелюдія a-moll», безліч обробок українських народних пісень та колядок (як для соло, так і для ансамблевого виконання), багато перекладень для бандури, в тому числі твори М. Вербицького (їх налічується близько 18), М. Лисенка, пісні В. Івасюка, перекладені для ансамблю бандуристок та ін. [5].

Варто зазначити, що значної популярності набула концертна інструментальна фантазія «Купало» (2000) – твір, за який О. Герасименко отримала Першу премію Міжнародного конкурсу композицій для бандури імені Г. Китастого в Торонто (Канада, 2000) [4, с. 36].

Упродовж понад трьох десятиліть педагогічна діяльність посідає важливе місце у творчому житті О. Герасименко. Серед її учнів – переможці міжнародних і всеукраїнських конкурсів бандуристів, викладачі музичних шкіл, коледжів та вищих навчальних закладів України, а також виконавиці концертних колективів.

Оксана Герасименко представляє львівську бандурну школу, у творчій діяльності якої гармонійно поєднано виконавську, композиторську, педагогічну, науково-методичну, а також громадсько-просвітницьку складові. Завдяки її внеску сучасне бандурне мистецтво зазнало помітного оновлення й отримало нове звучання [4, с. 37].

Висновки

Творчість Оксани Герасименко відіграє важливу роль у становленні сучасного бандурного мистецтва. Її діяльність поєднує виконавську, композиторську й педагогічну сфери, що сприяє розвитку нового покоління бандуристів і популяризації української музичної культури.

Список використаних джерел

1. Дутчак В. Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох (ювілейні узагальнення). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 15-16. 2009. С. 136-147. [Електронний ресурс], URL: <mailto:https://lib-old.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/22295/1/136-147.pdf> (дата звернення 22.10.2025)
2. Грега М. Програмний фортепіанний цикл О. Герасименко «Світло пробуджених мрій» з позицій опанування полістильового синтезу та звукового рельєфу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В Лисенка*. Львів, 2018. С. 148-158. [Електронний ресурс], URL: <mailto:http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/685/654> (дата звернення 22.10.2025)
3. Кришталева О. Оксана Герасименко – душа бандури. Korali.info. [Електронний ресурс], URL: <mailto:https://korali.info/ukrainci-svitovoi-slavi/oksana-gerasimenko-dusha-banduri.htm> (дата звернення 20.10.2025)
4. Мельник В. Сучасне бандурне мистецтво України у виконавському вимірі. Львів, 2022. С. 33-37. [Електронний ресурс], URL: <mailto:https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/0196.pdf> (дата звернення 21.10.2025).
5. Український музичний світ. Герасименко Оксана Василівна. Radio Solomia. [Електронний ресурс], URL: <mailto:https://musical-world.com.ua/artists/gerasymenko-oksana-vasylivna/> (дата звернення 30.10.2025)

Чумак Юлія Володимирівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Бандура і кобзарське мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: chumakjulia78@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

Роюк Наталія Василівна

МЕТОДИ ТРАНСФОРМАЦІЇ НАРОДНОПІСЕННОГО МАТЕРІАЛУ У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Актуальність. Дослідження варіативного використання народнопісенного матеріалу у сучасному бандурному виконавстві є надзвичайно актуальним питанням в контексті збереження та розвитку української музичної традиції. Сучасні виконавці поєднують автентичні народні джерела з інноваційними методами обробки – перекладом, аранжуванням, транскрипцією, редакцією, конверсією – що дозволяє створювати нові інструментальні та вокальні жанри, адаптовані до сучасного музичного середовища. Вивчення різних музичних жанрів сприяє глибшому розумінню процесів трансформації народнопісенної спадщини та її інтеграції в сучасне бандурне виконавство.

Мета – виявити і класифікувати методи адаптації народнопісенного матеріалу (переклад, аранжування, транскрипція, редакція, конверсія) як способу збагачення сучасного бандурного репертуару.

Основні результати дослідження

Сучасне бандурне мистецтво, спираючись на народнопісенний спадок, демонструє потужну тенденцію до оновлення та індивідуалізації художніх творів. Фольклорний матеріал, як першооснова бандурної культури, зазнає багаторівневої варіативної трансформації – від традиційних обробок до складних авторських інтерпретацій. Варіативність народнопісенного матеріалу розглядається крізь призму понять – перекладення, обробка, транскрипція, редакція, конверсія тощо.

Народна тема або авторська мелодія може зазнавати різноманітних трансформацій у фактурному викладенні. Відомі композитори та бандуристи-виконавці створили багато різноманітних оригінальних творів та перекладів для бандури, використовуючи багату темброво-колористичну палітру інструмента, серед яких С. Баштан, К. Мясков, М. Дремлюга, О. Незовибатько, Є. Юцевич, В. Тилик, О. Герасименко, В. Мартинюк, Р. Гриньків, Г. Матвіїв, Я. Джусь, Ю. Олійник та багато інших.

Переклад вважається багатограним поняттям. При перекладі композитор переосмислює художнє значення початкового музичного матеріалу, надаючи йому більш широкого смислового навантаження. Звідси з'являється варіативність та трансформація музичної тканини – розвиток теми з одноголосного до більш фактурно-наповненого викладення. Саме цей переклад вважається оригінальним, оскільки автор бере за основу народний матеріал. Якщо ж він використовує власну

музичну тему (авторський музичний доробок), то це вважається авторським перекладом. *Переклад* – це точна адаптація оригінального музичного твору для виконання на іншому інструменті, або для іншого складу виконавців. Може змінюватися тональність, але фактура, стиль, штрихи, музична артикуляція зберігаються.

Існують наступні жанрові поділи перекладень:

- *строге перекладення* – максимально наближене до музичного тексту оригіналу;
- *перекладення-редакція* включає деякі зміни у музичному тексті для зручності бандурного виконання, враховуючи і самі можливості інструмента;
- у *вільному перекладенні* темброві характеристики змінюються, різниця полягає лише у можливостях інструмента для якого було створено оригінал та можливостями бандури. До прикладу, неможливо зіграти октави лівою рукою на бандурі (при перекладенні змінюється звуковисотність і втрачається оригінальна тембральність).

«Перекладення – те саме, що аранжування, частково пов'язане з транскрипцією. Буває авторським і виконавським. Як правило, точно слідує за нотним текстом, іноді можливе його спрощення» [3, с. 136].

Існує таке поняття як *транскрипція* (лат. *transcriptio* – *переписування*) – пристосування твору для іншого виконавця, його аранжування. Довільна обробка музичного твору у віртуозному стилі; те саме, що фантазія або парафраза [3, с. 274]. «Креативного типу жанрів метаобробки (обробка, транскрипція) притаманні: а) опора на автор. тематизм і традиц. інтонац.-семантичні моделі (фольк. і культовий мелос), що не є композиційно-завершеними творами; б) значний рівень суб'єктивно-творчого втручання в оригінал; в) вільне структурно-композиційне переосмислення моделі та створення на її основі нового твору згідно з автор. концепцією; г) самостійний автор» [3, с. 335].

Транскрипція розкриває перед виконавцем-бандуристом більші технічні та виконавські можливості. Враховуючи, що деякі прийоми гри можуть бути складними для видобування на бандурі, автор транскрипції може: пристосовувати

зручні аплікатурні техніки; змінити ритмічний малюнок; використати різноманітну артикуляцію та штрихи. *Вільна транскрипція* дозволяє облегшені моделі гри для бандурного виконавця. І. Дмитрук зазначає: «Для цього жанру важливим є прояв творчої індивідуальності перекладача, який може переосмислювати народні інтонації, припускати значні зміни фактури, ритмічні відхилення, привносити елементи поліфонізації, імпровізаційні моменти в супроводі» [2, с. 13].

Для жанру обробки притаманна індивідуальна думка, варіативне переосмислення та навіть власна інтерпретація. У вокально-інструментальній композиції можуть використовуватися власні інструментальні підголоски, пасажі, видозмінені ритмічні малюнки. Якщо орієнтуватися на інструментальний жанр, він має значно ширший діапазон можливостей: видозмінена гармонія, фактура, використання поліфонічних пластів (наприклад двох народних мелодій). До прикладу, в інструментальному творі «Запорозький марш» для оркестру народних інструментів в обробці В. Гуцала, в одному з проведень зображено народну мелодію «Ой на горі та й жінці жнуть» та авторську тему маршу Є. Адамцевича.

Розглядаючи народнопісенний матеріал як основу бандурного репертуару, можна стверджувати, що його варіативність забезпечує динамічний розвиток виконавської культури. Зміни у фактурі, темброво-акустичному забарвленні, гармонічній та ритмічній структурі творів, сприяють формуванню нового художнього простору, у якому поєднуються риси фольклорної традиції та академічної інтерпретації. «Музична обробка є результатом творчої діяльності, в основі якої лежать глибинні знання (на свідомому й підсвідомому рівнях) фольклору, знання музичних дисциплін, творча фантазія та інтуїція...». За визначенням дослідниці С. Грици, фольклор поділяється на автентичний (первинний) і вторинний [1, с. 209-210]. Під поняттям вторинного фольклору розуміють відтворення народного матеріалу в оновленій, зміненій формі, у певній художній обробці. Коли фольклорний зразок зазнає музичної, літературної чи іншої інтерпретації, його спершу фіксують, а далі або зберігають у первісному вигляді, або на його основі створюють похідний твір, який з часом може перерости в самостійну авторську, найчастіше інструментальну композицію.

Сучасні бандуристи активно застосовують різні способи варіативної обробки фольклорного матеріалу: *строгі обробки* – зі збереженням ладово-мелодичної моделі оригіналу, та *вільні* – з авторським розвитком теми, застосуванням поліфонічних, гармонічних і ритмічних нашарувань. *Вільна обробка* народної пісні часто набуває рис самостійного твору, що демонструє зсув від репродуктивного до інтерпретаційно-творчого рівня мислення. І. Дмитрук в своїй праці розділяє поняття «перекладення» та «переклад» [2, с. 5].

Також, у музикознавство уведено такий термін, як «конверсія» (від лат. *conversion* – звернення, перетворення, переклад), зміна тембрових характеристик та технологічних особливостей музичного матеріалу при перенесенні його з однієї епохи в іншу. Наприклад, конверсія творів епохи Бароко, романтизму чи класицизму (західноєвропейських композиторів – Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, К. Дебюссі; українських композиторів – Д. Бортнянського, М. Лисенка тощо). Музикант, який здійснює трансформацію музичного матеріалу оригіналу твору для іншого інструмента, використовує різні способи адаптації фактурного викладу (методи редукції та ампліфікації фактури, ритмічні зміни, перерозподіл мелодичних фраз та ліній між двома руками інакше тощо) [4, с. 66-68].

«Аранжування (від франц. *arranger* – упорядковувати) – перекладення (пристосування) музичного твору, написаного для одного інструмента(голосу) або складу інструментів (голосів), для виконання на інших інструментах або іншим складом інструментів чи голосів)» [3, с. 85]. «Аранжувати» – це упорядкувати твір так, щоб передати емоційний сенс, ідею, характер, музично-естетичне забарвлення та красу не тільки музики, а й інструменту для якого здійснено аранжування. В процесі аранжування автор може змінювати фактурне викладення музичної тканини (метроритмічні зміни у лівій руці, застосовувати методи редукції та ампліфікації, пристосовувати інструментальну партію супроводу до конструктивних можливостей інструмента тощо).

Як зазначає І. Дмитрук: «В музичному мистецтві, зокрема бандурному, переклад має свої особливості. Насамперед співіснують поняття “переклад” і “перекладення”. Суттєва відмінність цих етимологічних визначень –

“перекладати”, що визначає процес переведення, тоді як “перекладення” означає результат цієї трансформації. “Перекладення” – розуміємо як один із різновидів перекладу, самостійний жанр композиторської творчості, що входить до багатоскладової системи перекладу» [2, с. 8].

Висновки

Сучасне бандурне мистецтво активно розвивається завдяки багаторівневій варіативній трансформації народнопісенного спадку та перетворень музичних творів, написаних для інших інструментів. Цей процес класифікується через низку понять: перекладення, обробка, транскрипція, редакція та конверсія, які визначають ступінь авторського втручання. Від адаптивного (точна передача) до креативного (віртуозна обробка з поліфонізацією). Необхідність пристосування музичного матеріалу до технічних та тембрових можливостей бандури є важливим питанням для формування нового виконавського простору, що поєднує фольклорну традицію та сучасну музичну інтерпретацію.

Список використаних джерел

1. Грица С. Трансмisiя фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. 236 с.
 2. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: автореф. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03, Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 19 с.
 3. Українська музична енциклопедія: 6 т. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ, 2018. Т. 5. Пavana – "Полікарп". 896 с.
 4. Хмель Н. В. Специфіка бандурних перекладень музики Бароко: виконавсько-текстологічний аспект: дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, ОДМА ім. А. Нежданової. 222 с.
 5. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2009. 352 с.
-

Антоненко Богдан Валентинович

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»

кафедра естрадного співу

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: divinefivexb@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент

Дорофєєва Вероніка Юрївна

МУЗИКА І ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ВЗАЄМОДІЯ ЗВУКУ ТА ЗОБРАЖЕННЯ У СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРІ

Актуальність. У сучасному медіапросторі взаємодія музики та візуального мистецтва набуває дедалі більшої ваги у формуванні емоційного й естетичного досвіду. Відео-арт, музичні кліпи, кіно, голографічні перформанси та інтерактивні інсталяції демонструють, як музика може не лише супроводжувати візуальний образ, а й створювати нові смислові та емоційні контексти. Такий синтез сприяє розвитку сучасної культури, впливає на сприйняття художнього твору та відкриває нові можливості для експериментальної творчості. Технологічний прогрес розширює межі художньої практики: митці використовують алгоритмічну композицію, 3D-проекції, а також цифрову обробку звуку й зображення для створення цілісного аудіовізуального досвіду. Саме на перетині цих двох сфер формується нова мова сучасного мистецтва – синтетична, інтерактивна та емоційно насичена.

Мета – здійснити аналіз взаємодії музики та візуального мистецтва у сучасному медіапросторі, визначення основних напрямів синтезу мистецтв та виявлення їхнього впливу на емоційне сприйняття аудиторії.

Основні результати дослідження

У результаті дослідження визначено ключові форми синтезу музики та візуального мистецтва: відеокліпи, музичні перформанси, мультимедійні інсталяції, кінематограф, VR- та AR-проекти. Кожна з них поєднує технологічні інновації з естетичними експериментами, створюючи новий тип мистецького досвіду. У відеоарті, зокрема, звук може бути не лише супроводом, а й рівноправним елементом композиції, що стимулює глядача до рефлексії над власним сприйняттям реальності [4, с. 112]. Сучасні приклади аудіовізуального синтезу демонструють митці світового рівня – наприклад, ісландська співачка

Björk у своїх відео «Biophilia» та «Vulnicura» поєднує музику з інтерактивними візуальними медіа, створюючи ефект занурення у звуковий простір. Японський художник Ryoji Ikeda працює з мінімалістичними аудіовізуальними структурами, де звук і світло стають єдиним тілом сприйняття. В Україні подібні тенденції виявляються у роботах гуртів «Onuka», «The Maneken», у сценографічних перформансах сучасних театрів і на фестивалях «Porto Franko» чи «GogolFest», де синтез мистецтв набуває і соціокультурного змісту.

Завдяки використанню штучного інтелекту, генеративної графіки та сенсорних аудіовізуальних систем виникає нова форма мистецтва – музично-візуальний перформанс, де художник поєднує ролі композитора, візуалізатора і програміста [5, с. 56–57]. Важливим аспектом є і комунікативний потенціал такого мистецтва: воно створює простір для емоційної єдності, де аудиторія стає активним учасником, а не пасивним спостерігачем. Саме ця інтерактивність формує нову культуру сприйняття – більш динамічну, чуттєву й інклюзивну.

Дослідження також засвідчує, що синтез звуку й зображення активно впливає на розвиток освітніх і соціальних практик. Мультимедійні проєкти використовуються в арт-терапії, інклюзивних освітніх програмах і навіть у музейних експозиціях, де музика допомагає глибше осмислити візуальні образи. Таким чином, взаємодія музики та візуального мистецтва стає не лише естетичним, а й культурно-антропологічним явищем, що формує цінності сучасного суспільства.

Окремий вектор дослідження стосується трансформації сценічного образу виконавця в умовах сучасної концертної діяльності. Для естрадного співака візуальний ряд сьогодні стає не просто декорацією, а інструментом драматургії, що дозволяє розкрити підтекст музичного твору. Аналіз масштабних шоу-програм (наприклад, конкурсів «Євробачення» або світових турне поп-зірок) засвідчує, що використання технологій 3D-меппінгу та динамічного світла дозволяє змінювати простір сцени в реальному часі, підлаштовуючи його під динаміку вокальної партії. Синхронізація звукових акцентів зі світловими спалахів або зміною кольорової гами на LED-екранах створює ефект синестезії, коли глядач починає «бачити» звук, що значно підсилює емоційний вплив пісні.

Важливим результатом взаємодії звуку та зображення у медіапросторі стала поява феномену віртуальних концертів та цифрових аватарів виконавців. Це новий етап еволюції естрадного мистецтва, де фізична присутність артиста на сцені перестає бути обов'язковою умовою для живого виступу. Яскравим прикладом є шоу «ABBA Voyage» або концерти віртуальних виконавців (наприклад, Hatsune Miku, K/DA), де голографічні зображення та цифрові моделі повністю замінюють живих людей, при цьому зберігаючи (а іноді й гіперболізуючи) енергетику живого шоу. Дослідники зазначають, що в таких випадках візуальне мистецтво бере на себе функцію створення «тілесності» звуку, дозволяючи реалізувати сценічні ефекти, неможливі в реальному фізичному світі (миттєва зміна костюмів, левітація, трансформація зовнішності артиста).

Крім того, варто відзначити роль психофізіологічного впливу аудіовізуального контенту на глядача в мережі Інтернет. У форматі коротких відео (TikTok, Instagram Reels), які є основним інструментом просування сучасної музики, візуальний ряд часто диктує сприйняття музичного ритму. Монтаж відеокліпів під біт (beat-matching) створює відчуття нерозривної єдності, де візуальний ритм підсилює музичний грав. Це підтверджує думку про те, що в сучасному медіапросторі музика втрачає свою автономність, стаючи частиною складного мультимедійного продукту.

Таким чином, сучасний естрадний виконавець повинен володіти не лише вокальними навичками, але й розумінням візуальної естетики, оскільки саме візуалізація часто стає вирішальним фактором у боротьбі за увагу аудиторії в умовах інформаційного шуму. Синтез мистецтв трансформує саму природу концерту: з акту прослуховування музики він перетворюється на акт переживання аудіовізуальної події.

Висновки

Отже, синтез музики та візуального мистецтва є потужним чинником розвитку сучасної культури. Поєднання звуку й зображення формує нові художні смисли, підсилює емоційне залучення глядача і створює умови для появи інноваційних, інтерактивних та імерсивних форм мистецтва. Він визначає нову

парадигму культурного сприйняття ХХІ століття, у якій технології, мистецтво та емоції взаємодіють у єдиному просторі досвіду. Такі практики сприяють розширенню комунікації між культурами, стимулюють кросдисциплінарні експерименти та формують новий тип митця – універсального творця, що володіє не лише художнім баченням, а й технологічними знаннями.

Список використаних джерел

1. Ільницька О. В. Музика і візуальні мистецтва: взаємодія та синтез. Київ: Наукова думка, 2020. 112 с.
 2. Петров А. А. Мультимедійне мистецтво та музика: сучасні тенденції. Львів: Літопис, 2021. 98 с.
 3. Смирнова І. В. Відеоарт і музика: емоційна взаємодія та вплив на аудиторію. Харків: Культура і мистецтво, 2022. 85 с.
 4. Anderson T. Sound and Vision: The Interdisciplinary Nature of Modern Media Art. New York: Routledge, 2019. 214 p.
 5. Collins N. Interactive Sound and Visual Systems. London: MIT Press, 2020. 176 p.
-

Баніт Карина Олександрівна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра музичного мистецтва

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: karina_banit@ukr.net

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-5155-5122>

м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений артист України,
доктор мистецтвознавства, професор

Фурдичко Андрій Орестович

МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ ПІСЕННОГО КОНКУРСУ «ЄВРОБАЧЕННЯ»: ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТА СЦЕНІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Актуальність. Пісенний конкурс Євробачення – це одна з найвпливовіших та найяскравіших музичних подій сьогодення, що приваблює слухачів та глядачів з усього світу. Його видовищний характер, здатність поєднати представників різних європейських країн на сцені, у глядацькій залі, біля екранів – зробили конкурс справжньою легендою у сфері поп-мистецтва. Прагнення не зменшувати кількість аудиторії, а, навпаки, примножувати її, стимулює виконавців, композиторів, режисерів та продюсерів шукати нові форми та засоби передачі художнього змісту. Саме тому в першій чверті ХХІ-го століття конкурс є

простором для дослідження еволюції популярної музики, специфіки естрадного вокального виконавства та сценічної естетики. Євробачення функціонує як простір творчих експериментів, де музичні інновації, звуковий та візуальний виміри розкривають ідеал грандіозного популярного шоу. Внаслідок цього актуальним завданням є розкриття мистецьких аспектів розвитку пісенного конкурсу Євробачення.

Мета – проаналізувати мистецькі виміри пісенного конкурсу «Євробачення», а саме: простежити еволюцію вокального виконавства та сценічної естетики, виявити ключові тенденції трансформації художніх підходів, що визначають сучасний формат конкурсу.

Основні результати дослідження

В останні десятиліття сцена Євробачення перетворилася на лабораторію сучасного виконавства: «Євробачення – популярний конкурс-шоу естрадної пісні серед країн-членів Європейського мовного союзу (EBU). Конкурс проходить щорічно, починаючи з 1956 року, і є одним з найбільш популярних неспортивних заходів у світі» [1, с. 128]. Репертуар, який представляють конкурсанти, є вкрай строкатим і охоплює акустичні балади, електронну поп-музику, етно-ф'южн та навіть рок. Щорічно на конкурсі лунають пісні, що можна віднести до найбільш трендової та затребуваної музичної естетики. Розширення спектру стилів композицій, що представляють конкурсанти, ілюструє поточні тенденції розвитку мистецької практики. Ця стилістична множинність породжує те, що Умут Беккан і Пінар Уз називають «культурним діалогом, що підтримується через звук», де музичний обмін поступово замінює культурну ієрархію [3, с. 91].

Однією з відмінних рис конкурсу Євробачення є інтеграція звукового та візуального компонентів, адже музичний компонент невіддільний від сценографії, хореографії та мультимедійних ефектів, які перетворюють кожен виступ на короткий музично-театральний акт. Більшість творів учасників пісенного конкурсу обирають ті візуальні компоненти, що можуть додатково вразити аудиторію, розкрити зміст пісенного твору. Прикладом цього є виступ австрійського поп-співака Томаса Нойвірта в образі Кончіти Вурст з піснею «Rise Like a Phoenix», що принесла йому перемогу на конкурсі «Євробачення-2014». Це пісня розрахована на потужний вокал, що постає в центрі уваги слухача. І безперечно, її можна віднести до шлягерів, специфіку яких визначав у своїх

роботах М. Мозговий: «Серед основних чинників шлягермейкерської технології назвемо такі: проста музична тема; так само простий і зрозумілий текст; чіткий, достатньо оригінальний танцювальний або баладний ритм; контрастна форма поєднання куплета і приспіву» [2, с. 6].

В номері відсутня хореографія, адже Кончіта Вурст на сцені стоїть непорушно і на самоті, без бек-вокалу чи танцювальної групи. Проте динаміка у виступі створюється через яскравий візуальний мультимедійний супровід. Центральне місце у формуванні художнього образу мають відеопроєкції, де фонове відео символізує ідею відродження, свободи, вогню, фенікса тощо. На концертах використовуються LED-екрани з інтерактивними реакціями (відеоряд змінюється залежно від ритму або ключових моментів пісні). Застосовується підсвічування контрастними кольорами (чорний, білий, золотий) силуету, що надають образу містичності й акцентує увагу на фігурі. Часто впроваджується камерна зйомка крупним планом на телетрансляціях, що створює ефект прямої комунікації з глядачем.

Однією з ознак пісенного конкурсу Євробачення є еволюція його звукової атмосфери, бо системи підсилення звуку, технології його цифрового відтворення безпосередньо формували спосіб написання та сприйняття музики. Перші десятиліття існування конкурсу визначалися живою оркестровкою, але після 1990-х років студійна обробка стала частиною виступу кожного виконавця. Те, що колись було ареною, де панувала мелодія, поступово перетворилося на простір тембрового дизайну, де реверберація чи просторове зображення стали такими ж виразними, як текст пісні чи гармонія. В пісні «Rise Like a Phoenix» необхідним є широкий вокальний діапазон, проте не менш вражаючим компонентом виступу є робота з панорамою звуку, його поширенням тощо.

Провідною рисою сучасного Євробачення є зростання феномену колективного авторства. Пісні конкурсу все частіше створюються міжнародними командами авторів пісень, які поєднують різні традиції, внаслідок чого виникає гібридний композиційний синтаксис. Ця особливість також може бути проілюстрована піснею Кончіти Вурст, яка була створена цілим авторським колективом, а саме: Чарлі Мейсон, Джої Патулка, Алі Зуцковські, Джуліан Маас.

З точки зору вокального виконання, Євробачення слугує своєрідною хронікою зміни ідеалів співака. Спочатку превалював спів з помірною динамікою, з акцентом на текст і мелодію. Тембри були переважно теплі, грудні, з невеликим вокальним діапазоном (часто в межах октави – півтори). На сцені панувала стриманість: виконавці стояли біля мікрофона, іноді з мінімальною жестикуляцією. Образ будувався через вокальну експресію, а не через сценічну або мультимедійну дію. В сучасних виступах вокал так само посідає чільне місце, проте слухач тепер оцінює переконливість художнього образу, в якому голос стає одним із рівноправних засобів виразності поруч із сценографією, жестом і смисловим контекстом.

Висновки

Сучасне «Євробачення» підтверджує, що пісенний виступ перестав бути виключно вокальною демонстрацією можливостей артиста. Змагальний компонент трансформувався у складну систему міждисциплінарної взаємодії – від музичного продакшену та саунд-дизайну до сценографії, хореографії, відеоконтенту та режисури прямого ефіру. Кожен номер розглядається як завершений мистецький продукт, де голос, зображення, рух, драматургія і технології створюють єдину емоційно-сміслову комунікацію з глядачем.

Еволюція вокального виконавства в рамках конкурсу демонструє зміщення акцентів: від академічної співацької школи та чистоти інтонування – до експресивності, індивідуальності, змішування жанрових стилів та активного використання екстремальних технік, електронної обробки та інноваційних тембральних прийомів. Від виконавця очікується не лише технічна бездоганність, а й здатність пропонувати унікальний вокально-образний почерк – той, що може бути впізнаним серед десятків виступів одного вечора.

Сценічна естетика «Євробачення» також зазнала кардинальних змін. Режисура номерів стала кінематографічною за мисленням: активно використовуються динамічні плани, відеопроєкції, AR-технології, складні світлові конструкції й інтерактивні ефекти. Візуальний образ артиста перетворився на ключову складову успіху, адже саме завдяки ньому формується первинне враження та емоційна прив'язка глядача.

Таким чином, конкурс сьогодні є показовим індикатором загальноєвропейських мистецьких тенденцій: синтезу музики й технологій, гібридизації жанрів, посилення ролі особистісної експресії та прагнення до створення культурно універсального, але водночас автентичного художнього досвіду. «Євробачення» функціонує як своєрідна платформа, де зустрічаються інновації, традиції та прагнення до видовищності, формуючи новітні стандарти сценічної культури і модель вокального виконавства майбутнього.

Список використаних джерел

1. Дружинець М.І. Міжнародний пісенний конкурс Євробачення як важливий етап інтеграції української культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 126–131.
2. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.01 – Теорія та історія культури. Київ. нац. унів. культ. і мистецтв, Київ, 2007. 19 с.
3. Bekcan U., Uz P. Evaluation of Eurovision Song Contest as a Cultural Impact Tool. *Journal of History Culture and Art Research*, 2021. №10 (1). Р. 84–97. Doi:10.7596/taksad.v10i1.3009

Бараненко Сергій Васильович

здобувач 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: sergey.baranenko03@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: народний артист України, професор
Зібров Павло Миколайович

ВИКОНАВСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ПОП-РОК СЕРЕДОВИЩІ (НА ПРИКЛАДІ ГУРТУ «МЕНТАЛЬНА ЗРАДА»)

Актуальність. Українська популярна музика першої чверті ХХІ століття переживає етап глибокої трансформації, зумовленої як соціально-культурними змінами в суспільстві, так і впливом глобальних медіа, цифрових технологій та процесів самоідентифікації молоді. Одним із найцікавіших феноменів сучасного музичного процесу є розвиток поп-року – жанру, який поєднує в собі елементи емоційної щирості рок-музики та доступності поп-культури. Поп-рок стає не лише формою розваги, а й вираженням індивідуальних і колективних цінностей

покоління, що переживає кризу ідентичності, пошук нових орієнтирів і бажання осмислити власний досвід через музику.

Особливу роль у цьому процесі відіграють молоді українські гурти. Вони створюють власні художні світи та інтегрують актуальні соціальні та психологічні теми у власну творчість. Серед інших гурт «Ментальна зрада» вирізняється синтезом ліричної відвертості, проникливістю гітарного звучання та постромантичної експресії, що відображає емоційний стан юнацтва в умовах постійних змін. Дослідження цієї теми дозволяє глибше зрозуміти, яким чином сучасний український поп-рок стає носієм культурного коду нації та транслює ідеї автентичності, свободи і правди.

Мета – виявити особливості формування артистичної індивідуальності в українському поп-рок просторі нової хвилі на прикладі творчості гурту «Ментальна зрада».

Основні результати дослідження

Поп-рок в українському контексті є не лише музичним жанром, а й соціокультурним простором, у якому формуються нові ціннісні орієнтири молоді. На думку музикознавців, таких як І. Матійчин, саме популярна пісня першої чверті ХХІ століття стає важливим чинником конструювання національної самоідентифікації [1]. У цьому сенсі поп-рок виступає модерним продовженням традицій авторської пісні, але з іншим емоційним кодом – менш декларативним, проте більш психологічно достовірним.

Сучасна українська поп-рок сцена демонструє тенденцію до переосмислення ролі виконавця. Артист перестає бути лише носієм «зовнішнього образу»; він стає медіатором між особистим досвідом і колективними переживаннями суспільства. Це особливо помітно у творчості гурту «Ментальна зрада», де інтонаційна відвертість і текстова глибина поєднуються із сценічною експресією. Вокальна манера гурту тяжіє до живої, напівсповідальної, що зближує виконавця зі слухачем. Таку тенденцію можна трактувати як прояв «нової щирості» в українському поп-року.

Тематика пісень гурту відображає досвід внутрішнього конфлікту, соціальної нестабільності та пошуку власного «я» в сучасному світі. Ці риси зближують творчість «Ментальної зради» з іншими представниками молоді української сцени – такими, як LETAY, Cloudless, Антитіла, однак естетика гурту відзначається більшою емоційною камерністю та увагою до тексту. Це дозволяє

віднести їхню творчість до напрямку, який можна окреслити як інтроспективний (рефлексійний, емоційно-сповідальний, психологічний) поп-рок (поп-рок, орієнтований на емоційну інтимність).

Важливим чинником становлення індивідуальності артиста є його сценічна поведінка. Як зазначає В. Овсянніков: «Характерною рисою культури постмодерної доби є візіоцентризм, тому значна кількість культурних кодів сконцентровано не в музиці або текстах творів, а у візуальному ряді, до яких відносимо артистичний імідж та відеороботи» [2, с. 5]. Враховуючи це твердження, доречно зауважити, що сучасний український артист також перебуває у постійному пошуку нових форм природності, відмовляючись від зовнішнього пафосу та шаблонів. Гурт «Ментальна зрада» органічно вписується в цю тенденцію: для нього характерними є емоційна чесність, стриманість і відсутність надмірного пафосу, що створює атмосферу довіри та спільності з аудиторією.

Звуковий ландшафт гурту формують гітарні гармонії, помірна ритмічна щільність і лірична мелодика, яка тяжіє до мінорних інтонацій. Це поєднання надає музиці «Ментальної зради» глибини та водночас доступності. У цьому сенсі гурт можна розглядати як приклад синтезу інді-естетики й поп-структури, що характерно для багатьох європейських колективів після 2010-х років.

У контексті культурологічного аналізу важливо зазначити, що поп-рок у сучасній Україні виконує також функцію соціальної рефлексії. «Рок-музику можна назвати голосом покоління, яке прагнуло змін і самовираження» – підкреслює М. Коціуп [3, с. 5]. Це твердження добре ілюструє діяльність гурту «Ментальна зрада», у творчості якого простежується відчуття особистої відповідальності митця перед слухачем – не як проповідника, а як рівного співрозмовника.

Отже, феномен виконавської ідентичності в українському поп-року полягає у здатності артиста поєднати індивідуальну емоційну правду з колективними смислами часу. У випадку «Ментальної зради» це проявляється у щирій вокальній манері, лаконічній сценічній стилістиці та тематичній увазі до внутрішнього світу сучасної молоді людини.

Висновки

Дослідження виконавської ідентичності гурту «Ментальна зрада» дозволяє простежити, як український поп-рок першої чверті XXI століття трансформується з розважального жанру у простір культурного самовираження. Виконавська індивідуальність стає одним із головних критеріїв автентичності в сучасному музичному середовищі. Артист, зокрема й учасники «Ментальної зради», репрезентує не лише власний стиль, а й певний світоглядний наратив – відкритість, емоційну чесність, прагнення до діалогу з публікою. Таким чином, український поп-рок виконує важливу комунікативну функцію – формує простір взаєморозуміння між виконавцем і суспільством.

Крім того, поп-рок у сучасній Україні виконує також функцію соціальної рефлексії, відображаючи переживання покоління, що перебуває в умовах трансформацій. Вокальна манера гурту тяжіє до живої, напівсповідальної, що зближує виконавця зі слухачем і створює відчуття контакту. Феномен виконавської ідентичності в українському поп-рок-середовищі на прикладі гурту «Ментальна зрада» демонструє нові підходи до мистецької самопрезентації, в основі яких – інтроспекція, етична відповідальність та відкритий діалог у сучасному соціокультурному контексті.

Список використаних джерел

1. Матійчин І. Українська пісня як чинник національної самоідентифікації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36 (Т.2). С. 36–43. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-2-6>
2. Овсянніков В. Г. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури : *монографія*. Київ : НАКККіМ, 2020. 160 с. [Електронний ресурс], URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4433/monografiya_Ovsianikov_VG.pdf?sequence=1&isAllowed=y
3. Коціпуп М. Ю. Рок-музика 1990–2000-х років як феномен зарубіжної культури : *кваліфікаційна робота*. Волинський національний університет імені Лесі Українки, кафедра музичного мистецтва, Луцьк, 2025. 51 с. [Електронний ресурс], URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/27930/1/kotsipup_2025.pdf

Белеванцев Олексій Сергійович
здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: belevancev.alex@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Тормахова Вероніка Миколаївна

ЕВОЛЮЦІЯ РОМАНТИЧНОГО ОБРАЗУ В ТВОРЧОСТІ АДРІАНО ЧЕЛЕНТАНО НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «CONFESSA»

Актуальність. Адріано Челентано – одна з найвпливовіших постатей італійської музичної культури другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття. Його пісенна творчість охоплює понад шістдесят років і відображає складну динаміку змін в уявленні про романтичне кохання – від легкої іронії до драматичної сповіді. Пісня «Confessa» є знаковим прикладом цієї еволюції: в ній романтичний образ постає вже не ідеалізованим, а психологічно загостреним і глибоко особистісним. Дослідження цього твору дозволяє простежити, як змінюється художнє осмислення кохання в межах творчості одного виконавця.

Мета – проаналізувати еволюцію романтичного образу в пісенній творчості А. Челентано на прикладі композиції «Confessa».

Основні результати дослідження

Романтичний образ у ранній творчості Челентано – це юний, життєрадісний чоловік, змальований крізь призму гумористичного світогляду, де межують грайливість, легковажність та танцювальність. Пісні на кшталт «24.000 baci» чи «Stai lontana da me» демонструють закоханість як гру, натхнення, чи навіть виклик. Такий герой – енергійний, легковажний та емоційно прямолінійний.

Зрілі композиції Адріано Челентано, зокрема «Confessa» (2000), репрезентують зовсім іншу концепцію кохання, порівняно з його ранньою творчістю. Це вже не легке і безтурботне почуття, а внутрішньо напружене переживання, сповнене болісного досвіду, недовомовленостей і розчарування. Ліричний герой не прагне повернути колишні почуття – він прагне щирості, правди та відвертості. Це формується внаслідок життєвих переживань, коли кохання перетворюється на драму, де немає духовної близькості, а є лише

відчуження. Усе це знаходить втілення не лише в тексті пісні, а й у музичній структурі твору, де художній зміст підкреслюється гармонією, тембром і драматургією. Здатність Челентано відкривати глибинні душевні переживання за допомогою пісні та робити це у доступній для слухача формі, зробила його музику по-справжньому універсальною та популярною. Про це вірно зазначено на офіційному сайті, співака: «Адріано змінив мову італійської музики, вивівши її за межі національного простору» [2].

Пісня створена у співавторстві з двома класиками італійської естради: текст написав Могол (Джуліо Рапетті), музику – Джанні Белла. Композиція написана у куплетній формі зі складною внутрішньою будовою, яку можна умовно подати у вигляді наступної структури: Intro – A – PB – A – PB – C – A – PB – Coda. У цій моделі розділи позначаються таким чином: A – заспів, B – приспів, C – бридж, PB – передприспів. Як зазначає В. Тормахова: «...створення емоційно-динамічного кресендо перед приспівом сприяють тому, що приспів буде сприйматись як кульмінаційний розділ, який є в даному випадку набагато інтенсивнішим» [1, с. 229]. Така будова пісні дає можливість створити динамічний розвиток і додати контраст між частинами.

Основна тональність на початку твору – h-moll, яка створює меланхолійний настрій і відповідає сповідальному характеру тексту. У кульмінаційному епізоді – бриджі (частина C) – відбувається модуляція в c-moll, тобто наявне підвищення на півтона, що надає композиції емоційного напруження і водночас певного «просвітлення» після переживання важких в емоційному плані подій. Отже контраст здійснений не тільки на рівні структури, а й в тональному плані композиції.

Мелодія заспіву має чітко виражений декламаційний характер і побудована на інтонаціях питання-відповіді, що створює ефект розмови між героями. У преکورусі мелодія піднімається вгору, охоплюючи високу теситуру, зберігаючи діалогічність, проте напруга підсилюється завдяки повторюваним звукам на початку фраз.

Незвичним для поп-жанру є те, що в приспіві мелодія опускається в нижній регістр, а не піднімається, як зазвичай. Початкові мотиви приспіву мають

виразний хук: три ноти – висхідна мала терція з наступним поверненням – утворюють музичний символ безвихідності. Друга фраза мелодично доповнює першу, звучить м'яко, із ледь вловимою приреченістю.

Кульмінація твору припадає на бридж, у якому змінюється тональність, а за ним слідує інструментальна версія приспіву, яку проводять струнно-смічкові інструменти. Після цього з'являється вокальний приспів у скороченій формі, а далі – нетипове для поп-композиції повернення куплету й прекоурсу. Заклучна частина – бек-вокальна версія приспіву, підкріплена повноцінним оркестровим звучанням. В інструментальному програвші з'являється соло електрогітари, що додає твору виразного драматизму та емоційного напруження.

Висновки

Пісня «Confessa» є яскравим прикладом трансформації романтичного образу у творчості Адріано Челентано: від легкої, поверхової емоції – до глибокого емоційного переживання, в якому кохання постає не як насолода, а як болісне зіткнення з правдою. Загалом музична структура композиції повністю підпорядкована драматургії художнього образу: зміна тональностей, теситурна динаміка, діалогічність мелодії, чергування оркестрових і вокальних епізодів – усе це спрямоване на розкриття внутрішнього світу ліричного героя.

Музичні засоби – тональність, інструментування, ритмічні акценти – тісно пов'язані з поетичним змістом, формуючи єдиний емоційно-смісловий простір. На прикладі даної композиції можна спостерігати новий рівень втілення ліричного образу у межах поп-музики. Це філософсько-психологічне трактування кохання як екзистенційного досвіду, сповненого зовнішніх та внутрішніх випробувань.

Список використаних джерел

1. Тормахова В. М. Еволюція куплетної форми в рок- та поп-музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 3. С. 226–230.
2. Il mondo di Adriano. Офіційний сайт Адріано Челентано [Електронний ресурс], URL: <https://ilmondodiadriano.it/> (дата звернення 01.11.2025)

Білокур Анастасія Юріївна
здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти освітньо-
професійна програма «Естрадний спів»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: newertolate2021@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Дорофєєва Вероніка Юріївна

ДРАМАТУРГІЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «СЕСТРА» ГУРТУ «THE HARDKISS»

Актуальність. У сучасному естрадному мистецтві вокаліст перестає бути лише співаком – він перетворюється на актора, який створює і проживає образ. Виступ стає формою драматичної дії, а кожен звук, подих і рух – частиною сценічного переживання. Таке розуміння виконавства зумовлює появу нового типу артиста, що поєднує вокальну техніку з акторською емоційною правдою. Однією з найяскравіших представниць сучасної естрадної музики є Юлія Саніна, фронтвумен гурту «The Hardkiss». Її сценічна манера ґрунтується на поєднанні сили голосу, артистизму та глибини емоційного проживання. Актуальність дослідження полягає у потребі осмислити, як у творчості «The Hardkiss» формується жіночий образ нового типу – активний, глибокий, інтелектуальний, сповнений внутрішньої боротьби.

Мета – визначити специфіку драматургії жіночого образу у пісні «Сестра» гурту «The Hardkiss».

Основні результати дослідження

Гурт «The Hardkiss» – один із найуспішніших українських рок-колективів першої чверті XXI століття, створений у 2011 році Юлією Саніною та Валерієм Бебком. Їх музика поєднує англо- та україномовну лірику, елементи року, попу, електроніки й симфонічного звучання. За роки діяльності гурт здобув численні нагороди (YUNA, M1 Music Awards), став хедлайнером головних українських фестивалів і вписав своє ім'я у міжнародний контекст сучасного європейського рок-арту.

Особливе місце в естетиці гурту належить Юлії Саніній – вокалістці, авторці текстів. Її сценічна поведінка – це синтез вокального й акторського мистецтва. Саніна вибудовує кожен номер як емоційну історію, де голос, рух,

світло, костюм і навіть тиша працюють на розкриття образу.

Співачка уособлює новий тип української виконавиці, в якій поєднуються сила й вразливість, інтелект і інтуїція, холодна елегантність і глибока емоційність. Пісня «Сестра» (2021, альбом «Жива і не залізна») є кульмінацією цього художнього пошуку. Вона розкриває тему жіночого духовного єднання – підтримки, співпереживання, внутрішньої солідарності.

Через текст «А поки ти ще оживаєш – я буду тобі сестрою» постає образ жінки, що несе світло й тепло іншій, повертаючи її до життя. Текст пісні «Сестра» побудований як поетичний монолог-сповідь, у якому одна жінка звертається до іншої, що перебуває у стані втрати, відчаю, емоційної роздвоєності. Ключові образи – «люди, як марево», «вмикатиму все світло», «загортайся в сонце», – символізують рух від темряви до світла, що становить основу внутрішньої драматургії твору.

Вокальна інтерпретація Саніної підкреслює цей психологічний контраст: спокійні куплети звучать як інтимна розповідь, тоді як приспів і вигуки «ХААААА» перетворюються на емоційний вибух, на фізичне втілення крику душі. Саме через цей прийом відчутно, що співачка не лише співає, а переживає, проживає біль і співчуття в реальному часі. За влучним ствердженням В. Бокоча та ін., «власне вихідним принципом, який постає основою для формування естрадного вокалу, є пошук виконавської манери, яка буде включати й сценічну поведінку, і неповторний візуальний образ, й унікальне забарвлення голосу, що будуть виступати своєрідною «візитною карткою» співака» [1, с. 32].

Голос Саніної працює як драматичний інструмент: у ньому поєднуються м'яке кантиленне звучання і відкрита, майже театральна емоційна оголеність. Її тембр, насичений металевими відтінками, створює відчуття сили, а паузи і подихи – моментів вразливості.

У сценічному втіленні пісні важливу роль відіграє пластика: зосередженість у погляді, статичність поз, світлові акценти створюють образ духовної опори. Так Саніна втілює архетип сестри – жінки-захисниці, провідниці з темряви у світло.

Характерною ознакою даної пісні є акцент на пластиці Юлії Саніної. Загалом, як стверджує О. Пархимович, «образи гурту – це вже справжня

філософія, ілюстрації до музики. Є музика, є слова, а це – зображення музики» [2, с. 39]. У відеокліпі до композиції «Сестра» Ю. Саніна виконує елементи традиційного східного танцю з віялами, втілюючи поєднання тендітності та сили, адже хоча вона і гарна та вразлива зовні, проте є небезпечною для ворогів, особливо коли вони загрожують їй близьким. Солостка гурту постає в образі японської танцівниці, втілюючи витончену естетику Сходу. Її сценічний костюм – темне кімоно, прикрашене візерунками квітучої сакури, що символізує красу, жіночність і мить оновлення. Виконавиця демонструє традиційний японський танець із віялами, у якому рухи набувають глибокого символізму: вони виражають звернення до радості, світла та внутрішнього пробудження.

У пісні «Сестра» ключову роль у створенні драматичного напруження відіграє гітарне звучання з ефектом дисторшну, що надає композиції характерного жорсткого, енергетично насиченого тембру. Саме ці гітарні рифи підкреслюють емоційні кульмінації вокальної партії Юлії Саніної, посилюючи відчуття внутрішньої боротьби й рішучості героїні. У поєднанні з потужними ударними та глибокими басовими лініями дисторшн створює ефект «звукової хвилі», що огортає слухача і ніби фізично передає напругу сюжету. Цей прийом – характерна риса стилю The Hardkiss, який поєднує рокову агресію з емоційною експресією, дозволяючи вокалу звучати не лише як ліричний вислів, а як крик протесту.

Співачка прекрасно володіє голосом. Вона використовує маніпуляції з гортанням: нерідко спочатку понижує гортань, що надає низької фарби голосу, проте потім раптово піднімає гортань і голос стає більш світлим. Фальцет є також неодмінною ознакою вокальних партій Юлії Саніної, що надає йому легкості. Сильною ознакою співачки є гнучкий перехід від одного стану до іншого. Також завдяки твангу вона досягає дзвінкості звучання, а прийом вібрато надає її співу чуттєвості. Йодль вона застосовує, аби створити ефект зриву голосу, внаслідок чого він є більш вразливим. Таким чином завдяки використанню вокальних технік Юлія Саніна досягає виразності голосу.

Висновки

Отже, пісня «Сестра» гурту «The Hardkiss» є прикладом того, як у сучасному українському естрадному мистецтві відбувається переосмислення ролі

виконавиці. Юлія Саніна постає не лише як співачка, а як акторка, що поєднує вокальну майстерність, пластику в єдиний художній простір. Драматургія жіночого образу у творі базується на контрасті сили й вразливості. Вокальна партія Саніної, побудована на поєднанні різних регістрів, фальцету, твангу, йодлю та вібрато, створює відчуття внутрішнього руху від тиші до крику. Інструментальне тло, зокрема гітарне звучання з дисторшном, підсилює емоційний ефект, формуючи звуковий еквівалент духовної боротьби. Візуальна драматургія кліпу з образом Japanese dancer підкреслює образ героїні, надаючи їй надзвичайної привабливості та харизматичності.

Список використаних джерел

1. Бокоч В.А., Кузьменко-Присяжна І., Остапенко Л.В. До проблеми методики навчання естрадного вокалу. *Молодий вчений*. 2017. № 8(48). С. 31–34.
2. Пархимович О. «The HARDKISS» і сучасна українська музика. *Історичний досвід і сучасність. Матеріали XXIX наукової конференції здобувачів вищої освіти*. Вип. 44. Одеса, 2023. С. 37–40. [Електронний ресурс], URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17360/1/Parhymovech.pdf>

Боровик Олена Едуардівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»

кафедра естрадного співу

ПВНЗ «Київський університет культури

e-mail: elena2018elena3@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент

Дорофєєва Вероніка Юріївна

АКТУАЛЬНІ ЗАВДАННЯ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ В ПІДГОТОВЦІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Актуальність. У сучасних умовах реформування освіти, глобалізації, активного розвитку цифрових технологій та соціокультурних змін актуалізується потреба у підготовці не просто виконавця чи музиканта, а творчої, мислячої, адаптивної особистості, яка здатна до самореалізації, емоційної комунікації та художнього осмислення світу. Сучасна музична педагогіка не обмежується передачею технічних навичок – її завданням стає формування особистості, що мислить через музику, володіє естетичним світоглядом і здатна вільно працювати у різних культурних контекстах. Педагогіка нового типу має бути відкритою до

міждисциплінарності, психологізації освітнього процесу та індивідуалізації навчання. Саме тому визначення її актуальних завдань є ключем до модернізації мистецької освіти в Україні.

Мета – окреслити провідні завдання сучасної музичної педагогіки у формуванні творчої особистості.

Основні результати дослідження

Сучасна музична педагогіка виконує не лише навчальну, а й культуротворчу, виховну, комунікативну та психологічну функції. Її завдання вже давно не обмежуються викладом музичної теорії чи практики, а спрямовані на формування цілісної особистості, здатної мислити метафорично, глибоко відчувати та творчо діяти. Як зазначає Т. Смірнова: «Зовнішньо музично-навчальний процес виглядає як сумісна діяльність, взаємодія викладача і магістранта (студента), в ході якої викладач музичних дисциплін спрямовує, інформує, організує, стимулює музичну діяльність студентів, корегує, оцінює її та контролює музичне навчання» [1, с. 21].

Таким чином, сучасний педагог постає не лише як передавач знань, а як модератор творчого процесу, який підтримує ініціативу, індивідуальність і самостійність студента. У цьому контексті розвиток креативності набуває особливої актуальності, адже саме вона становить основу не тільки художнього самовираження, а й здатності до нестандартного мислення, рефлексії та глибокої інтерпретації музичних явищ.

Одним із ключових завдань є розвиток креативності – вміння генерувати нові художні ідеї, інтерпретувати музику не шаблонно, а індивідуально. У цьому контексті В. Шульгіна акцентує на важливості організації навчання як простору творчого пошуку: «Повноцінний творчий розвиток особистості може забезпечити така організація навчання, яка передбачає залучення учнів до розроблення оригінальної гіпотези, творчого пошуку і відкриття засвоєваних ними знань, вироблення готової продукції з рефлексією отриманих результатів» [2, с. 211]. Такий підхід потребує перебудови освітніх стратегій: перехід від моделі "знаннєвого монологу" до діалогічного і творчого навчання, що передбачає активну співтворчість між викладачем і студентом.

Іншим важливим завданням є індивідуалізація освітнього процесу, що передбачає врахування психологічних особливостей, темпів розвитку, емоційної чутливості учня. Музичний викладач сьогодні повинен виступати не лише як носій знань, а й як психолог, ментор і фасилітатор творчого зростання.

У процесі музичного навчання особливу роль відіграє педагогіка емоцій, яка допомагає вихованцям усвідомлювати й виражати свої емоції через музику. Це важливо як у солістичній, так і колективній формі діяльності – хорі, ансамблі, оркестрі – де комунікація і співпереживання стають основою вираження.

Не менш значущим завданням є виховання критичного мислення та культурної рефлексії: музикант повинен не лише відтворювати твори, а й розуміти їх історичний і культурний контекст, здійснювати власну художню інтерпретацію.

Педагогіка творчості також передбачає відкритість до міждисциплінарності – взаємодії музики з літературою, театром, візуальним мистецтвом, філософією. Таке поєднання дозволяє поглибити художнє сприйняття та розширити межі уяви.

У сучасному освітньому процесі важливо також використовувати цифрові технології (аудіоплатформи, нотні редактори, віртуальні інструменти), які відкривають нові горизонти для самовираження та творчих експериментів, особливо для молодих музикантів.

Підготовка творчої особистості передбачає також формування внутрішньої свободи, здатності до імпровізації, самостійного мислення та прийняття естетичних рішень. Це можливо лише за умов безпечного освітнього середовища, де немає страху помилки, а навчання сприймається як процес відкриттів.

Висновки

Сучасна музична педагогіка – це не лише система передавання знань, а простір творення особистості. Актуальні завдання педагогіки – це не перелік формальних цілей, а відповідь на запити епохи: як підготувати людину, здатну не лише володіти музикою, а й мислити, почувати, змінювати світ через мистецтво. У центрі цієї системи стоїть учень – не як об'єкт навчання, а як активний учасник

художнього, комунікативного та духовного процесу. Музична педагогіка ХХІ століття – це педагогіка діалогу, емпатії, креативності та внутрішньої свободи.

Список використаних джерел

1. Смирнова Т. А. Музична педагогіка і психологія вищої школи: навч. посіб. – Харків: Лідер, 2021. 180 с.
2. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: підручник [для студ. вищ. навч. закл.]. Вид. 3-тє, допов. Київ: НАКККиМ, 2016. 264 с.

Гошовський Олександр Володимирович

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»

кафедра естрадного співу

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: mygoalisfame2005@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент

Тормахова Вероніка Миколаївна

ХАРАКТЕРНІ РИСИ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ РОК-МУЗИКИ

Актуальність. Альтернативна рок-музика як культурне й соціальне явище є одним із найцікавіших об'єктів сучасного музикознавства. Вона постала не лише як музичний напрям, але й як реакція на глобальні зміни у суспільстві, масовій культурі та молодіжній ідентичності. В умовах, коли комерційна музика часто підпорядковується виключно законам ринку, альтернативний рок виступає простором для самовираження, критики, пошуку сенсів та музичного експерименту. З огляду на це, аналіз характерних рис цього жанру дозволяє глибше зрозуміти трансформації сучасної культури, зміну форм опору мейнстріму, а також специфіку взаємодії музики й ідеології. Особливої значущості дослідження набуває у контексті ХХІ століття, коли межі жанрів розмиваються, а поняття «альтернатива» знову актуалізується як ознака творчої незалежності.

Мета – здійснити аналіз характерних рис альтернативної рок-музики.

Основні результати дослідження

Альтернативний рок – це складне, багатогранне культурно-музичне явище, що сформувалося на перетині соціального протесту, естетичного експерименту та ідеології незалежності. Його витоки сягають музичного андеграунду 1980-х років, а пік популярності припадає на 1990–2000-ті роки. У даному контексті термін

«альтернатива» вживається для позначення протиставлення мейнстрімній рок-музиці – як за звучанням, так і за ціннісними орієнтирами. За визначенням Стюарта А. Каллена, «...альтернативний рок – це стиль музики, що розвивається з 1980-х років серед гуртів, які використовують стандартний рок-н-рольний формат – гітари, бас, ударні та клавішні» [3, с. 6]. Проте на відміну від класичного року, альтернативний рок у своїй сутності передбачає відмову від усталених комерційних стратегій, шаблонного продакшену та тематичної поверховості.

Початкове вживання терміна «альтернатива» мало значно ширший зміст і стосувалося не лише музичного стилю, а й спільної ідеології, що проявлялось у прагненні незалежності, опозиції до культурної одноманітності та приналежності до спадщини панк-руху кінця 1970-х років. Згодом це поняття стало узагальнюючим для піджанрів, що розвивалися у межах незалежних музичних сцен.

Альтернативна рок-музика охоплює широкий спектр стилістичних напрямів – від гранджу й брітпопу до інді-року, постпанку, шугейзу, пост-року, емо, лоу-фаю та альтернативного хіп-хопу. Її звучання часто характеризується естетичною еклектикою, гібридністю та схильністю до звукового експерименту. Такі гурти, як Radiohead, Beck чи Muse, створювали синтетичні форми, які поєднували рок, електроніку, джаз, психоделію та елементи академічної музики.

Тематика текстів альтернативного року здебільшого охоплює соціально значущі і психологічно глибокі теми: внутрішнього відчуження, депресії, наркозалежності, екзистенційних пошуків, критики капіталізму та урбаністичної ізоляції. На відміну від більшості поп-жанрів, альтернативна музика виконує не лише естетичну, а й рефлексивно-комунікативну функцію, тобто є способом критичного осмислення реальності.

Зовнішня естетика виконавців також має семантичне навантаження: у грандж-сцені – це недбалість і відмова від глянцевої; у готичному року – театральність і звернення до теми смерті; у емо-напрямі – поєднання вразливості та юнацького максималізму. Ці візуальні коди є своєрідним продовженням музичних і текстових стратегій самовираження.

Упродовж 1990-х років жанр увійшов до комерційного мейнстріму завдяки прориву таких гуртів, як Nirvana, R.E.M., Oasis, Radiohead, Smashing Pumpkins, однак зберіг елементи автентичності. Як зазначено у публікації на сайті MasterClass: «Незважаючи на назву, «альтернативний» рок швидко став популярним: гурти на кшталт Nirvana, Green Day, Foo Fighters, Beck і Nine Inch Nails не тільки потрапляли до поп-чартів, а й підписували контракти з великими лейблами. Це відрізняло альтернативний рок від незалежного (indie), який тяжів до незалежних студій звукозапису» [2]. Водночас, у відповідь на цю популяризацію сформувалися нові хвилі, такі як інді-рок та пост-рок, які знову актуалізували ідею дистанціювання від мейнстрімової логіки.

Український альтернативний рок сформувався у специфічному культурному середовищі, яке вирізняється від західного значно меншою комерційною підтримкою, але водночас глибоким зв'язком із національною культурою, мовою та соціальними трансформаціями. У 1990-х – 2000-х роках в Україні виникає низка гуртів, що розвивають альтернативне звучання в межах різних піджанрів – грандж, інді, ню-метал, пост-рок, дарк-фолк тощо. Варто згадати такі гурти, як «Колезький асесор», «Раббота Хо», «Всяк Випадок», «Крихітка Цахес», які стали знаковими для української сцени.

На відміну від західних країн, де альтернативний рок поступово здобував мільйонну аудиторію та вплив, в Україні він залишався більш нішовим явищем. Як зазначає О. Євтушенко: «Мільйони шанувальників рок-альтернативи в нашій країні, на відміну від західної, ми не бачимо» [1, с. 26]. Незважаючи на це, альтернативна сцена в Україні зберігає потужну культурну функцію – вона формує простір опору, рефлексії та автентичного самовираження. На думку О. Євтушенко: «...творчість адептів альтернативи – то суцільний антиофіціоз, активні вияви внутрішньої свободи, ціновані передусім не масами, а такими ж індивідами» [1, с. 27].

Українська альтернативна музика вирізняється здатністю поєднувати сучасні західні музичні форми з національною ідентичністю, фольклорними мотивами, та протестною риторикою. Такий синтез дозволяє створювати не просте запозичення західних зразків, а їх глибоке переосмислення в контексті українських

соціокультурних реалій. Яскравим прикладом цього є творчість гуртів «Vivienne Mort» і «СКАЙ», які у своїй музиці інтегрують елементи українського культурного коду, водночас залишаючись частиною глобального музичного процесу.

Висновки

Альтернативний рок являє собою унікальне явище в історії популярної музики, яке не лише відзначається різноманіттям жанрових форм, а й формує окрему систему цінностей, спрямовану на протиставлення комерціалізму, культурній стандартизації та поверхневості. Його характерними рисами є стилістична еkleктичність, текстова глибина, звуковий експеримент, соціальна критика та ідеологія незалежності. Попри входження окремих представників жанру до мейнстрімового середовища, альтернативна музика зберігає свій контркультурний потенціал та здатність до самооновлення. Її актуальність у сучасному суспільстві зумовлена не лише естетичними параметрами, але й здатністю вираження тих смислів і переживань, які залишаються поза межами масової музичної продукції.

Отже, український альтернативний рок має свої особливості, зумовлені національним культурним контекстом, мовною ідентичністю та соціально-політичними умовами. На відміну від західних країн, де альтернативна музика часто має широку підтримку та масову аудиторію, в Україні цей жанр здебільшого існує в межах незалежної сцени. Вітчизняні гурти, що працюють у цьому напрямі, вирізняються схильністю до творчих експериментів та уваги до соціально важливих тем. Особливо значущим є поєднання західних музичних форм з елементами фольклору, традиційної культури, а також авторським осмисленням сучасних українських реалій. Творчість таких гуртів, як «Vivienne Mort», «СКАЙ» та інших, демонструє здатність альтернативного року в Україні бути не лише музичним явищем, а й формою культурного спротиву, художньої рефлексії та самоідентифікації.

Список використаних джерел

1. Євтушенко О. *Україна IN ROCK: статті та есеї*. Київ: Грані-Т, 2011. 240 с.

2. Alternative Rock Guide: The History and Bands of Alt-Rock [Електронний ресурс], URL: <https://www.masterclass.com/articles/alternative-rock-guide> (дата звернення 12.10.2025)
 3. Kallen, Stuart A. The History of Alternative Rock. Lucent Books. 2012. 120 p.
-

Дем'янчук Володимир Миколайович
здобувач 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: demyanchykvova@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: народний артист України, професор
Зібров Павло Миколайович

ПІСЕННИЙ КОНКУРС «ЄВРОБАЧЕННЯ» ЯК ПЛАТФОРМА ДЛЯ ПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Актуальність. Протягом останніх двох десятиліть пісенний конкурс Євробачення перетворився на глобальну сцену, де були презентовані виступи виконавців з багатьох європейських країн. На думку фахівців, «щорічний телевізійний конкурс естрадної пісні «Євробачення» є вдалим прикладом прояву «м'якої сили» в контексті культурної дипломатії та сучасних міжнародних зв'язків» [2, с. 176], тому для України він став не просто вокальним змаганням, а власне засобом художньої презентації вітчизняної естрадної музики, адже сцена «Євробачення» дозволяє українським артистам демонструвати самобутність національного мистецтва у спільному з європейськими країнами культурному просторі. Нерідко українські учасники демонструють музичні зразки, що поєднують фольклор і сучасність, – у цьому контексті особливо відзначимо ті номери, що здобули перемогу на Пісенному конкурсі «Євробачення».

Мета – визначити роль і місце пісенного конкурсу «Євробачення» як платформи презентації української естрадно-вокальної культури.

Основні результати дослідження

Пісні Руслани, Джамали та Kalush Orchestra, з якими вони здобули перемогу на конкурсі «Євробачення», є творами, що не лише стали відомими в українському просторі, але й отримали визнання у європейської слухацької аудиторії. Високий професійний рівень виконавців та якісний музичний матеріал засвідчили самобутність українського мистецтва та його спроможність бути по-

справжньому популярним на глобальному рівні. В. Колосок, аналізуючи виступи українських переможців конкурсів, зазначає наступне: «Впевнені перемоги українських виконавців на міжнародному конкурсі «Євробачення» у 2004, 2016 та 2022 роках, безумовно, є показником успішного розвитку вітчизняного естрадно-пісенного мистецтва» [1, с. 239].

Однак не лише виступи переможців демонстрували цікаві та неповторні зразки української естради, але й інших учасників, чия історія участі в пісенному конкурсі ілюструє широкий спектр стилів, напрямків та тенденцій. Саме тому доречно окреслити специфіку виступів тих видатних вітчизняних персоналій, що представляли Україну на «Євробаченні».

Перший представник України – Олександр Пономарьов (2003) – представив пісню «Hasta La Vista», яка познайомила Європу з українською вокальною культурою в її емоційно-виразній формі. Наступного року пісня Руслани «Wild Dances», поєднавши карпатський фольклор, етнічні ритми та театральну енергію, принесла Україні першу перемогу. Рік потому гурт «Гринджоли» представив пісню «Разом нас багато», що ґрунтувалась на гаслах Помаранчевої революції. Це був безпрецедентний момент, коли сцена «Євробачення» стала платформою для соціальної рефлексії. Незважаючи на 19-те місце, їх виступ в стилі реп-рок став посланням єдності та громадянського пробудження, яке втілювалось у музичній формі.

Виступ Тіни Кароль у 2006 році з піснею «Show Me Your Love» повернув традицію конкурсного номеру, де важливу роль відігравала вокальна майстерність. Спираючись на українську мелодійну лірику, співачка створила образ впевненої, сяючої жіночності, яка відповідала стандартам пісенного конкурсу «Євробачення». Однак Верка Сердючка (Андрій Данилко, 2007) повністю змінила сприйняття України на конкурсі. Пісня «Dancing Lasha Tumbaj» поєднала постмодерністську іронію, диско-ритм та яскравий драг-перформанс, що втілював сатиру, енергію та театральність. Образ Сердючки розмив межу між пародією та мистецтвом, що продемонструвало специфіку української кємп-естетики. Цей виступ, що посів 2 місце, запам'ятався набагато більше європейській аудиторії, аніж переможців, внаслідок чого артиста неодноразово

запрошували для виступу на конкурсі у частинах, які не оцінювались суддями та глядачами.

Кінець 2000-х та 2010-ті роки ознаменували зміцнення репутації України як країни сильних вокалістів та інноваційних сценічних концепцій. Alyosha (2010) виконала пісню «Sweet People», поєднуючи емоційну виразність з мінімалістичною інструментовкою. Міка Ньютон (2011) запам'яталася номером «Angel», де ніжна вокальна лінія доповнювалась неординарною постановкою, підсиленою живою пісочною анімацією. Злата Огневич (2013) втілила на конкурсі традицію українського естрадного співу у «Gravity», як і Марія Яремчук з піснею «Tick-Tock» в 2014 році. Україна не брала участі в «Євробаченні 2015» через складну політичну ситуацію в країні, пов'язану з російсько-українською війною. Перемога Джамали (2016) з піснею «1944», що ґрунтувалась на кримськотатарській вокальній орнаменталі, знову повернула увагу до фольклорних елементів. Пізніше Mélovin (2018) продовжив лінію театральної виразності завдяки пісні «Under the Ladder», поєднуючи готичні образи та дарк-поп звучність.

Гурт Go_A (2021) переосмислив український фольклор у «Шумі», перетворивши архаїчні ритуальні інтонації на електронний пульс, який полонив публіку по всьому континенту. Kalush Orchestra (2022) розвинув цей синтез, поєднуючи реп і народні тембри у «Стефанії». Їх перемога стала символом стійкості не лише музикантів під час війни, а й усіх українців. Дует TVORCHI з піснею «Heart of Steel» в 2023 році та дует Alyona Alyona & Jerry Heil з композицією «Teresa & Maria» показали потенціал поєднання репу, електронної музики, елементів народного вокалу та ін.

Протягом двадцятирічної історії участі України в пісенному конкурсі, вітчизняні виконавці неодноразово здобували схвального відгуку від журі та слухачів. Серед показників, що впливали на це, є високий професійний рівень музикантів та пісенних зразків, які вони виконували. Також спільною рисою пісень-переможців, на думку В. Колоска, є «яскраво виражена національна основа всіх досліджених творів переможців «Євробачення» (українська – у піснях «Дикі танці» та «Стефанія» і кримськотатарська – у композиції «1944»), що свідчить про

зростання зацікавленості культурами корінних народів нашої держави у світі та їх включеність до глобальних мистецьких процесів» [1, с. 238].

Висновки

Український досвід на пісенному конкурсі «Євробачення» відображає постійний пошук балансу між національною ідентичністю та глобальною музичною комунікацією. Кожен виступ – переможний чи непереможний – формує багатовимірний образ українського естрадно-вокального мистецтва, яке поєднує емоційну експресію, жанрову гнучкість і здатність до культурної інтерпретації традицій.

Вихід України на сцену «Євробачення» щоразу стає символічним актом представлення держави у європейському просторі. Для українських виконавців конкурс є майданчиком, де вони розповідають світові свої історії – про боротьбу за свободу й гідність, про кохання, внутрішні переживання, про особисту та національну ідентичність. У цих виступах відчутні як соціокультурні контексти певного часу, так і прагнення артистів актуалізувати українські культурні коди в умовах глобального шоу.

Важливою рисою українських номерів стало органічне поєднання фольклорних елементів із сучасними тенденціями поп-музики та електронної сцени. Від етнічної манери співу Руслани й «диких танців» до цифрової експресії alyona alyona & Jerry Heil чи символістської драматургії Go_A – українські артисти демонстрували здатність трансформувати традицію, не втрачаючи при цьому її автентичної енергії. Саме цей симбіоз традиційного й інноваційного створив особливу впізнаваність українських виступів, зміцнивши культурне позиціонування країни на світовій мапі поп-музики.

Таким чином, «Євробачення» для України стало не лише музичним змаганням, а й простором культурної дипломатії та діалогу зі світом. Завдяки артистам різних поколінь конкурс перетворився на символічний літопис творчої еволюції вітчизняного мистецтва – відкритого до експериментів, але глибоко укоріненого в національній традиції. Український досвід на Євробаченні й надалі формує образ сучасної України як країни з потужним мистецьким потенціалом,

здатної говорити мовою глобальної музичної культури, не розгубивши власного голосу.

Список використаних джерел

1. Колосок В. І. Аналіз характерних особливостей сучасних українських естрадних хітів на прикладі творів-переможців міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення» 2004, 2016, 2022 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. № 3. С. 233–239.
 2. Ходченко О.Є, Коверська Є.О. Конкурс «Євробачення» як інструмент культурної дипломатії. Проблеми всесвітньої історії. 2024. № 1(25). С. 176–190. [Електронний ресурс], URL: [10.46869/2707-6776-2024-25-8](https://doi.org/10.46869/2707-6776-2024-25-8)
-

Дудіна Анна Олексіївна

здобувачка 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: annadudina2222@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент
Сінельнікова Валентина Володимирівна

МУЗИЧНО-СТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДЖАЗУ ТА ПОП-МУЗИКИ В НАУКОВИХ СТУДІЯХ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ

Актуальність. У XX сторіччі музика зазнала глибоких змін – виникли й розвинулися нові жанри та стилі, які відігравали не лише розважальну роль, але й стали предметом наукового осмислення. Особливе місце в цьому займають жанри джазу та популярної музики (поп-музики). Актуальність теми зумовлена потребою осмислення джазової та поп-музики як важливих складових світової музичної культури XX століття, що відображають соціокультурні процеси, естетичні пошуки та еволюцію масового мистецтва. Їх вивчення дозволяє простежити взаємодію традицій і новаторства у формуванні сучасного музичного мислення.

Мета – виявити й систематизувати музично-стильові особливості джазу та поп-музики, представлені у наукових працях XX – першої чверті XXI століття.

Основні результати дослідження

Незважаючи на своє початкове американське походження, джаз сьогодні є інтернаціональним мистецтвом, представленим потужними регіональними

школами та виконавськими традиціями на різних континентах. Протягом столітнього періоду свого формування ця музика досягла рівня самостійного художнього явища, яке характеризується унікальними передумовами виникнення, окремою історією розвитку та специфічним спектром виражальних засобів. Характерними рисами джазу стали імпровізація, поліритмія, основана на синкопованих ритмах та унікальному комплексі прийомів виконання ритмічної фактури – свінг [4]. Як зауважує Г. Цап, «буквально будь-яку музику, яка має метроритмічні зсуви, називають джазом»; джаз «відразу існує як імпровізаційна форма», поступово «специфічна риса джазу виокремлюється в основний принцип його переваги порівняно з іншими стилями та стає вирішальною для його використання» [5, с. 120–121].

Саме у 1920-х роках Чикаго стало центральним осередком джазового життя, куди переїхало багато новоорлеанських музикантів, зокрема Луї Армстронг. Після Другої світової війни джаз увійшов у фазу активної стилістичної диференціації, у якій сформувалися такі напрями, як *cool jazz*, *hard bop* та *modal jazz* [1]. Отже, джаз – це не лише музика, але й прояв соціальної трансформації, модернізації культури ХХ ст.

Прикладом цього процесу може бути творчість Луї Армстронга (Louis Armstrong, 1901–1971) – одного із найвизначніших представників раннього джазу. Його записи з групами Hot Five та Hot Seven у кінці 1920-х років встановили нові стандарти джазової музики, а саме: соло-інструменталізм, вокальна імпровізація (скетспів), індивідуальний музичний «голос». Це був перехід від ансамблевої гри до провідної ролі соліста, що стало однією з музичних особливостей джазу.

З тих пір було сформовано ключові музичні ознаки та особливості джазу, до яких належать: імпровізація як центральний елемент виконання; синкопований ритм, «свінгуючий» характер (*swing*), підкреслена ритмічна пульсація; блюзові елементи – гармонія, мелодика, емоційна виразність. Наприкінці 1963 року Армстронг записав головний трек для мюзиклу «Hello, Dolly!». Неочікувано для нього після дебюту шоу на Бродвеї трек став справжнім хітом: пісня злетіла на вершину хіт-парадів, витіснивши дві композиції The Beatles. У віці шістдесяти

двох років Армстронг став найстарішим музикантом в американській історії, чия пісня стала номером один. Пізніше він отримав за її виконання «Греммі» [3].

Слід також розглянути еволюцію формальної структури джазу – від раннього нью-орлеанського стилю до свінгу, бібопу та ф'южн-джазу. Прикладом цього може бути мистецька діяльність Дюка Еллінгтона (Duke Ellington) – видатного керівника джаз-оркестру й композитора, який перетворив оркестр на свій інструмент. Його композиції, такі, як «Mood Indigo» чи «Take the A Train», демонструють, як джаз може мати високу композиційну організацію і бути не лише «танцювальним». Це засвідчує, що джаз розвивався не лише як розвага, але й як мистецтво з власною музичною логікою.

Щодо поп-музики (popular music), її виникнення та розвитку, а також музичних характеристик зауважимо, що під терміном «популярна музика» (поп-музика) мається на увазі музика, створена для широкої аудиторії, комерційно орієнтована, часто в умовах індустрії звукозапису. Основними чинниками, що сприяли становленню поп-музики в ХХ ст., є наступні: технологічні зміни – грамплатівки, радіо, телебачення, запис; масова культура, яка почала домінувати у післявоєнній епосі; стандартизація форм – куплет-приспів, проста мелодія, запам'ятовуваність. Попмузика (за визначенням Timothy Warner) акцентує на доступності, простоті й повторюваності, використанні коротких фраз, регулярній тривалості фраз, простих розмірів та переважно діатонічних мелодій з поступовим рухом, які легко запам'ятовуються слухачем [2].

В поп-музиці після 1961 р. зросли показники «негармонічності» і «шумності», що пов'язано з технологіями запису й виробництва музики. В останні десятиліття в музикознавстві та прикладній науці почали аналізувати поп-музику як об'єкт, розглядаючи її структуру, гармонію, виконавські особливості, зміни в технологіях. Розглянемо український контекст розвитку джазу, поп-музики та їх музичні особливості.

В Україні розвиток джазу та популярної музики має власну специфіку, що обумовлюється такими чинниками, як: вплив радянської системи, розвиток музичної освіти, формування культурної політики, посилення сучасного глобального впливу. Українська музика між 1917–1937 рр. перебувала в активній

модерністичній фазі, відкритій до експериментів. Говорячі про сучасний український джаз, слід згадати проєкт «Jazz From Ukraine» та ім'я Якова Цвеєтінського – українського джазового трубача, композитора, який комбінує класичну освіту й джазову імпровізацію. Інший приклад: Денніс Аду (Dennis Adu) – музикант, який сформувався в Україні, працює в джазовій сфері, виступає на міжнародному рівні. Таким чином, українська сцена демонструє як відповідність міжнародним трендам, так і сформовані власні культурні особливості (використання народних мотивів, суміш жанрів, експерименти).

Хоча джаз і популярна музика мали різні корені та функції, між ними існує суттєвий взаємозв'язок. Джаз вплинув на розвиток масової музики: ритмічні елементи, імпровізація та секційна оркестровка перекочували у популярні твори. Рання популярна музика часто використовувала елементи свінгу та джазових ансамблів (зауважимо, що деякі науковці розглядають джаз як складову популярної музики [5]). З іншого боку, поп-музика запозичила від джазу частину музичної складності та технології звукозапису й масової дистрибуції, що дозволило музичним стилям поширюватися глобально. У музикознавчих дослідженнях обидва жанри аналізуються системно, зокрема розглядаються гармонія, ритм, форма джазових творів і технології виконання [5].

Висновки

Підсумовуючи, наголосимо, що джаз і поп-музика мають різне історичне походження, соціокультурні функції та естетичні принципи, проте їх взаємовплив є очевидним і багатовекторним. Джаз – як один із найуніверсальніших музично-культурних феноменів ХХ століття – сформував новий тип музичного мислення, у центрі якого опиняються імпровізаційність, індивідуальна свобода виконавця, специфічні ритмічні моделі (свінг), схильність до стильових синтезів і постійне оновлення художніх форм. Його значення виходить далеко за межі суто музичної практики, адже джаз вплинув на розвиток естрадного вокалу, інструментального мистецтва, культурні моделі поведінки музиканта та слухача.

Поп-музика, натомість, формувалася в контексті глобальних індустрій, новітніх технологій, масової комунікації та комерційних механізмів, що визначило її відкритість до експериментів, здатність швидко реагувати на

суспільні зміни й адаптуватися до запитів широкої аудиторії. Водночас поп-культура активно запозичувала джазові елементи – від ритмічної організації до вокальної стилістики, що засвідчує взаємодію «елітарних» і «масових» моделей музичного виробництва.

Український культурний контекст підтверджує, що джаз і поп-музика не є виключно західними явищами. Уже з першої половини XX століття в Україні простежуються процеси, паралельні до світових: становлення джазових оркестрів, поява танцювально-естрадних стильових моделей, формування локальної поп-індустрії у другій половині XX століття, розширення жанрових експериментів на зламі XX–XXI століть. Українські виконавці активно засвоювали глобальні тенденції, водночас адаптуючи їх до національної музичної традиції, мовно-етнічних особливостей та локального смаку слухачів.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що взаємодія джазу й поп-музики створює широкий простір для інновацій, сприяє формуванню нових стильових моделей та інтегрує українську музичну культуру у світовий художній контекст.

Список використаних джерел

1. Gioia, Ted. *The History of Jazz*. Oxford University Press, 2011, pp. 255–310.
 2. Warner, Timothy. *Pop Music – Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Routledge, 2003. [Електронний ресурс], URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781351218504/pop-music-technology-creativity-timothy-warner> (дата звернення 08.11.2025)
 3. Армстронг Луї: «Для джазового музиканта дуже важлива пам'ять про минуле». 2025. [Електронний ресурс], URL: https://www.libr.dp.ua/punktyr_bibl_armstrong.html (дата звернення 08.11.2025).
 4. Закус І.М., Постой Г.Г. Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики. *Молодий вчений*. 2017. № 11(51). С. 565–568. [Електронний ресурс], URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_11_139 (дата звернення 08.11.2025).
 5. Цап Г. В. Джазове виконавство 20-х років XX століття як складова популярної американської музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 118-122. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269407> (дата звернення 08.11.2025).
-

Дьомін Руслан Володимирович
здобувач 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: ruslan.v.domin@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9430-3058>
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент
Сінельнікова Валентина Володимирівна

ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ІТАЛІЙСЬКОЇ ЕСТРАДИ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Актуальність вивчення естрадно-вокального мистецтва зумовлена зростанням його ролі у формуванні духовного простору сучасного суспільства та в осмисленні національної ідентичності в умовах глобалізації. Популярна музика виступає важливим посередником між індивідуальним переживанням і колективними культурними смислами. Як зазначає британський соціомузиколог Саймон Фріт, «музика формує наше відчуття ідентичності через ті безпосередні переживання, які вона нам пропонує... завдяки яким ми можемо розташувати себе в уявних культурних наративах» [6]. Це твердження акцентує, що саме естрадне мистецтво, орієнтоване на масового слухача, стає одним із ключових механізмів символічного конструювання спільноти та ціннісних орієнтирів. Тому аналіз символічної образності естрадної пісні є необхідним для розуміння культурної динаміки кінця ХХ – початку ХХІ століття та змін у національній самосвідомості під впливом глобалізаційних процесів.

Мета – здійснити аналіз художньої образності творів української та італійської естради зазначеного періоду та визначення її ролі у формуванні духовних і культурних цінностей суспільства.

Основні результати дослідження

Художня образність у пісенному мистецтві виступає не лише естетичною, а й психологічною категорією. Вона формує емоційно-ціннісний простір, у якому взаємодіють виконавець і слухач. Саме тому образність стає механізмом культурної комунікації, що поєднує особистісне і колективне переживання.

У контексті української естради кінця ХХ століття символічність пісенного образу проявляється через духовність, національну самосвідомість і поетичну щирість. Пісня Володимира Івасюка «Червона рута» є знаковим прикладом поєднання фольклорної символіки з сучасною поетикою: образ «рути» виступає

метафорою чистоти, кохання й пошуку ідеалу. Саме така художня форма сприяла тому, що твір став не лише популярною мелодією, а й культурним символом української ідентичності [1].

Подібну символічність демонструє й італійська естрадна традиція. У пісні Тото Кутуньо «Solo noi» художня образність вибудовується навколо інтимної символіки кохання, яке постає як самодостатній світ двох. Герої пісні переживають почуття, що стає «окремим всесвітом», відмежованим від зовнішніх обставин. Через емоційну щирість, мелодійну чуттєвість і характерну для італійського кантиленного стилю експресію Кутуньо створює символічний образ любові, яка одночасно вразлива й сильна, пристрасна й тендітна. У творі простежується стильова риса італійської естради – поєднання емоційної відкритості з глибоким внутрішнім переживанням, що надає образності універсального гуманістичного змісту. Як зазначає М. Beneggi, «У музикознавчій інтерпретації підкреслюється, що «Solo noi parla di una storia d'amore conclusa», у якій герой із ностальгією пригадує моменти інтимної близькості та довіри [2], що підсилює символіку кохання як замкненого «світу для двох».

Варто також звернути увагу на твір Адріано Челентано «Suzanna», який репрезентує особливий тип художньої символіки, заснований на поєднанні повсякденності та мрійливої ідеалізації. У центрі сюжету – звичайна зустріч, що перетворюється на символ натхнення та внутрішнього оновлення. Як підкреслює музичний оглядач Edoardo Bennato, у цій пісні «la quotidianità si mescola con un senso di leggerezza narrativa che trasforma una semplice storia in un piccolo racconto simbolico» – тобто буденність поєднується з легкою оповідністю, створюючи символічний вимір [3]. Музикознавець Марко Л. Фікера також відзначає, що «“Susanna” è uno dei brani più iconici della carriera pop di Celentano, capace di trasformare una storia semplice in un quadro vivace della vita quotidiana italiana» [5], наголошуючи на здатності пісні перетворювати просту історію на яскравий культурний образ. Додатково італійський критик Gino Castaldo зазначає, що Челентано «ha il dono di trasformare la semplicità in un linguaggio universale... “Susanna” ne è un esempio perfetto» – має здатність перетворювати простоту на універсальну художню мову [4]. Таким чином, «Suzanna» демонструє, як естрадна

пісня може виводити побутові ситуації на рівень метафоричної образності, поєднуючи простоту наративу з багатошаровою емоційністю.

Порівняльний аналіз української та італійської естради дозволяє виявити спільну тенденцію – прагнення до гуманістичної виразності, емоційної правдивості та духовного узагальнення. У творчості таких виконавців, як Володимир Івасюк, Адріано Челентано та Тото Кутуньо, спільною є ідея пісні як способу діалогу між людськими серцями. Символічні образи – дорога, дощ, кохання, розлука та ін. – набувають універсального значення, зберігаючи при цьому національний колорит.

Естрадна пісня, будучи частиною масової культури, виконує важливу психоемоційну функцію – гармонізує внутрішній стан слухача, допомагає долати соціальну напругу та формує відчуття спільності. Як підкреслює Т. Шершова, «сучасний естрадний україноспів як культурне явище, що поєднує традиційні елементи української пісенної культури із сучасними музичними практиками, визначає його роль у формуванні мистецької ідентичності, збереженні національної спадщини та популяризації українського мистецтва у світі» [8, с. 352]. Таким чином, художня образність виступає каналом міжособистісної взаємодії, через який музика досягає свого терапевтичного ефекту.

У ХХІ столітті естрадно-вокальне мистецтво зазнає значного впливу цифрових технологій, що розширюють можливості його сприйняття. Відеокліп, соціальні мережі, стримінгові платформи стають новими формами передачі художнього образу, водночас зберігаючи його головну функцію – пробудження емоцій і духовного співпереживання. Як зазначають А. Чаус та Г. Цибко, «цифрові технології кардинально змінили музичну сферу, зробивши музику доступною на кожному кроці. Тепер музиканти можуть швидко записувати, редагувати та ділитися своєю творчістю, а слухачі можуть насолоджуватися музикою у будь-який час, використовуючи стримінгові сервіси» [7, с. 4].

Висновки

У підсумку варто зазначити, що художня образність творів української та італійської естради останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. демонструє як

національну специфіку, так і спільні тенденції глобального культурного розвитку. Українська естрада тяжіє до символічності, метафоричності та емоційної багатоплановості, нерідко залучаючи фольклорні мотиви як маркери національної ідентичності. Натомість італійська естрада вирізняється ліризмом, психологічною деталізацією та мелодійною виразністю, що акцентує індивідуальні почуття та драматизм людських стосунків.

Співставлення цих двох традицій дає можливість простежити, як різні культурні коди формують специфічні образні системи, водночас залишаючись відкритими до взаємодії зі світовими музичними тенденціями. Художня образність українських і італійських естрадних творів у цей період засвідчує зростання ролі пісенного мистецтва як засобу культурної комунікації, що поєднує національну своєрідність із універсальними емоційними смислами – смислами, які резонують із досвідом сучасної людини незалежно від її географічної чи соціальної належності.

Загалом художня образність у пісенному мистецтві виступає містком між внутрішнім світом митця та колективною свідомістю народу. Вона не лише відображає індивідуальні емоції та переживання, але й трансформує їх у знакові смисли, зрозумілі широким аудиторіям. Сила метафор, символів і поетичних образів дозволяє пісні виходити за межі звичайного розважального продукту, перетворюючись на інструмент культурного самовираження та духовної комунікації. Художня образність формує і водночас коригує культурні орієнтири суспільства: вона закріплює в масовій свідомості певні ідеали, емоційні моделі, уявлення про історичний досвід і майбутні перспективи. Через поетичні формули та музичні інтонації суспільство осмислює власну пам'ять, актуальні події та ціннісні трансформації. Саме тому естрадна пісня, попри її масовість, набуває статусу значущого елемента духовного досвіду сучасної людини – здатного впливати на самоідентифікацію, моральні орієнтири та емоційну чутливість слухача.

Список використаних джерел

1. «Червона рута» – символ української естради. [Електронний ресурс], URL: http://ivasyuk.org.ua/articles.php?id=chervona_ruta_symvol_ukrayinskoyi_estrady&lang=uk (дата звернення 08.11.2025)
2. Beneggi M. Solo noi, la storia e il testo della canzone di Toto Cutugno. *Teatro e Musica News*. 03.04.2025. [Електронний ресурс], URL: <https://teatroemusicanews.com/2025/04/03/solo-noi-la-storia-e-il-testo-della-canzone-di-toto-cutugno/> (дата звернення 08.11.2025)
3. Bennato, E. Susanna – Adriano Celentano. *Civuole Poco*. 2017, April 5. [Електронний ресурс], URL: <https://civuolepoco.wordpress.com/2017/04/05/susanna-adriano-celentano/> (дата звернення 10.11.2025)
4. Castaldo, G. Celentano e la forza della semplicità pop. *Il Mattino*. 2018, June 12. [Електронний ресурс], URL: <https://www.ilmattino.it/> (дата звернення 08.11.2025)
5. Fichera M. L. La canzone italiana degli anni '80. Milano : Edizioni del Teatro, 2019. 256 p.
6. Frith, S. (1996). Music and Identity. In Hall, S. & du Gay, P. (Eds.), *Questions of Cultural Identity*. SAGE Publications. [Електронний ресурс], URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/mono/10.4324/9781315087467-18/music-identity-simon-frith> (дата звернення 11.11.2025)
7. Чаус А. Г., Цибко Г. Ю. Вплив цифрових технологій на музичну індустрію. *Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції студентів і молодих учених «Інформаційні технології в соціокультурній сфері, освіті та економіці»*. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2024. С. 204-206. [Електронний ресурс], URL: <https://surl.it/vplvkt> (дата звернення 09.11.2025)
8. Шершова Т. В. Сучасний естрадний україноспів як відображення мистецької ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. №1. С. 351–355.

Єрмоленко Альона Сергіївна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

освітньо-професійна програма «Естрадний спів»

кафедра естрадного співу

ПВНЗ «Київський університет культури»

е-mail: alonaermolenko@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент

Сінельнікова Валентина Володимирівна

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ПІСНІ «FEELING GOOD» У ТРАКТУВАННІ МАЙКЛА БУБЛЕ

Актуальність. Феномен вокальної інтерпретації сьогодні виходить за межі традиційної технічної майстерності співака. Найбільш цікаві для слухача версії

твору формуються завдяки поєднанню вокалу, сценічного артистизму та індивідуальності співака. Композиція «Feeling Good» у виконанні Майкла Бубле є не просто кавером відомого шлягеру, а відтворенням його мистецьких принципів та індивідуального стилю. Його версія розкриває майстерність співака та виступає зразком, на який можуть орієнтуватися молоді артисти-вокалісти. Актуальність дослідження полягає у розкритті інтерпретаційних особливостей виконання пісні на прикладі «Feeling Good».

Мета – проаналізувати інтерпретаційні особливості виконання пісні «Feeling Good» у трактуванні канадського співака Майкла Бубле.

Основні результати дослідження

Пісня «Feeling Good» є одним з відомих шедеврів, що неодноразово виконувались різними співаками та співачками. Вона була створена в 1964 році англійськими композиторами Ентоні Ньюлі та Леслі Брік'юссом для мюзиклу «The Roar of the Greasepaint – The Smell of the Crowd». Уперше її публічно виконав Сай Грант під час британського туру мюзиклу, а в американській постановці роль належала Гілберту Прайсу.

Невдовзі після прем'єри з'явилося кілька версій твору. Зокрема, у 1965 році Джон Колтрейн створив джазову інтерпретацію, а Ніна Сімон записала пісню для свого альбому «I Put a Spell on You», що зробило композицію всесвітньо відомою. У наступні десятиліття «Feeling Good» неодноразово набувала різних інтерпретацій, внаслідок чого пісня трансформувалась в стильовому відношенні, адже «художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності» [3, с. 76]. Серед сучасних закордонних виконавців «Feeling Good» виконують Джон Ледженд, Джордж Майкл, гурт «Muse», діджей Девід Гетта та інші музиканти.

Однією з найвідоміших сучасних інтерпретацій пісні, що були створені у першій чверті XXI столітті, є версія канадського співака-крунера Майкла Бубле. Його запис «Feeling Good» 2005 року став справжнім еталоном вокальної виразності, адже в ньому поєднано оркестрову пишність аранжування, викладеного естрадно-симфонічним оркестром, джазова манера фразування та елементи естрадного вокалу. Пісня «Feeling Good» у виконанні Майкла Бубле

перетворюється на ефектний концертний номер, де вокал переносить слухачів у атмосферу співаків-крунерів ХХ століття.

Як зазначає Ховард Гольдштейн, крунерство – це стиль популярного, зазвичай чоловічого, співу. «Слово шотландського походження: «sgoone», що означає гучний, глибокий рев, перетворилося на «sgoon» – низький звук, що буркоче» [2]. Поняття «крунер» (sgooner) виникло у США у 1920-1930-х роках і означає співака, який використовує м'яку, інтимну манеру співу, пристосовану до можливостей мікрофона. Технічний розвиток звукозапису та мікрофонів дали змогу вокалістові співати не форсуючи голос, а навпаки – майже шепотіти мелодію.

Майкл Бубле вважається одним із тих виконавців, хто допоміг оновити інтерес до стандартів американської популярної музики минулого століття («Great American Songbook») та класичного вокального репертуару. Його стилістика відзначається відчуттям занурення у ретро, що проявляється у контролі динаміки, округленому тембрі і відточеному фразуванні, що спирається на спадщину Френка Сінатри. У пісні «Feeling Good» співак відтворює класичну інтонаційну пластичність крунера, але водночас насичує її більшою емоційною експресією та кінематографічними прийомами. Він створює музичну лінію, де кожен звук і пауза продумані до деталей, але звучать природно й невимушено, бо спрямовані до слухача і неодмінно справляють на нього незабутнє враження. «Маючи неперевершений талант, енергію та голос, який однаково добре поєднується зі стандартами, поп-музикою, свінгом, джазом, R&B та комедією, Майкл щовечора запрошує свою аудиторію в особливу подорож – співаючи від щирого серця, співаючи їм прекрасні пісні про кохання, змушуючи їх сміятися, плакати та танцювати – щоб подарувати їм вечір, який вони ніколи не забудуть» [1].

Виконання Майкла Бубле відзначається синтезом класичного вокального контролю та естетики свінгового фразування. У цьому записі він працює не лише як співак, а й як режисер власної емоційної драматургії, вибудовуючи зростання напруги від спокійного вступу до кульмінаційного оркестрового вибуху. На початку композиції Бубле застосовує м'який, оксамитовий тембр в середньому регістрі, що характерний для баритонального тенора. Його дихання

контрольоване, спокійне, що створює ефект внутрішньої зосередженості. У кульмінаційних фразах («It's a new dawn, it's a new day...») він переходить до повнішої резонансної подачі, розкриваючи грудний регістр і підсилюючи вокальну проєкцію за рахунок відкритої артикуляції. Дихання тут не лише підтримує звук, а й формує динамічний розвиток, бо він буквально «дихає разом з оркестром».

Початок пісні майже камерний, із приглушеним оркестровим супроводом; поступово в ній додається об'єм. Таке покрокове розширення звукової площини створює ефект катарсису, коли вокал стає уособленням свободи. Подібна динамічна стратегія тяжіє до театрального типу драматургії, що наближує Бубле до традицій музичного театру та «великої сцени». Бубле використовує «ковзання» між нотами, що додає вокалу пластичності. Його інтонація залишається ідеально чистою, але не академічно статичною. Бубле використовує легке «розгойдування» інтонації (micro-slides), що властиве джазовій манері співу. Особливу роль відіграють дрібні динамічні відтінки, затримки звуків, короткі паузи перед фінальною нотою. Бубле варіює дистанцію при роботі з мікрофоном, створюючи ефект чергування інтимної тихої сповіді та великої й масштабної театральної сцени. Його фразування побудоване на комбінуванні легких імпровізаційних затримок і точних метричних акцентів.

Висновки

Виконання пісні «Feeling Good» у трактуванні Майкла Бубле поєднує в собі елементи джазу, поп-музики й естради першої половини ХХ століття. Бубле часто обирає стандарти, які вже мають історію, і намагається внести у них своє власне бачення, що проявляється у зміні фразування, іншому акцентуванні, трансформації лексики пісні, що досягається зміною регістру голосу, темповими відхиленнями, паузами. Стиль співака можна розглядати як синтез класичної школи крунера та сучасного поп-виконавства, що надзвичайно яскраво проявляється у пісні «Feeling Good». Вокал Майкла Бубле характеризується гнучкою артикуляцією, легким свінговим фразуванням, точним інтонуванням та сценічною впевненістю. Він добре працює з бігбендом, здатний виконувати пісню так, щоб вона звучала на високому рівні.

Узагальнюючи, трактування Майклом Бубле пісні «Feeling Good» можна розглядати як приклад сучасної реінтерпретації джазового стандарту, що поєднує традиційні елементи стилю з актуальними прийомами естрадного виконання. Співак не лише відтворює канонічні риси жанру, а й переосмислює їх відповідно до вимог сучасної сцени, пропонуючи слухачеві оновлену версію відомого твору, яка зберігає дух джазової класики, але звучить сучасно, динамічно та емоційно переконливо.

Додатково слід підкреслити, що інтерпретація Бубле формує своєрідний художній міст між епохами, демонструючи здатність виконавця адаптувати стилістику середини XX століття до естетики XXI століття. Його версія «Feeling Good» стала не лише ще одним виконанням у низці каверів, а й самостійною естрадною подією, що вплинула на популяризацію пісні серед молодшої аудиторії. Завдяки харизмі, продуманій сценічній драматургії та високій вокальній культурі Бубле піднімає твір до рівня персонального художнього висловлювання, що підтверджує його приналежність до провідних інтерпретаторів джазових стандартів сучасності.

Список використаних джерел

1. Biography. Michael Bublé. [Електронний ресурс], URL: <https://www.michaelbuble.com/#bio> (дата звернення 05.11.2025)
2. Goldstein H. (2001). Crooning. Grove Music Online. [Електронний ресурс], URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006867> (дата звернення 02.11.2025)
3. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Педагогічні науки*. 2014. Вип. 120. С. 74–79.

Жабчик Олександр Олегович

здобувач 1 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: sashabarsa203@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент
Сінельнікова Валентина Володимирівна

СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА

Актуальність. Сучасне естрадне мистецтво є синтетичним видом творчості, у якому вокал, акторська майстерність, пластика та сценічна поведінка об'єднуються у створенні цілісного художнього образу. В умовах зростання вимог до сценічної виразності виконавця актуалізується потреба в осмисленні феномену сценічної інтерпретації як ключового чинника у процесі формування індивідуального образу естрадного вокаліста. Адже саме інтерпретаційна складова надає виступу унікальності, сприяє комунікації з аудиторією та визначає художню якість виконання.

Мета – визначити роль сценічної інтерпретації у формуванні художнього образу естрадного вокаліста та охарактеризувати її складові у контексті виконавської діяльності.

Основні результати дослідження

Сценічна інтерпретація у діяльності естрадного вокаліста охоплює не лише технічне опрацювання вокальної партії, а й глибоке художнє осмислення змісту твору, емоційне наповнення та зовнішню виразність. У процесі виконання співак постає не просто як носій музичного тексту, а й як творець нового художнього образу, що розкриває ідею пісні через індивідуальний стиль подачі. Ці та інші аспекти виконавської майстерності артистів естради знаходяться у центрі уваги сучасних музикознавців та практиків-вокалістів, зокрема: Г. Гаценко, Н. Ковмір та В. Юрчук [1] розглядають комплекс виразних засобів у сценічних виконавських практиках та їх роль у сценічному втіленні естрадної пісні; Н. Ковмір [2] досліджує роль співака у формуванні музичного образу та його вплив на емоційне сприйняття слухача. В. Тормахова [3] описує особливості інтерпретації в поп-музиці; художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста як показник авторського стилю вивчають А. Фурдичко, І. Усачова та Т. Калюжна [4].

Усі названі автори та інші фахівці одним із головних аспектів сценічної інтерпретації визначають поєднання вокальної та акторської майстерності сучасного артиста-вокаліста. Естрадний виконавець повинен вміти передавати настрій, характер і внутрішній світ героя, який відображається у змісті пісенного матеріалу. Як зазначають Г. Гаценко, Н. Ковмір та В. Юрчук: «Звичайно, провідним виразним засобом на естраді є вокальне мистецтво, адже саме через

спів артист доносить до глядача художній образ, закладений у пісні. Проте пісню мало просто заспівати, треба відчувати й змусити слухачів прожити її разом з артистом. А це вже потребує акторської майстерності» [1, с. 172].

Відтак, акторські прийоми (міміка, жести, пластика, погляд) стають інструментами художнього відтворення. Саме завдяки цим засобам формується сценічна достовірність, що дозволяє глядачеві повірити у переживання виконавця. Окрім цього, як визначає Н. Ковмір, слід акцентувати, що «тембр голосу, манера артикуляції, фразування та стильова приналежність вокаліста визначають звукову ідентичність, яка й визначає характер музичного твору». Відповідно, «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» [2, с. 116].

Важливу роль відіграє також емоційно-психологічний аспект інтерпретації. Виконавець має не лише «відтворювати» музику, а й проживати її, залучаючи власний досвід, інтуїцію, асоціативне мислення. Такий підхід сприяє створенню автентичного образу, що резонує з аудиторією. Сценічна інтерпретація стає своєрідним діалогом між виконавцем і слухачем, у якому виявляється індивідуальність артиста. Як зазначає В. Тормахова, «явище музичної інтерпретації – неодмінна частина функціонування музичного твору. Проте роль і значення виконавця в різних напрямках естрадної музики є неоднаковою. У поп-музиці можна розрізнати виконавську, композиторську (інтерпретацію аранжувальника) та режисерську інтерпретацію. Кожна інтерпретаційна іпостась представлена здебільшого окремою особою, проте на перший план у результаті жанрової специфіки стилю виступає виконавець» [3, с. 35].

Емоційно-психологічна складова інтерпретації визначає глибину художнього впливу виконавця на слухача. Саме через емоційне проживання музики формується неповторна атмосфера сценічного спілкування, де кожен жест, інтонація, погляд чи пауза набувають смислового навантаження. Виконавець, перебуваючи у стані творчої емпатії, ніби «входить» у внутрішній

світ твору, трансформуючи його через власну емоційну призму. Такий процес передбачає не лише технічну досконалість, а й здатність до психологічного перевтілення, уміння відчувати драматургію музичного образу, його конфлікти, кульмінації, розв'язки.

У цьому контексті велике значення має внутрішня свобода артиста, довіра до власних почуттів і здатність передавати їх щиро, без штучності. Адже справжня емоційна відкритість створює ефект співпереживання, коли слухач стає не просто свідком, а співучасником мистецького дійства. Таким чином, інтерпретація набуває психологічної глибини, перетворюючись із виконання у повноцінний акт духовної рефлексії та комунікації, що збагачує як виконавця, так і публіку.

Варто також додати, що ефективність інтерпретації визначається єдністю усіх компонентів сценічного виступу: вокального звучання, візуального образу, сценічного руху, освітлення, костюму та загальної режисерської концепції. Успішний естрадний вокаліст здатен інтегрувати ці елементи у гармонійний художній простір, де кожен із них підсилює смисловий акцент твору. На цьому зауважують А. Фурдичко, І. Усачова та Т. Калюжна, які стверджують: «Виконавець, що усвідомлює рефлексії та вміє їх утілювати у своєму виконанні, може перетворити звичайну пісню в справжній музичний шедевр, власну інтерпретацію якого неможливо повторити. Отже, художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста мають велике значення для його авторського стилю та почуття оригінальності» та «впливають на сприйняття аудиторії», а також «визначають успіх виконавця на музичній сцені. Це результат власного розвитку, пошуку і виявлення своєї музичної особистості й унікальності» [4, с. 183–184].

Висновки

Сценічна інтерпретація є визначальним чинником у формуванні художнього образу естрадного вокаліста. Вона поєднує в собі вокально-технічну, акторську, емоційно-психологічну та візуально-пластичну складові, кожна з яких відіграє ключову роль у створенні цілісного сценічного втілення пісенного твору. У процесі виконання артист постає не лише як транслятор музичного тексту, а як

творець унікального художнього образу, що розкриває ідею твору через індивідуальний стиль подачі.

Одним із найважливіших аспектів сценічної інтерпретації є синтез вокальної та акторської майстерності, що дозволяє передати настрій, характер і внутрішній світ ліричного героя. Ефективність інтерпретації визначається єдністю усіх компонентів сценічного виступу: вокального звучання, міміки, жестів, пластики, візуального образу, освітлення, костюму та загальної режисерської концепції.

Емоційно-психологічна складова інтерпретації визначає глибину художнього впливу виконавця на слухача. Виконавець має не лише відтворювати музику, а й проживати її, залучаючи власний емоційний досвід, інтуїцію, асоціативне мислення. Саме така щира емоційна відкритість створює ефект співпереживання, що трансформує виступ у повноцінний акт духовної комунікації з публікою.

Список використаних джерел

1. Гаценко Г., Ковмір Н., Юрчук В. Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. № 7(2). С.170–182.
2. Ковмір Н.В. Роль співака у формуванні музичного образу та його вплив на емоційне сприйняття слухача. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії: матеріали V Міжнар. наук.-практ. конференції*, (м. Київ, 10-11 квіт. 2025 р.). КНУКіМ, 2025. С. 116–118.
3. Тормахова В.М. Особливості інтерпретації в поп-музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. № 1. С. 32–36.
4. Фурдичко А., Усачова І., Калюжна Т. Художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста як показник авторського стилю. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. № 7(2). С. 183–191.

Захарова Вероніка Вадимівна
здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: veronika.zaharova53@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Дорофєєва Вероніка Юрївна

ФЕНОМЕН КВІТКИ ЦІСИК В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XX СТОЛІТТЯ

Актуальність. Творчість Квітки Цісик є унікальним явищем української естрадно-вокальної культурної діаспори, що поєднала національну традицію та сучасне звучання. Її діяльність сприяла збереженню та популяризації української пісні. Недостатнє наукове дослідження теми зумовлює потребу осмислення ролі виконавиці в контексті формування й збереження національної музичної спадщини останньої чверті XX століття.

Мета – проаналізувати феномен Квітки Цісик як чинник збереження української естрадно-вокальної традиції, виявити особливості її виконавської манери, репертуару та культурної місії.

Основні результати дослідження

Феномен Квітки Цісик (1953–1998) посідає особливе місце в історії української музики. Її творчість стала містком між українською національною традицією та світовим культурним контекстом. У часи, коли українська естрадна пісня перебувала під ідеологічним контролем СРСР, Цісик, працюючи у США, змогла зберегти автентичність і гідно представити українську пісенну культуру на міжнародному рівні.

Квітка Цісик народилася у Нью-Йорку в родині українських емігрантів, які втекли з повоєнної Європи, рятуючись від радянських репресій. Вона отримала класичну музичну освіту у Mannes College of Music (Нью-Йорк), як зауважує І. Полякова, «майстерно опрацьовуючи своє колоратурне сопрано» [2, с. 189], і, попри успішну кар'єру в сфері комерційної музики – зокрема в рекламі, кінематографі та студійній роботі – залишалася глибоко залученою до життя

української діаспори. Її два альбоми – Kvitka. Songs of Ukraine (1980) та Kvitka. Two Colors (1989) – були профінансовані родиною і створені як щирий дар українському народові. Перед цими двома альбомами «на межі 1969–1970 рр. Квіткою Цісик була записана та видана перша вінілова платівка »Ivanku» – «Іванку та інші улюблені пісні молодих українців» (англ. Ivanku and other favorites songs of young ukrainians). Це збірка українських народних і популярних пісень у виконанні Квітки Цісик, Ірени Біскупта Валдіміра– Володимира Старосольського, записаних під супровід оркестру, куди увійшло 11 творів» [2, с. 190].

Квітка сформувала унікальний вокально-естетичний стиль, у якому поєднала академічну техніку, фольклорні інтонації та елементи американської естради. В її інтерпретаціях українських пісень відчувається глибока повага до першоджерела поряд із прагненням до сучасного звучання.

Характерною рисою творчості співачки є тонкий баланс між традиційністю та модерністю – через використання оркестрових аранжувань, синтезаторів, джазових гармоній. Її виконавський стиль вирізняється щирістю, камерністю й емоційною делікатністю, що створює відчуття особистісного звернення до кожного слухача. І. Полякова описує це так: «Наче «відкриваючи» для себе українську мову, співачка «з чистого аркуша» розповідає відомі пісенні сюжети, які сприймаються «як уперше». Її тембральні реєстри оповивають пісні жіночим сумом, тривожною радістю, життєвою мудрістю, вокальною плинністю» [2, с. 190].

У репертуарі Квітки Цісик – народні, повстанські, ліричні й авторські пісні, зокрема твори Володимира Івасюка, Богдана Лепкого, Олександра Білаша. У той час, коли українська культура в СРСР зазнавала потужної русифікації та ідеологічного тиску, її творчість стала альтернативним каналом збереження національної пам'яті. Квітка Цісик репрезентувала українську культуру як модерну, європейську, конкурентну, тим самим руйнуючи стереотипи про її провінційність. Її альбоми стали своєрідним культурним архівом, де органічно поєдналися народна лірика, естрадні твори 1960–1980-х років та класичні обробки.

К. Цісик зуміла перетворити українську пісню на форму емоційного послання – від діаспори до рідної землі. Її діяльність ілюструє значення діаспорного мистецтва як прояву тяглості традицій української нації поза межами батьківщини. Завдяки зусиллям українських громад у США її альбоми поширювалися в Канаді, Європі, а після 1991 року – і в незалежній Україні.

Таким чином, творчість співачки стала мостом між поколіннями та географічно розділеними частинами українства. Особливої актуальності пісні у виконанні Квітки Цісик набули в період повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну, яке розпочалося у 2022 році. У складні для нації часи її голос зазвучав по-новому – як символ незламності, культурної пам'яті та духовного спротиву. Виконання К. Цісик стало емоційною опорою для мільйонів українців як в Україні, так і в діаспорі, надихаючи на збереження ідентичності та віри у власні сили. Як зазначає М. Головова: «...пісні у виконанні К. Цісик стали символом культурної пам'яті та національної гордості, спонукаючи багатьох українців підтримувати та відновлювати своє культурне коріння, особливо в період повномасштабного військового вторгнення рф в Україну» [1, с. 20].

Висновки

Феномен Квітки Цісик полягає у поєднанні професійної західної школи з українським духовним змістом. Її творчість стала актом культурного самоствердження українства в умовах глобальної естради. Квітка Цісик заклала новий формат представлення української пісні – як витонченої, універсальної, духовно глибокої.

Особливої ваги набуває її творчість в умовах сучасної війни – як форма культурного опору та підтримки національного духу. Її пісні перетворилися на символ патріотизму та зв'язку поколінь, що зберігає й передає духовні цінності української нації навіть у найважчі історичні періоди.

Творча діяльність співачки має значення не лише мистецьке, а й націєтворче, адже сприяла відновленню культурної тяглості між Україною та діаспорою, актуалізуючи українську пісню як потужний інструмент національної ідентичності та духовної єдності.

Список використаних джерел

1. Головкова М. М. Культурна цінність української пісенної спадщини Квітки Цісик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 20–27.
 2. Полякова І. О. Українська ментальність феномену співачки Квітки Цісик в українськоамериканському вимірі. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки* : матеріали V Всеукраїнського науково-практичного симпозиуму. Івано-Франківськ : Ред.-вид. відділ Університету Короля Данила, 2021. С. 188–192.
-

Ільїнова Анастасія Олександрівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»
кафедра естрадного співу

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: anastasiiainova21102005@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент

Сінельнікова Валентина Володимирівна

ВОКАЛЬНО-ЕМОЦІЙНА ДРАМАТУРГІЯ ПІСНІ МАЙЛІ САЙРУС «WRECKING BALL»

Актуальність. Сучасна естрадна музика все частіше розкриває внутрішній світ виконавця через поєднання вокальної експресії та емоційної драматургії. «Wrecking Ball» Майлі Сайрус (Miley Cyrus) є прикладом пісні, в якій вокал виступає не лише технічним, а й психологічним інструментом художнього впливу. Вокальна манера співачки відображає глибину внутрішнього переживання героїні, відповідно аналіз специфіки втілення художньої образності в пісні Майлі Сайрус «Wrecking Ball» є актуальним завданням для сучасного музикознавства.

Мета – здійснити аналіз вокально-емоційної драматургії пісні «Wrecking Ball» Майлі Сайрус, а саме з'ясування, як текст, логіка гармонічного розвитку і вокальна техніка впливають на створення художнього образу.

Основні результати дослідження

Пісня «Wrecking Ball» була випущена 25 серпня 2013 року як другий сингл із четвертого студійного альбому *Bangerz* американської співачки Майлі Сайрус (лейбл RCA Records). Автори композиції – Maureen «MoZella» McDonald, Stephan Moccio, Sacha Skarbek, David Kim, Lukasz «Dr. Luke» Gottwald і Henry «Cirkut» Walter, продюсування здійснили Dr. Luke та Cirkut. Композиція отримала широкий комерційний успіх: у США «Wrecking Ball» дебютувала на 50-й позиції чарту

Billboard Hot 100, а невдовзі піднялася на перше місце, ставши першим синглом Майлі Сайрус, який очолив цей рейтинг. Пісня також посіла перші позиції у чартах Канади, Великої Британії, Іспанії, Ізраїлю та низки інших країн, а згодом здобула багатократні платинові сертифікації – дев'ять у США, вісім в Австралії та інші. Критики вважали «Wrecking Ball» одним із найбільш виразних моментів у творчій еволюції співачки, адже ця пісня може бути охарактеризована як така, що «містить у концентрованій формі виразність і передбачає наявність яскравого, творчо індивідуального виконавця» [1, с. 46].

У пісні «Wrecking Ball» героїня описує руйнівну силу почуття, у якому любов межує з болем, а пристрасть переходить у втрату контролю. Загалом співачка розкриває свої почуття через вибір тематики пісень та засобів, що сприяють їх передачі. Безперечно, що «естрадний образ – не лише зовнішній імідж артиста, це ще й внутрішні риси його творчого характеру (іноді характеру його персонажа). Естрадний образ диктує (а іноді й формує) своєрідність репертуару, який виконує співак» [2, с. 178].

Уже перші рядки – «We clawed, we chained, our hearts in vain / We jumped, never asking why» демонструють боротьбу та залежність, де емоційна напруга постає головним рушієм оповіді. Дієслова clawed, chained, jumped змальовують пристрасть, що руйнує обох учасників стосунків. У строфі «We kissed, I fell under your spell / A love no one could deny» формується образ зачарованості; лірична героїня стає підвладною почуттю, що нагадує закляття. Отже любов постає як магічна сила, що поневолює.

Рефрен «Don't you ever say I just walked away / I will always want you» розкриває амбівалентність почуттів – поєднання бажання й болю, втечі та прив'язаності. Повторювана фраза «I will always want you» створює ефект емоційного зациклення, що підсилює тему неможливості звільнення від любовної залежності. Центральна метафора «I came in like a wrecking ball» є кульмінаційним ядром твору, вона втілює любов як деструктивну силу, але водночас як спробу досягнути істини через звільнення.

Вибір предмета – «wrecking ball», кулі для знесення будівель – показує радикальне руйнування старих стосунків. Рядки «All I wanted was to break your

walls / All you ever did was break me» демонструють, що спроба «зламати стіни» іншої людини обертається на знищення власної внутрішньої рівноваги.

У строфі «I put you high up in the sky / And now you're not coming down» розгортається мотив ідеалізації коханого – піднесення на п'єдестал, за яким неминуче настає падіння («ashes on the ground»). Фінальна частина «I never meant to start a war / I just wanted you to let me in» відкриває перспективу каяття: війна між закоханими виявляється наслідком непорозуміння, а не ворожості. Лірична героїня усвідомлює, що справжня близькість можлива лише завдяки довірі.

Вербальний текст гнучко передається музичними засобами: якщо на початку є використання повторюваного мотиву, що нагадує розгойдування кулі, то у приспіві мелодія стає більш наспівною, розширюється вокальний діапазон.

Пісня написана у тональності ля-мінор, що створює меланхолійний характер звучання. Гармонічна основа композиції побудована на простій, але надзвичайно виразній послідовності акордів, типових для поп-балад 2010-х років, де повторення створює ефект медитативності й наростання психологічної напруги. Форма пісні куплетна з бриджем. У вступі йде послідовність Am – G – Em – Dm, яка демонструє основну гармонічну матрицю твору. Усі акорди належать до натурального мінору. Послідовність створює відчуття руху вниз по ступенях. Заспів повторює вступну формулу. Відсутність гармонічного розвитку підкреслює циклічність емоційного стану, у якому героїня переживає болісні почуття.

У Pre-Chorus гармонія ущільнюється і сповільнюється. Замість руху IV–V з'являється VI ступінь у натуральному мінорі. Відсутність домінанти надає фразам емоційної невизначеності, яка наявна в вербальному тексті «I can't live a lie, running for my life». У приспіві відбувається зміна тональності на паралельну – до-мажор, що надає звучанню світлішого забарвлення. Це типовий прийом поп-балад, що проявляється у русі від мінору до мажору в кульмінації. Послідовність C–G–Am–F набуває символічного сенсу – це перехід від страждання (Am) до сили (C) і назад, що утворює символічний рух маятника. У бриджі йде послідовність F – Am – C – G – це єдиний фрагмент, де гармонія створює каденційне відчуття завершеності, що пов'язано з текстом. Гармонія в фінальному проведенні приспіву – це C – G – Am – F. Повернення до тональності до-мажор після бриджу

закріплює відчуття очищення. Вокал тут максимально розкривається в плані діапазону, динаміки, в той час як гармонія залишається незмінною. Пісня закінчується без розв'язання у тоніку, що залишає ефект емоційної невизначеності.

Вокальна манера Майлі Сайрус відрізняється використанням різноманітних прийомів звуковидобування. М. Мигович наводить наступний перелік вокальних технік, що використовуються в естрадному співі: «мелізм – вокаліст проспівує ноту здійснюючи швидкий рух вгору і вниз, субтон – спів з придином, вібрато – швидка зміна гучності, висоти звуку і тембрової характеристики, twang або вокальний ніс – аналог високої співочої форманти, grow або гарчання – ефекту хрипкого гарчання, свистковий йодль – різкий перехід у високу теситуру, vocal fry або штробас – додає до звучання голосу легкий хрип, belting – співати високі ноти повним голосом» [3, с. 85]. Майже всі ці техніки Майлі Сайрус використовує в даній пісні.

На початку йде яскравий тембр, голос більш світлий, в кінці кожного слова додається вібрація, що відтворює розкачку кулі. В середині фраз у неї використовується мікстовий звук, а також вплітається йодль, завдяки якому кожне завершення слова відсилається вгору. Також навіть у заспіві вона насичує мікромелізматикою вокальну партію. Додається незначне сипіння у звуці, а також прийом розщеплення, фрай, завдяки якому мелодична лінія стає варіативною, навіть без зміни інтервального ряду. Для її вокалу притаманна назальність, що створює незначну гугнявість звуку. У приспіві при повторенні одного звуку вона застосовує тванг, що додає гучності та пронизливості. Звук спрямовується вперед у тверде небо, він дуже потужний. Наприкінці фрази з розмовного міксту співачка переходить на белтінг. Йодль застосовується задля передачі зриву голосу, передаючи переживання героїні. Також Майлі Сайрус навіть звук видиху використовує як яскравий прийом, що передає переживання.

Висновки

Пісня «Wrecking Ball» є зразком пісні, у якій вербальний текст і музика утворюють єдину драматургічну лінію – від руйнівної пристрасті до звільнення. Логіка розвитку гармонічної лінії Am–G–Em–Dm та C–G–Am–F відображає

символічний рух від внутрішнього болю до очищення. Вокальна манера Майлі Сайрус вирізняється поєднанням прийомів вібрато, тванг, фрай, йодль та белтінг, які вона використовує як емоційні маркери. Її спів переходить від приглушеного тембру до потужного відкритого звучання, що передає внутрішню боротьбу героїні.

Таким чином, «Wrecking Ball» демонструє не лише технічну майстерність Майлі Сайрус, а й її здатність створювати цілісний емоційний наратив, у якому голос стає провідником смислів. Співачка майстерно використовує контрасти – між тишею й вибухом, крихкістю й силою, стриманістю й афектом – формуючи багатовимірний художній образ. Її інтерпретація твору перетворює пісню на мініатюрну драму, у якій кожен вокальний прийом, гармонічний зсув чи темброва зміна працює на розкриття центральної метафори руйнування й водночас відродження. Завдяки цьому «Wrecking Ball» постає не лише поп-хітом, а й емоційно насиченим твором, що резонує з широким колом слухачів і відображає сучасні тенденції вокальної виразності у поп-музиці.

Список використаних джерел

1. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. № 41. С. 43–51.
2. Гаценко Г., Ковмір Н., Юрчук В. Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. № 7(2). С. 170–182.
3. Мигович М. Сучасні вокальні техніки та методики їх вивчення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 55 (Т. 2). С. 83–89.

Коробка Богдан Олександрович

здобувач 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра естрадного співу

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: musician.bohdan@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: народна артистка України, професор
Попова Алла Борисівна

СОЦІАЛЬНА ТЕМАТИКА В ІНДИВІДУАЛЬНІЙ ПІСЕННІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО МИТЦЯ

Актуальність. У сучасному українському культурно-мистецькому просторі пісня набула значення не лише художньої форми, а й своєрідного соціального документа епохи. У час війни, політичних трансформацій і суспільних змін вони віддзеркалюють події, що відбуваються, та реакцію на них. Упродовж останніх десятиліть збільшилась кількість виконавців, що прагнуть виконувати не чужі твори, а власні. Це дозволяє їм розкрити власний творчий потенціал, як співацький, так і композиторський. Творчість автора уособлює багатоаспектність сучасної музичної творчості. В тематиці авторських пісень можна віднайти соціальні мотиви, що розкриваються через тему війни, урбаністичної самотності, кризи сенсу життя, що безпосередньо відображають стан українського суспільства. Висвітлення їх специфіки є актуальним завданням, що дозволить окреслити стратегії розвитку вітчизняної музичної практики.

Мета – проаналізувати пісенну творчість автора публікації, на предмет наявності соціальних мотивів, а також окреслити способи, за допомогою яких митець транслює актуальні суспільні теми.

Основні результати дослідження

Авторська творчість репрезентує сучасний тип автора-виконавця, для якого музика стає формою особистого висловлювання, яке водночас корелює з почуттями соціуму. В його пісенних творах можна простежити розкриття трьох провідних тематичних напрямів: війна, критика урбаністичного світу, ідея культурної спадкоємності, що корелюється із загальними тенденціями розвитку «феномену української авторської пісні», характерними рисами якої О. Горожанкіна визначає «звернення до української історії і культури, патріотизм, глибина текстів і щирість почуттів, пробудження національної свідомості» [1, с. 77].

Авторські пісні здебільшого написані на власні тексти. Прикладом цього є такі твори, як: «Зачинені двері», «Дощ», «Село», «Офіси», «Дарма», «Alcoholic forever», «Deadman». Виразним показником авторського стилю є використання поезії українських «класиків», а саме Павла Тичини у пісні «Кобзарі», що зумовлене прагненням переосмислити образи минулого крізь призму сучасного світобачення. Традиційний образ народного співця у пісні є осучасненим і змальованим в стилі хард-рок; таке зіставлення створює новий тип

«урбаністичного кобзарства», у якому патріотизм постає не як пафос, а як особиста внутрішня позиція.

У піснях, що написані на власні поетичні тексти, автор прагне розкрити теми, що актуальні для нього та його оточення. У пісні «Зачинені двері» автор створює образ внутрішнього монологу солдата, який переживає втрати, перед ним постає складний моральний вибір. В цьому творі українські воїни, що захищають наші землі – це звичайні люди, які переживають трагічні події і є їх безпосередніми учасниками. Слова «Вибач, мамо, мені ці гріхи» набувають характеру сповіді, а сама пісня перетворюється на музичний маніфест жертвності. У творах «Офіси» та «Село» відтворюється контраст між бездушністю міського середовища і щирістю провінційного життя. Повторювані мотиви «дедлайнів» і «машин» стають метафорами сучасної втоми, а самоіронія й гумор перетворюють критику на форму терапії.

У композиціях автора важливою складовою є поєднання соціального змісту з художньою метафориною, що дозволяє уникнути прямолінійності висловлювання. У творах використовуються притаманні сучасному рок-дискурсу прийоми контрасту, іронії та гіперболи, які перетворюють особистий досвід на узагальнену картину суспільного життя. В. Овсянніков зазначає про використання культурних кодів в українській рок-музиці: «Український поп-рок як національний різновид світового поп-року є більш складним конгломератом культурних кодів, оскільки сполучає західний культурний код не лише з українським, а й пострадянським. Кодовості набувають і найбільш значимі для сучасної культури образи, теми, сюжети, зосереджені у текстах, музиці, візуальному ряді відеокліпів та іміджі рок-виконавців» [2, с. 141]. Дане твердження в повній мірі характеризує авторську творчість, що є об'єктом нашого аналізу. У композиції «Alcoholic Forever» за допомогою гротеску автор порушує тему залежностей і внутрішнього розпаду, трактуючи її як метафору соціальної апатії. Пісня «Deadman» має філософський підтекст – це роздуми про духовну спустошеність сучасної людини, втрату сенсу й потребу оновлення. Навіть у легких іронічних номерах, як-от «Село», звучить підтекст протиставлення справжності й фальші, простоти й технократизму. Завдяки такому підходу формується авторська модель соціального

коментаря, де художнє слово, музика й сценічна подача утворюють єдину емоційну систему. Автор звертається не до лозунгу, а до співпереживання, створюючи ефект співприсутності слухача у внутрішньому світі героя. Це свідчить про перехід творчого підходу автора від прямої й однозначної інтерпретації дійсності – до психологічного, метафоричного способу осмислення реальності.

Творча позиція автора в його композиціях є особливою, адже у ній поєднуються ролі спостерігача і учасника соціальних процесів. Авторські твори не описують події безпосередньо, а відтворюють психологічний стан людини, втягнутої у вир сучасності. Автор відмовляється від навмисного пафосу, надаючи перевагу щирості інтонації, живому слову, природній ритміці мовлення. Саме тому його тексти звучать як внутрішні монологи людини, що осмислює власне місце в суспільстві. Додамо також, що соціальна тематика в названих піснях не зводиться до прямої декларації, адже вона проявляється у підтекстах, метафорах, емоційних акцентах.

Музична мова авторських пісень характеризується гібридністю стилів – від хард-року до синти-попу. Для вокальної манери виконавця типові емоційна експресія, зміни регістрів, елементи декламаційного співу, що підкреслюють зміст текстів. Вокальна манера вирізняється широким емоційним діапазоном – від стриманої ліричності з ритмічно-декламаційними інтонаціями у творах «Дарма» та «Deadman» – до експресивного звучання з відтінками іронії та гротеску у піснях «Село» і «Alcoholic Forever».

Основу співу становить текстоцентричність: кожна фраза підпорядковується смисловій структурі, а інтонаційна логіка тісно пов'язана зі змістом поетичного рядка. Завдяки цьому виконавець досягає ефекту живої розповіді – коли слово й звук взаємодіють як рівноцінні елементи художнього вислову. Авторський стиль поєднує риси рокової свободи та інтелектуальної точності. Аранжування пісень спрямоване на синтезування живого звучання гітари з електронними тембрами.

Висновки

Індивідуальна пісенна творчість сучасного мистця (на прикладі проведеного аналізу) постає як художній щоденник епохи. Авторські пісні не просто

відображають події, а фіксують емоційні стани людини, яка живе у складному, непередбачуваному світі. Через поєднання соціальної тематики та експресивного звучання створюється новий тип авторської пісні, у якій уникають прямолінійності, натомість вибудовується власна система символів і метафор, у якій війна, місто, самотність чи втома постають не як соціальні кліше, а як внутрішні переживання сучасної людини. Авторські пісні звучать як сповідь, де слово й музика рівноправно працюють на смисл.

Трансляція актуальних суспільних тем здійснюється митцем комплексно – через текст, музичну мову та виконавську манеру. Текстова складова ґрунтується на загострених емоційних образах, документальних деталях та інтимізованому ліричному висловлюванні, що дозволяє передавати соціальні події крізь особистий досвід. Музика підсилює зміст за допомогою контрастної динаміки, мінімалістичних або, навпаки, максимально насичених фактур, що моделюють напругу сучасного життя. Виконавська манера – від приглушеної оповідної інтонації до вибухової експресії – стає додатковим смисловим шаром, у якому вловлюється тривога, опір, втоми чи надія. У такий спосіб митець формує багат шарову художню реальність, де суспільні процеси осмислюються через призму особистого голосу.

Список використаних джерел

1. Горожанкіна О. Феномен авторської пісні в українській музичній культурі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 61 (Т.1). 2023. С. 77–82. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-13>
2. Овсянніков В. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 160 с.

Лещенко Євгеній Олександрович

здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»
кафедра естрадного співу
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: leshchenko.evgen@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Тормахова Вероніка Миколаївна

СУЧАСНА СТУДІЙНА ПРАКТИКА: АВТОРСЬКЕ БАЧЕННЯ ТА ТВОРЧІ ПІДХОДИ

Актуальність. У ХХІ столітті музичне аранжування стало не лише інструментом технічного оформлення композицій, а й повноцінним засобом художньої самореалізації митця. Зокрема, у сфері авторської музики спостерігається тенденція до поєднання творчих і технічних ролей. Виконавець дедалі частіше виступає і як композитор, і як аранжувальник, і як саунд-продюсер. Такий підхід дозволяє створювати унікальне звукове середовище, що глибше передає емоційний і смисловий зміст твору. В умовах швидкого розвитку цифрових технологій особливої ваги набуває здатність інтегрувати живе виконання з електронними елементами, знаходячи баланс між акустичним звучанням та інноваційними прийомами звукорежисури. Цей процес потребує не лише володіння технічними навичками, а й тонкого естетичного чуття. На перетині цих факторів формується нова аранжувальна мова сучасності, яка відкриває нові горизонти для музичного самовираження.

Мета – розкрити специфіку сучасної студійної практики на прикладі авторської творчості.

Основні результати дослідження

У сучасному музичному просторі аранжування вийшло за межі виключно технічного процесу і стало важливою формою авторського висловлення. Для композитора-виконавця першої чверті ХХІ століття воно є інструментом побудови художнього світу, де поєднуються досвід живого музикування, експерименти зі звукозаписом, індивідуальне чуття драматургії й глибоке розуміння технічних процесів.

Зокрема, для рок-музиканта, що пройшов шлях від виступів у гуртах до домашньої студії, цей процес стає джерелом самовираження. Авторське бачення у цьому контексті не лише формує звучання композицій, але й несе смислове навантаження. Як зазначає В. Дьяченко, «...інтерпретація, в умовах сучасних звукових технологій та виконавських практик, осмислюється як багаторівневий творчий процес, що поєднує музичні, технічні, естетичні та комунікативні виміри, реалізовані як у реальному часі, так і у структурі фонограми» [1, с. 2395]. У цьому ж дослідженні автор підкреслює взаємозалежність трьох форм творчої діяльності – композиторської, виконавської та звукорежисерської, наголошуючи, що звукорежисура не є лише технічним процесом, а виконує функцію активного

співтворця звукового образу.

На прикладі авторських пісень Є. Лещенка можна простежити, як відбувається цей синтез. У композиції «Небеса горять» використано «живу» гітару, клавішні, бас-гітару та вокал, які поєднуються з електронними ударними та віртуальними скрипками. Слід зазначити, що трек починався як домашній інструментальний запис, а потім був доопрацьований на студії «Nine Stage», де проводилась заміна частини ударних, а також створювались нові гітарні партії із застосуванням дисторшену. Саундпродюсер зробив EQ-зріз верхніх частот, щоб досягти бажаного звучання та уникнути перевантаження спектру. Композиція відкривається та завершується записом «живої» віолончелі, що накладається на електронну імітацію живих інструментів.

У пісні «За тобою» автор навмисно відмовляється від метронома, щоб зберегти «дихання» живої пульсації. Усе, окрім гітар і вокалу, записано у цифровому середовищі. Особливістю є драматургічна побудова: перша частина треку має вільний темп, тоді як другий куплет і приспів – вже записані з метрономом, щоб забезпечити контрольований темпоритм й динаміку. Подібний підхід використовували й музиканти гурту «Nothing But Thieves» у пісні «Your Blood», яку у пісні «За тобою» обрано як модель кульмінаційного розвитку. Це дозволяє створити ефект емоційного «вибуху» в фіналі, що є результатом не лише інженерної роботи, але й глибокого художнього планування.

Особливу складність у сучасному аранжуванні викликає суміщення живих та електронних звуків. Це потребує уважного ставлення до фазових характеристик сигналу – співпадіння або ануляція амплітуд внаслідок фази чи протифази – а також до гармонічних нюансів, зумовлених відмінностями в температурах акустичних і електронних джерел. Обробки, такі, як еквалізація, компресія, просторова імітація кімнати (reverberation), стають не просто технічними прийомами, а частиною стилістики композиції. У деяких треках застосовано transient shaper для формування транз'єнтів та покращення динамічного малюнку звучання. Як слушно зауважують А. Pras та С. Guastavino, «роль саунд-продюсера і музиканта дедалі частіше поєднується в одній особі, де ухвалення рішень

базується не на жорстких стандартах, а на індивідуальному слуховому досвіді» [3, с. 86].

Цей досвід формувався у автора роками сценічних виступів, а також у тісній співпраці зі звукоінженерами та музикантами аудіо студії «Nine Stage». При цьому аранжування розглядається як жива система, яка реагує на зміни в драматургії пісні та емоційному стані виконавця. Складність, яку автор досягає через практику, – це не лише запис звуків, а досягнення цілісності, де «виразність у популярній музиці ґрунтується на тонкому балансі між імпровізаційною свободою й технологічною точністю» [2, с. 123]. Саме такий підхід, у якому індивідуальна експресія підкріплюється сучасними технічними засобами, визначає нову аранжувальну стратегію першої чверті ХХІ століття.

Висновки

Аранжувальна стратегія першої чверті ХХІ століття – це поєднання творчої інтуїції, виконавського досвіду та технічної компетентності. У проаналізованих піснях простежується унікальний авторський підхід до синтезу живого та електронного звуку, що ґрунтується на виконавському досвіді, гнучкому підході до темпу, тонкій роботі зі звуковим простором і фазовими характеристиками. Показовим є навмисне уникнення метронома в окремих композиціях, що дозволяє зберегти природну пульсацію та органічність живого виконання. Такий підхід підкреслює художню гнучкість автора й надає музиці особливої виразності. Подібне мислення є зразком для молодих композиторів, які прагнуть поєднати акустичне звучання з необмеженими можливостями електронної обробки в студійному просторі.

Список використаних джерел

1. Дьяченко В. В. Музичне виконанство і звукорежисура як взаємопов'язані форми інтерпретаційних практик. *Вісник науки та освіти*. 2025. № 7(37). С. 2383–2398.
2. Lerch A., Grachten M., Cancino-Chacon C. Machine learning and music performance analysis. *Journal of New Music Research*, 2020. Vol. 49, No 2, pp. 125–142. [Електронний ресурс], URL: https://www.researchgate.net/publication/346025588_An_Interdisciplinary_Review_of_Music_Performance_Analysis (дата звернення 30.10.2025).

3. Pras A., Guastavino C. The role of music producers and sound engineers in the current recording context. Journal of New Music Research. Vol. 15, No 1, 2011. pp. 73–95. [Електронний ресурс], URL: https://www.researchgate.net/publication/257068488_The_role_of_music_producers_and_sound_engineers_in_the_current_recording_context_as_perceived_by_young_professionals (дата звернення 30.10.2025).
-

Линник Валерія Олександрівна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра естрадного співу

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: lynnik.valeriia08@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3007-2676>

м. Київ, Україна

Науковий керівник: народна артистка України, професор

Попова Алла Борисівна

СЦЕНІЧНІ ВИМІРИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕСТРАДНИХ ПІСЕНЬ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ADELE, JAMALA, LADY GAGA)

Актуальність. Сучасне естрадне мистецтво перетворює виконання пісні на мультимодальний акт, у якому голос, пластика, міміка, простір, візуальні символи та сценічний костюм взаємодіють як рівноправні складові інтерпретації, адже сучасний «глядач чекає сьогодні від естрадного артиста-вокаліста саме демонстрування комплексу виразних засобів, що проявляється в органічному поєднанні вокальної та акторської майстерності» [1, с. 176]. Ці елементи формують сценічні виміри – просторово-візуальні, пластичні, емоційно-психологічні та естетичні. Їхнє вивчення дозволяє розкрити, як у процесі виконання народжується цілісний художній образ. Жіноча естрадна сцена особливо чутлива до сценічної драматургії: тут виконавиця є не лише носієм голосу, а й автором власного сценічного світу. Порівняння різних моделей сценічної поведінки – від статичної концентрації до перформативного розгортання – дозволяє окреслити діапазон інтерпретаційних стратегій сучасних артисток.

Мета – виявити особливості сценічних вимірів інтерпретації естрадних пісень на прикладі творчості Adele, Jamala та Lady Gaga, аналіз взаємозв'язку між вокальною драматургією, пластикою, жестом, простором і сценічним костюмом як елементами єдиної естетичної системи.

Основні результати дослідження

Сучасні естрадні співачки обирають різні моделі сценічної поведінки, що є проявом їх унікальності та творчої неповторності. Задля дослідження було обрано

трьох співачок, які мають видатні вокальні можливості, а саме –Адель, Джамала та Леді Гага. Аналіз сценічних вимірів їх інтерпретації дозволить зрозуміти, як різні мистецькі системи доповнюють вокал.

Ці три виконавиці представляють різні виконавські парадигми. Кожна з них конструює власну драматургію тіла та простору, де голос стає центром тяжіння, навколо якого організовані всі сценічні компоненти – світло, жест, костюм та пластичний рух, адже, як наголошує О. Локтіонова-Ойцюсь, «професійна мистецька підготовка передбачає володіння вокалістом своїм голосом, зокрема прийомами сучасного естрадного вокального виконавства, мати розвинене метроритмічне відчуття, чітку артикуляцію та дикцію. До професійної майстерності естрадного вокаліста належать також сценічні й хореографічні навички. Вокальна майстерність, доповнена театральною і хореографічною підготовкою, становить необхідне підґрунтя для створення яскравого виконавського образу» [2, с. 5].

Адель є взірцем статичної пластичності. Для її виступів притаманний мінімальний рух, майже нерухома поза в центрі сцени та мікрожести, узгоджені з фразуванням та диханням. Її стриманий пластичний словник – ледь помітне підняття руки, нахил голови, – створює враження емоційної щирості. Голос несе драму, а нерухоме тіло посилює його серйозність. У Адель обличчя та погляд замінюють великі жести. Її мікровирази – момент із заплющеними очима чи стримана посмішка – відображують внутрішній стан. Сценічно-вокальний простір Адель зведений до найбільш суттєвого: темний фон, єдиний прожектор та нерухомість центральної композиції. Простір діє як акустична камера – інтимна, медитативна, майже кінематографічна. Візуальний мінімалізм Адель проявляється і у сукнях – це здебільшого довгі темні сукні, для яких притаманні класичні силуети. Костюм функціонує як рамка, що фокусує увагу на голосі та емоційній правді.

Джамала демонструє інтонаційну пластичність, де рух відображає контур музичної фрази. Її жести слідують природному диханню пісні – плавному, хвилеподібному, органічному. Тілесні рухи стають логічним продовженням гнучкості вокальної лінії, де особливу роль відіграють руки і нахили тулуба.

Джамала використовує відкриті, вигнуті жести синхронно з вокальним фразуванням. Цей мімезис узгоджений з духовним змістом, а не з театральною надмірністю. Джамала працює у вертикальному, символічному просторі. Світлові промені та рух повітря у пісні «Крила» створюють ілюзію польоту. Джамала інтегрує національні мотиви в сучасний дизайн, де можуть поєднуватися натуральні тканини з вишитими деталями та плавними формами. Водночас у її сценічних образах можуть межувати монохромність кольору з виразністю неординарних силуетів.

Виступи Леді Гага є втіленням пластики. Її тіло та хореографія стають інтерпретаційним інструментом. Пластичність тут – не декорація, а структурний принцип виконання, де кожен рух відповідає концептуальній ідеї: від вразливості до протесту чи гротеску. Леді Гага перетворює жест на знак. Кожна поза чи рух має символічну або ритуальну функцію: розведення рук як звільнення, механічний поворот голови як критика штучності. Її мімікрія посилюється до рівня маски та метафори. Леді Гага конструює театральний та багаторівневий простір. Вона маніпулює проєкціями та кінетичним освітленням. Леді Гага трактує костюм як маніфест, він ніколи не буває пасивним. Навіть на рівні вбрання вона сперечається, провокує та переосмислює, звертаючись до авангардних конструкцій, концептуальної оголеності чи ретро-стилізації. Загалом гардероб співачки підкреслює перформативність її виступів.

Наведене порівняння розкриває три архетипи жіночої сценічної інтерпретації. Статичний вимір виступів Адель конструює інтимність через відсутність руху; органічна пластичність Джамали виражає щирість через контрольований рух; театральна надмірність Леді Гаги створює перформативну сукупність, де костюм, хореографія та сцена зливаються в єдиний виразний організм. Кожна стратегія визначає чіткий зв'язок між тілом і голосом, простором і звуком, внутрішнім і зовнішнім світом. Таким чином, сценічний вимір поп-інтерпретації можна розуміти як своєрідну візуальну поліфонію – де жест, світло та костюм є «контрапунктами», що доповнюють мелодію.

Висновки

Сценічна інтерпретація в сучасній поп-музиці більше не є другорядною по відношенню до звуку. Це автономна, багатовимірна мова, за допомогою якої виконавці передають власну інтерпретацію твору. Взаємодія пластичності, простору та костюма перетворює пісню на драматичну подію, а саме на візуальну розповідь про емоції. Інтроспективна нерухомість Адель, органічність Джамали та театральний радикалізм Леді Гаги ілюструють три типи сценічної інтерпретації: від мінімалізму до виконавського надмірного враження, від сповіді до яскравої видовищності.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що сценічна інтерпретація в сучасній поп-музиці стала невід'ємною складовою художнього висловлювання, здатною змінювати сприйняття самого твору. Завдяки синтезу музики, тілесності, світла й мультимедійних технологій виконавець формує нову реальність – емоційно насичену, символічно вибудовану та адресовану безпосередньо глядачеві. Сценічний жест, характер руху, візуальна стилістика й вибір простору стають засобами семантизації пісні, доповнюючи або навіть трансформуючи її первинний зміст. У цьому контексті сучасна сцена постає не лише платформою для виконання, а й полем художньої інтерпретації, де музика і візуальність взаємодіють як рівноправні компоненти єдиної творчої концепції.

Список використаних джерел

1. Гаценко Г., Ковмір Н., Юрчук В. Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. № 7(2). С. 170–182.
 2. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Виконавський образ естрадного співака в музично-телевізійних проєктах України кінця XX – початку XXI століття. дис. доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Київський університет імені Бориса Грінченка, Міністерство освіти і науки України. Київ, 2023. 210 с.
-

Мірошниченко Олександр Миколайович
здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: aleksandrmirosnicenko03@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Тормахова Вероніка Миколаївна

ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ

Актуальність. Володимир Івасюк є одним з провідних митців, що сприяв формуванню української естрадної пісенної культури. Його життєвий шлях був складним і дуже коротким, проте внесок митця у розвиток вітчизняної музики є надзвичайно великим. Композиції, написані Володимиром Івасюком, входять до репертуару багатьох сучасних виконавців, приваблюючи неперевершеним мелосом, виразністю інтонацій, близькістю до фольклору. Висвітлення специфіки його творчості та її впливу на сучасну естрадну культуру є актуальним завданням.

Мета – окреслити особливості творчості Володимира Івасюка в контексті української естрадної пісенної культури.

Основні результати дослідження

Володимир Івасюк є однією з визначних постатей української естради. Любов до музики проявилась у нього з самого дитинства, бо вже у 5 з половиною років він почав навчатись грі на скрипці у музичній школі. Згодом митець навчився грати на віолончелі, фортепіано, гітарі тощо. Проте найбільше його цікавило написання пісень. Вже в 15 років він написав першу пісню на текст батька – Михайла Григоровича Івасюка, це була «Колискова»; а вже у 17 років Івасюк починає керувати заводським хором і пише пісні, в яких виступає не лише композитором, а й автором тексту.

Здобувши вищу освіту в сфері медицини, В. Івасюк не міг полишити творчу діяльність й згодом вступив на навчання до Львівської консерваторії, де його викладачем з фаху був А. Кос-Анатольський. Пісенні твори, а згодом й зразки інших жанрів – сюїти для різних виконавських складів, інструментальні п'єси, – приваблювали слухачів та здобували визнання на різних конкурсних заходах.

Зокрема пісня «Водограй» здобула перемогу на телевізійному конкурсі «Алло, ми шукаємо таланти!» та на фестивалі «Пісня-72».

У творчому доробку композитора є пісні на вірші багатьох українських поетів, серед яких Дмитро Павличко, Олесь Гончар, Борис Стельмах, Михайло Петренко, Юрій Рибчинський, Ростислав Братунь, Роман Кудлик та інші. Загалом написано понад сорок вокальних творів, що відзначаються жанровою різноманітністю та глибиною поетичного змісту. Серед них: «У долі своя весна», «Кленовий вогонь», «Літо пізніх жоржин», «Балада про дві скрипки», «Світ без тебе» (на слова Василя Бабуха), «Балада про мальви» (на вірші Богдана Гури) та інші композиції, у яких відчутно поєднання літературної образності й мелодичної виразності.

Серед пісень, створених Івасюком на власні тексти, можна віднайти такі, що мають різну тематичну спрямованість. Ліричні пісні – це: «Лиш раз цвіте любов», «Два перстені», «Я – твоє крило», «Колискова», в ряді інших поетично оспівується зв'язок людини з рідною землею – «Я піду в далекі гори», «Червона рута», «Відлітали журавлі», «Там за горою, за крем'яною». У ряді композицій маестро пише своєрідну оду мистецтву – це «Мандрівна музика», «Водограй», «Пісня буде поміж нас». Пісні «Капелюх», «Ласкаво просимо» та «Наче зграї птиць» розкривають багатство внутрішнього світу людини, її емоційні переживання, прагнення до любові, щирості, гармонії з природою й творчістю, а також відображають народну гостинність, тонке поєднання ліризму, іронії та життєвої філософії в буденних і піднесених моментах.

Творчість Володимира Івасюка є феноменом, який позначив якісну зміну у розвитку української пісенної культури другої половини ХХ століття, бо саме у його піснях утвердилася нова модель естрадної творчості, де гнучко поєдналися фольклорні інтонаційні елементи з композиторським авторським мисленням. Івасюк одним із перших зумів сформувати україномовний естрадний репертуар, який не був копією радянських або західних зразків. Його пісні були спрямовані на те, щоб утверджувати саме українську культуру, причому здійснювати це в умовах ідеологічних обмежень радянської доби.

Своєрідність творчого почерку В. Івасюка полягає у вмінні формувати

співучу, природну мелодику, що глибоко інтонаційно споріднена з народною піснею, але водночас має сучасну гармонічну основу. «Творчість композитора базувалася на дослідженні української народної пісні, фольклору. Завдяки наполегливій роботі та співпраці з талановитими виконавцями, такими, як В. Зінкевич, С. Ротару, Н. Яремчук, Л. Відаш, В. Івасюк став творцем пісень, що здобули широку популярність і любов слухачів, адже втілювали у собі елементи народного та духовного життя українців» [1, с. 12]. Таке поєднання створює музичні зразки, у яких народне начало не протиставляється естрадності, а перетворюється на її стилістичний код.

Особливого значення набуває тематичний спектр творчості митця. Провідними є мотиви кохання, юності, оспівування природи, які втілюють символіку українського світу: «рута», «мальви», «гори», «дорога» стають метафорами духовного простору України.

Значущим є й те, що Івасюк працював у полі медійної культури, створюючи музику до сценічних творів, виступаючи у складі ВІА. Саме через ці канали його пісні набули загальнонаціональної популярності. Його шедевр «Червона рута» стала не лише відомим хітом, а й символом культурного пробудження 1970-х років, продемонструвавши можливість існування масової української музики.

Прагнення Івасюка відстоювати україномовний репертуар підкреслювало його роль у формуванні нового покоління, яке через мистецтво прагнуло демонструвати ідеали. Також митець реалізовував принцип відповідального ставлення до власної творчості. О. Ямборко зазначає щодо вимогливості композитора: «публіці представлялись тільки завершені, на його думку, композиції, чорнові варіанти мелодій чи текстів він завжди знищував, а замовлені до своїх пісень оркестрові обробки самотужки переписував, коли вважав їх невдалими» [2, с. 19].

Твори Івасюка залишаються невід'ємною частиною репертуару сучасних естрадних виконавців. Вони гнучко перевтілюються співаками, набуваючи іншого прочитання. Наприклад пісня «Червона рута», що була представлена Володимиром Івасюком та Оленою Кузнєцовою у 1970 році, згодом мала надзвичайно багато творчих інтерпретацій, серед них – відомі версії ВІА

«Смерічка», Софії Ротару. До пісні звертались також представники різних виконавських шкіл і жанрів – Костянтин Огнєвий, Ярослав Євдокимов, Віктор Андросов (разом із ВІА «Корабелі»), Богдан Косопуд, дует Дарка й Славко, гурт «Плач Єремії». Кожен із них по-своєму розкривав ліризм і фольклорну первинність мелодії, зберігаючи при цьому її впізнавану інтонаційну основу. Це підтверджує надзвичайне значення творчості Володимира Івасюка, що є зразком високої професійної майстерності та залишається важливою частиною української музичної культури.

Висновки

Творчість Володимира Івасюка є яскравим і знаковим явищем в історії української естрадної музики другої половини ХХ століття. Його діяльність стала одним із перших прикладів професійного поєднання народно-пісенної інтонаційності з сучасною гармонічною мовою та естрадним мисленням. Саме завдяки йому українська пісня отримала власне звучання в межах популярного мистецтва. В. Івасюк зумів створити нову модель україномовної естради, де мелодика народної пісні, поетичний зміст і щирість емоцій поєднуються з високим рівнем композиторської майстерності. Його пісні не лише стали улюбленими серед слухачів, але й утвердили художню гідність української мови на сцені, яка тривалий час залишалася під тиском ідеологічних обмежень. Володимир Івасюк створив своєрідний вокальний канон української лірики, у якому провідними є теми любові, юності, духовного зв'язку з рідною землею та красою природи. Пісні Івасюка продовжують жити у нових інтерпретаціях, адаптуючись до сучасного виконавського процесу.

Список використаних джерел

1. Поплавська А.В. Творча спадщина Володимира Івасюка, як невід'ємна частина національної української культури. *Творчість Володимира Івасюка в контексті сучасної національної культури: Збірник матеріалів студентського науковорегіонального форуму (2 квітня 2019 року) / Гол. ред. Кушнір К. В. ; Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв. Вінниця: ВМГО «Розвиток», 2019. С .11–16.*
2. Ямборко О. Феномен Івасюка: сучасна візія. *Кіно-Театр*, 2023. № 5. С. 18–20.

Морозов Роман Віталійович
здобувач 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: romamorozov1240@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Тормахова Вероніка Миколаївна

РОЛЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ФОРМУВАННІ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ СПІВАКА НА ПРИКЛАДІ ПОПУЛЯРНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТА АМЕРИКАНСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ

Актуальність теми. Сучасне вокальне мистецтво, зокрема естрадне, перебуває у постійному процесі оновлення та переосмислення творчих засад. У добу глобалізації та активного культурного обміну виконавець не лише відтворює музичний матеріал, але й стає посередником між національною традицією та світовими тенденціями. Саме тому питання інтерпретації набуває особливого значення, адже від неї залежить не лише художня цілісність виконання, а й формування сценічного образу співака, його творчої ідентичності, стилю, емоційного коду. У контексті української естрадної традиції інтерпретація часто є способом утвердження національної самобутності, збереження мелодійно-поетичної основи народної пісні у поєднанні з сучасними формами аранжування. В американському вокальному мистецтві інтерпретація передусім слугує засобом індивідуалізації виконавця, його «особистої історії» у музиці, що формує неповторний імідж і сценічну харизму.

Мета – виявити роль інтерпретації у формуванні сценічного образу співака на основі аналізу популярного українського та американського репертуару.

Основні результати дослідження

Інтерпретація вокального твору є актом художнього переосмислення, у якому поєднуються елементи музики, театру, літератури та жесту. Сценічний образ виконавця формується як результат інтеграції акустичних (звукових), візуальних (пластичних) і емоційно-психологічних чинників. Дослідники Г. Гаценко, Н. Ковмір та В. Юрчук у роботі «Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках» підкреслюють, що сучасне сценічне виконання естрадної пісні є комплексом виразних засобів, де тембр, інтонація, рух і слово створюють єдину художню систему [2, с. 172].

Порівняння популярного українського та американського естрадного виконавства відкриває можливість глибше зрозуміти механізми створення сценічного образу співака через інтерпретацію, виявити відмінності у стилістиці, вокальній манері, емоційній виразності та культурній семантиці пісенного матеріалу.

На прикладі творчої спадщини Володимира Івасюка («Червона рута», «Пісня поміж нас») можна простежити, як літературна образність і вокальна лінія формують основу сценічної інтерпретації. Його музика вирізняється природністю мелодійного розвитку, що вимагає від співака не лише технічної точності, а й внутрішньої емоційної зосередженості. Інтерпретатор повинен передати інтонаційну щирість і ліричну безпосередність, уникаючи зовнішнього ефекту [3]. У цьому полягає специфіка української вокальної школи – у прагненні зберегти змістову глибину та народну інтонаційність навіть у сучасному аранжуванні. «Червона рута» вирізняється світлим, майже символічним звучанням – це музична метафора чистого почуття, юнацької надії. Виконавець має зберігати легкість інтонації, «усміх у голосі», адже головний акцент – на щирості. У «Пісні поміж нас» емоційна палітра глибша: темброва м'якість і гнучке фразування створюють ефект сповіді – голос стає носієм особистої історії, що розгортається у ліричному просторі.

У виконанні Тараса Чубая традиційна пісенна форма наповнюється новим сенсом. Його трактування «Я піду в далекі гори» поєднує фольклорну основу з рок-естетикою, створюючи сучасну емоційну модель духовного пошуку. Характерна вокальна «шерехатість» і гранична відкритість звучання перетворюють пісню на акт самовираження. Це приклад того, як інтерпретація може стати засобом оновлення національної традиції.

Таким чином, український вокальний стиль акцентує правдивість почуття та глибину змісту, а не зовнішню ефектність. Його сила – у здатності до емпатії, у духовному контакті між виконавцем і слухачем. В американському контексті – естрадна традиція, представлена творчістю Френка Сінатри та Елвіса Преслі, демонструє інший тип інтерпретації – зорієнтований на індивідуальну манеру, темброву свободу і сценічний магнетизм. Американська естрадна культура формувалася під впливом джазу, блюзу, госпелу, що зумовило її

імпровізаційність, темброву різноманітність і артистичну свободу. Інтерпретація тут завжди персоналізована: пісня стає «автобіографією у звуках». Як зазначає Frith S. (*Performing Rites: On the Value of Popular Music*), виконавець у поп- і джазовій культурі не просто відтворює текст, а «втільє пісню як життєвий досвід» [1].

Композиція «My Way» стала символом самовираження артиста. Її інтерпретація ґрунтується на контрольованій емоційності: Сінатра не демонструє почуттів відкрито, натомість вибудовує драматургію через нюансування динаміки, паузи, м'яке фразування. Сценічний образ – спокійний, упевнений, мудрий; це образ людини, яка осмислила своє життя. Сінатра й Преслі створили моделі сценічної поведінки, у яких вокальна техніка, жести, ритм і пластика утворюють єдиний акустико-візуальний образ, що вплинув на подальшу еволюцію жанру. У пісні «Strangers in the Night» головну роль відіграють елегантність і ритмічна свобода. Виконавець не лише співає, а «розмовляє» з публікою. Інтерпретація побудована на грі інтонацій, легких акцентах і плавних жестах. Візуальна стриманість поєднується з емоційною виразністю, створюючи сценічний ефект інтелектуального шарму.

Прикладом інтерпретації через мінімалізм і темброву теплоту є Can't Help «Falling in Love» Елвіса Преслі. Голос Преслі звучить м'яко, проникливо, з ледь відчутною смутком. Артист не використовує надмірних вокальних прикрас – сила виконання полягає у природності. Така інтерпретація створює відчуття особистого зізнання, інтимного контакту з аудиторією. Композиція «Love Me Tender» демонструє емоційний спокій і ліричну довіру. У сценічному плані важлива стриманість жестів і рухів: акцент робиться на погляді, тембрі, плавності дихання. Ця інтерпретація виявляє, що навіть простий вокальний малюнок може стати носієм глибокого почуття, якщо виконавець володіє психологічною достовірністю подачі.

Американська школа демонструє інтерпретацію як мистецтво контролю й самовираження, де артист свідомо формує власний сценічний імідж через звук, ритм і жест. Українська інтерпретаційна традиція ґрунтується на внутрішній емоційності, поетичному змісті та колективному архетипі («пісня як сповідь»).

Американська інтерпретаційна школа базується на артистичній індивідуальності, імпровізаційності, ритмічній гнучкості. Обидві моделі демонструють різні підходи до синтезу мистецтв: українська – емоційно-літературний, американська – акустично-сценічний. Їх поєднання формує сучасний універсальний тип виконавця, здатного працювати з різножанровим репертуаром і різними культурними кодами.

Висновки

Проведене дослідження дозволяє зробити висновки, що інтерпретація є ключовим чинником формування сценічного образу співака, оскільки саме через неї реалізується взаємодія музичного, акторського та візуально-пластичного начал у виконавському процесі. Інтерпретація виступає не лише технікою відтворення музичного матеріалу, а повноцінним актом художнього мислення, у межах якого виконавець стає співавтором твору.

Українська естрадна пісенна традиція вирізняється поетичною образністю, емоційною щирістю та інтонаційною виразністю, що визначає ліричний характер сценічного образу виконавця. Американська вокальна культура, навпаки, демонструє пріоритет індивідуалізму, сценічної харизми та акустичної свободи, де особистісний досвід артиста стає головним змістовим ядром інтерпретації.

Порівняння української та американської виконавських моделей дозволяє стверджувати, що інтерпретація є формою синтезу мистецтв і водночас простором жанрової трансформації. Вона поєднує у собі вокал, слово, сценічну. Отже, синтез емоційно-поетичної традиції українського естрадного мистецтва та стилістично-виконавської свободи американської школи створює перспективу розвитку сучасного вокального виконавства. Такий підхід сприяє формуванню нової моделі сценічного мислення, у якій інтерпретація постає як динамічний процес творчого самовираження, культурного діалогу та акустичного експерименту.

Список використаних джерел

1. Frith S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
2. Гаценко Г., Ковмір Н., Юрчук В. Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Київського*

Нагірна Вікторія Юрійвна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: viktorynahirna@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Тормахова Вероніка Миколаївна

ЖІНОЧА АВТОРСЬКА ПІСНЯ НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ГОЛОС НОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Актуальність. Сучасна українська естрадна музика перебуває в процесі оновлення, що зумовлено як внутрішніми суспільними трансформаціями, так і впливом глобалізаційних процесів. Особливої уваги в цьому контексті набуває феномен жіночої авторської пісні, яка поєднує особистісну виразність, національну інтонацію та сучасні стилістичні рішення. У першій чверті ХХІ століття жіночий голос на естраді все частіше є не лише виконавським, а й авторським, що засвідчує зміну парадигми. Пісня стає засобом осмислення жіночого досвіду, озвучення суспільно значущих тем. Актуальність дослідження зумовлена потребою комплексного осмислення цієї нової хвилі авторської естрадної творчості в Україні.

Мета – означити особливості жіночої авторської пісні на українській естраді першої чверті ХХІ століття.

Основні результати дослідження

На межі ХХ – ХХІ століть українська естрадна культура зазнає суттєвих трансформацій, пов'язаних із переосмисленням ролі мистецтва як інструменту не лише розваги, а й соціального, культурного впливу. Як зазначає О. Локтіонова-Ойцусь, «естрадне музичне мистецтво віддзеркалює потреби сучасного суспільства, відображає соціальні зміни і трансформації, що відбуваються в ньому, водночас стимулюючи ці зміни» [3, с. 2]. Особливо яскраво це спостерігається в авторській пісні, яку створюють і виконують сучасні українські співачки. Їх творчий внесок не лише розширює жанрово-стилістичні межі естради, а й формує

нову естетичну парадигму, де індивідуальний досвід, глибока рефлексія та національна ідентичність набувають пісенної форми.

Характерною ознакою творчості таких виконавиць, як Кола, Джері Хейл, Джамала, Alyona Alyona, Христина Соловій, є поєднання фольклорних елементів із сучасними західними вокальними техніками. Наприклад, щодо творчості Джамали науковці наголошують на «універсальності співачки, яка здатна співати в академічній, естрадно-джазовій, народній манері. ... великий вокальний діапазон та майстерність оперування голосовим апаратом Джамали є тими рисами, що найбільше вражають» [1, с. 78]. Цей синтез стає не лише естетичним прийомом, а засадничим принципом побудови авторської пісні як унікального простору самовираження. Українська мелодика, народна інтонаційність, образи та символіка (рута, гори, вода, мати, дім) співіснують у піснях цих виконавиць із такими стилістичними впливами, як електроніка, хіп-хоп, інді-поп, соул, R&B. При цьому кожна з авторок має власний, неповторний стиль, що базується саме на цьому поєднанні – зберігаючи тісний зв'язок із національним культурним кодом.

Тематика їх творів засвідчує відхід від традиційно звуженого кола «жіночої лірики» у бік широкого спектру суспільно значущих проблем. Серед них – жіноча суб'єктність, соціальна відповідальність, війна, втрата, материнство, внутрішній пошук, культурна пам'ять. Авторська пісня стає формою проговорення та осмислення травматичного досвіду, способом трансформації особистого болю в суспільну рефлексію. Це мистецтво, яке реагує на виклики часу, фіксує етапи національного поступу та духовної боротьби. Як влучно зауважують О. Клещова і Д. Помазан, аналізуючи творчість Джері Хейл, «червоною ниткою проходить тема надважливості простих людських цінностей: любові до батьків, кохання, порушено важливі соціальні проблеми. Повномасштабне вторгнення країни-агресорки наклало свій відбиток на творчість молоді артистки. Тексти пісень виконавиці змінилися на більш глибокі за змістом,.. помітно, що тепер співачка робить акцент на етнокод із вкрапленнями зі скарбниці народної мудрості» [2, с. 50].

Виконавиці-авторки першої чверті XXI століття є не просто представницями сцени – вони відіграють роль культурних агенток, що артикують нову жіночу

ідентичність у публічному просторі. У їх творчості мистецтво перетворюється на форму дії, свідчення і позиції. Подібно до того, як у XX столітті Володимир Івасюк започаткував модель україномовної естрадної пісні, заснованої на поєднанні народного мелосу з сучасною композиторською технікою, сьогоднішні співачки-авторки продовжують і розвивають цю традицію у нових умовах глобалізованого світу.

Таким чином, жіноча авторська пісня на українській естраді першої чверті XXI століття є не лише художнім продуктом, а й соціокультурним феноменом, що поєднує фольклорну спадщину з актуальними інтонаціями сучасності. Її значущість полягає в утвердженні самобутньої естетики, нової мовної й музичної чутливості, у здатності формувати і віддзеркалювати нову українську реальність у формі пісні.

Висновки

Жіноча авторська пісня на українській естраді першої чверті XXI століття постає як самобутнє явище, що формує нову естетику публічного висловлювання й національного звучання. Сучасні українські виконавиці активно інтегрують фольклорні інтонації та образи у структуру власної авторської пісні, одночасно опановуючи і трансформуючи західні вокальні техніки, що дозволяє їм досягати високого рівня жанрової ідентифікації на міжнародній сцені.

Такий синтез створює нову художню якість, у межах якої кожна з авторок репрезентує власний стиль, що ґрунтується на поєднанні національного та глобального. Цей процес є показником не лише мистецького, а й суспільного поступу, у якому музика виконує функцію самоідентифікації, діалогу з традицією та відповіді на виклики сучасності. Жіночий голос на українській естраді стає не лише пісенним, а й культурно і соціально вагомим, набуваючи значення повноцінного комунікативного ресурсу в умовах сьогодення.

Список використаних джерел

1. Войченко О. Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47. (Т. 1). С. 78–82. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-1-12>

2. Клещова О., Помазан Д. Мовностилістичні особливості пісенних текстів Jerry Heil (на матеріалі пісень «Тато» і «Мрія»). *Лінгвістика*. 2022. №2 (46). С. 50–59. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.12958/2227-2631-2022-2-46-50-59>
 3. Локтіонова О. О. Жіноча авторська пісня в українському музичному просторі XX – початку XXI століття: дис. доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2023. 210 с.
-

Недождій Даниела В'ячеславівна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра естрадного співу

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: dasha.nedozhdiy@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-1078-8924>

м. Київ, Україна

Науковий керівник: доктор філософії з культурології (PhD)

Бурлака Анна Віталіївна

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ У ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ

Актуальність. У сучасній популярній музиці зростає потреба у впізнаваності виконавця, адже конкуренція в індустрії вимагає виразного творчого обличчя. Індивідуальний стиль формується через поєднання технічних, естетичних та особистісних чинників, що визначають характер звучання та сценічну подачу артиста. В умовах глобалізації саме унікальність стає ключовою передумовою професійного становлення виконавця та його культурної репрезентації.

Мета – здійснити аналіз основних складових та визначити ключові чинники, що впливають на становлення впізнаваного сценічного образу та виконавського стилю артиста.

Основні результати дослідження

Феномен індивідуального виконавського стилю в популярній музиці на початку XXI століття демонструє значну багатовимірність, що закономірно відображається у сучасній науковій думці. Концепт стилю важко звести до одного універсального визначення, оскільки він формується на перетині технічних, інтерпретаційних, культурних та ринкових чинників. У цьому контексті особливої ваги набувають дослідження артистизму як інтегральної складової виконавської індивідуальності. Як зазначає Б. Кисляк: «Артистизм можна визначити як високу майстерність у певному виді діяльності, яка відрізняється стилем, витонченістю,

неповторністю, оригінальністю, своєрідністю манери виконання тощо» [2, с. 336]. Саме тому наукова дискусія довкола поняття стилю продовжує розгортатися у різних напрямках, акцентуючи на різних аспектах художньої неповторності виконавця.

Напрямок досліджень зосереджується на вокально-технічній природі стилю. Представники цього підходу – здебільшого практикуючі музикознавці й педагоги – розглядають індивідуальний стиль як результат розвитку природних тембрових характеристик голосу, володіння динамікою, артикуляцією та вокальними прийомами. Такий підхід резонує з твердженням про те, що емоційний лад є фундаментом артистичного прояву. Як підкреслює Б. Кисляк: «Іншим важливим фактором, що визначає характер проявів артистизму, є емоційність. Вона як найважливіший критерій артистизму включає домінуючий настрій, модальність (вид) переживань, які переважають при виконанні тієї або іншої музики або того чи іншого виконавця» [2, с. 337]. У такому баченні стиль постає як «відбиток» виконавця: його голосове забарвлення, техніка і внутрішній емоційний тонус стають основними маркерами впізнаваності.

Інша складова індивідуального стилю артиста переносить фокус на інтерпретаційну свободу, тобто на здатність виконавця вибудовувати особистісні смисли в музичному матеріалі. Тут стиль виступає як спосіб проживання музики, як емоційно-психологічна манера, що проявляється у нюансах фразування, драматургії виконання, характері звучання та артистичній ширості. У цьому аспекті важливим стає те, як людина сприймає саму музичну інтонацію, адже, як зазначає Л. Чень, «перцепція музики не може відбуватись без емоцій, адже емоційні образи пов'язані з музичною інтонацією і є підґрунтям музичного переживання» [3, с. 452]. Таким чином, стиль набуває значення внутрішньої художньої позиції – від того, як виконавець відчуває й інтерпретує музику, залежить унікальність його творчої мови.

Ще один аспект формування індивідуального стилю сучасного поп-виконавця пов'язаний зі сценічною репрезентацією та візуальною складовою. В епоху візуально орієнтованої культури сценічний образ створює додаткове асоціативне поле навколо артиста, підсилюючи сприйняття його музики. До

індивідуального стилю тут належать пластика, костюм, естетичні рішення, візуальні символи, а також стратегія комунікації з аудиторією. Цей масив елементів тісно взаємодіє з внутрішнім художнім ядром виконавця, яке формується на основі особистісних даних та життєвого досвіду. Як справедливо підкреслює В. Заєць: «Генетичні дані людини є первинним джерелом стилістичного сприйняття світу, яке з часом і досвідом трансформується у стиль – ставлення індивідуальності до реальності (на найвищому рівні розвитку) і у стиль людини, здатної внести в цю реальність власне «я»» [1, с. 314]. Саме поєднання біографічного, емоційного та візуального вимірів утворює складну систему особистісної художньої репрезентації.

Особливої складності феномену індивідуальності артиста надає контекст популярної культури, де виконавець змушений функціонувати одночасно як творчий суб'єкт і як комерційний продукт. Масова культура висуває вимоги до впізнаваності, адаптивності та ринкової привабливості, що створює певну напругу між автентичністю артистичного самовираження та індустріальними механізмами. Звідси постає суперечність між природним походженням стилю (як органічного втілення досвіду виконавця) та сконструйованим (як результат роботи продюсерських і маркетингових команд).

У межах цих двох полюсів формується сучасне розуміння індивідуального стилю як гібридної конструкції, де автентичність і штучність взаємодіють, а не виключають одна одну. У глобальній музиці першої чверті XXI століття стиль часто створюється на перетині особистісного художнього вибору виконавця та професійного опрацювання візуальних, технічних і маркетингових елементів.

В українській популярній музиці останніх десятиліть ця дискусія набуває особливої виразності, оскільки національний контекст виступає окремим виміром індивідуальності. Спостерігається тенденція до синтезу етнічних елементів із сучасними жанровими моделями – електронікою, поп-роком, альтернативою, інді-попом. Приклади таких виконавців, як: Джамала, Тіна Кароль, The HARDKISS, Go_A, – демонструють, що індивідуальний стиль може стати також засобом культурної репрезентації. Їхня творчість поєднує академічну школу з експериментальним звучанням, український фольклор – із електронною

естетикою, сценічну експресію – із сучасною візуальною драматургією. У цьому синтезі стиль виконавця постає не лише інструментом самовираження, а й маркером національної ідентичності в глобальному культурному просторі.

Висновки

Дослідження показало, що індивідуальний виконавський стиль у популярній музиці початку XXI століття постає як багаторівнева система, що формується через поєднання технічних умінь, емоційної виразності, особистісних даних виконавця та його медійної репрезентації. Стиль є гібридом творчого досвіду й продюсерських стратегій, у якому внутрішня художня позиція взаємодіє з вимогами масової культури.

В українському музичному контексті індивідуальний виконавський стиль виступає також інструментом культурної ідентичності: синтез національних традицій із сучасними жанрами формує впізнавані творчі моделі й дозволяє артистам залишатися конкурентними на глобальній сцені. Таким чином, індивідуальний стиль функціонує як ключовий механізм самовираження та культурної комунікації у поп-музиці XXI століття.

Список використаних джерел

1. Заєць В. Стиль музиканта - виконавця: діалектика і полілектика виконавської творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 313–316.
2. Кисляк Б. Типологія артистизму та особливості його проявів у виконавця-музиканта. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. № 24. С. 332–341. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.33287/222320> (дата звернення 09.11.2025).
3. Чень Л. Індивідуальний виконавський стиль вокаліста як феномен сучасних наукових досліджень. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2025. С. 447–458.

Нестеренко Тетяна Олександрівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»

кафедра естрадного співу

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: ne.ta.withlove@gmail.com

м. Київ, Україна

АВТОРСЬКА ЖІНОЧА ЕСТРАДНА ПІСНЯ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПОП-КУЛЬТУРИ

Актуальність. Упродовж останнього десятиліття в українській естрадній музиці спостерігається якісне оновлення виконавського процесу, зокрема зростання ролі співачок, які поєднують авторство тексту, музики й інтерпретацію твору. Саме авторська жіноча пісня стала тією формою, у якій найвиразніше виявляється прагнення виконавиць до індивідуального самовираження. Її поява є результатом змін у самій природі естрадного мистецтва, де на перший план виходить особистісна інтонація й художня достовірність, а не зовнішня видовищність. В українській естрадній музиці останніх років чітко простежується тенденція зростання кількості виконавиць, які створюють власні пісні. Цей процес вплинув на зміну виконавських підходів, оновлення музичної мови та формування індивідуальних вокальних стилів. Авторська жіноча пісня поєднує поетичність тексту з виразною мелодикою, емоційною насиченістю і продуманим тембровим забарвленням голосу. Її вивчення дозволяє простежити еволюцію сучасної української естради, у якій вокалістка виступає не лише інтерпретатором, а й творцем музичного матеріалу.

Мета – виявити основні особливості жіночої авторської естрадної пісні як феномену української музичної поп-культури.

Основні результати дослідження

Авторська жіноча пісня є особливим напрямом у розвитку української естрадної музики, де визначальними стають інтонаційна виразність і зв'язок між текстом та музикою. Такі твори вирізняються камерністю, гнучкою ритмікою і мелодикою, що тяжіє до мовної інтонації. Вокальна лінія часто побудована на невеликому діапазоні, поступових висхідних і низхідних рухах, що створюють ефект природного мовлення.

У більшості сучасних пісень спостерігається тенденція до збереження живого дихання та використання мікродинаміки, а також незначних інтонаційних відхилень, легких призвуків, які підсилюють емоційність виконання. Ці прийоми формують особливу манеру співу, що поєднує технічну контрольованість із природністю звучання.

Музична мова таких творів часто базується на мінімалістичних засобах: простих гармонічних послідовностях, лаконічних ритмах, повторюваних мелодичних зворотах. Це надає вокальній партії виразності та дозволяє слухачеві

зосередитись на тембрі й інтонації голосу. У піснях KOLA («Цінувати життя»), Христини Соловій («Тримай») та Jerry Heil («Мрія») відчутна спільна риса – акцент на індивідуальності виконавиці: «Музичний образ постає результатом внутрішнього переживання, у якому індивідуальне і загальнолюдське поєднуються у єдиній інтонаційній формі» [2, с. 97].

Жіноча авторська пісня характеризується тісним зв'язком між словом і звуком. Поетичний текст визначає ритмічну організацію музики, темпоритм і форму фразування. Вокальні фрази часто збігаються з мовними синтагмами, а паузи та подих стають частиною музичної структури. Таке поєднання створює ефект розмовного висловлювання в музичному контексті.

Важливою ознакою є спрощення аранжувального шару. У більшості випадків використовується поєднання клавішних або гітари з електронною фактурою, що не перевантажує вокал, а навпаки – підкреслює його виразність, що дозволяє голосу залишатися центральним елементом композиції. Це зумовлює особливий тип виконавської уваги, коли вокаліст мусить не лише відтворити мелодику, а й зберегти інтонаційну достовірність поетичного висловлювання. У такому контексті ключового значення набуває здатність виконавця передати настрій і внутрішню драматургію твору. Саме тому у фаховій літературі наголошується, що «відтворення настрою музичного твору відкриває вокалісту шлях до досягнення його художнього образу. Проблема відтворення образу в музиці полягає у вмінні утримувати баланс між адекватним відтворенням авторського задуму та творчою ініціативою виконавця» [1, с. 252].

Сучасні виконавиці демонструють різні підходи до побудови вокальної драматургії. Наприклад, KOLA тяжіє до психологічно насиченого співу з поступовим наростанням емоцій, Христина Соловій застосовує легато й кантилену, що перегукуються з фольклорними інтонаціями. Jerry Heil використовує в своїх композиціях фальцет, вокальні «ковзання» і зміни тембру, надаючи пісням ознак експериментального звучання. Усі ці ознаки свідчать про те, що авторська жіноча естрадна пісня стала сферою, де формується новий тип вокальної виразності, орієнтований на індивідуальність і контакт із слухачем.

Вокальна драматургія розгортається як послідовність емоційних станів, що вибудовуються всередині твору. У більшості композицій спостерігається динаміка від стриманості до кульмінаційного емоційного вибуху, який досягається не за рахунок збільшення гучності чи складності мелізматички, а через зміни тембрової насиченості та інтонаційного напруження. Такий прийом споріднений із театральною логікою розвитку образу, коли голос стає провідним драматичним засобом.

У вокальному виконанні сучасних жіночих авторських пісень широко застосовується дихальна техніка, яка побудована на коротких, але глибоких вдихах, що дозволяє виконавиці передати внутрішній емоційний ритм тексту. Цей тип звучання тяжіє до розмовної інтонації й створює ефект щирої сповіді. Важливим аспектом розвитку авторської жіночої пісні є поєднання вокальної техніки з індивідуальним тембровим забарвленням. Кожна співачка формує власну звукову модель, що визначається не лише діапазоном чи стилістикою, а передусім тембровою виразністю.

На думку Інго Тітце, «у сприйнятті слухача саме спектральна гнучкість голосу – варіації формант і обертонів – створює враження емоційної щирості» [3, с. 211]. Цей принцип відчутно реалізується в українських виконавицях: KOLA використовує помітне варіювання динаміки у межах однієї фрази; Jerry Neil працює з фальцетними переходами й «ковзаннями», а Христина Соловій застосовує натуральне вібрато з фольклорним відтінком, зберігаючи кантиленну плавність. Подібна індивідуалізація тембру й артикуляції свідчить про відхід від стандартизованої поп-естетики у бік інтонаційно осмисленої вокалізації, де головним художнім завданням стає точне відтворення змісту слова через звук. Усі зазначені параметри підтверджують, що феномен авторської жіночої пісні формується саме в площині вокальної індивідуалізації, що визначає сучасне обличчя української естради.

Висновки

Авторська жіноча естрадна пісня посідає важливе місце в сучасному українському музичному процесі. Вона поєднує ознаки поп-музики з елементами камерності та імпровізаційності. Для цього жанру характерні інтонаційна

природність і близькість до мовлення. Як правило, в цих піснях простежується пріоритет вокальної емоції над віртуозністю, а також гармонічна простота та темброва чутливість. Все це сприяє тому, що у цих творах наявна перевага особистісного звучання над видовищністю. Такі риси формують нову художню якість української естради, у центрі якої – голос виконавиці як головний носій смислу й емоційного впливу. Авторська пісня, зокрема й жіноча естрадна пісня, стає основою розвитку сучасного вокального стилю, що поєднує технічну вивіренисть із музичною виразністю.

Список використаних джерел

1. Кун Цзівей. Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2020. №3. С. 250–254.
 2. Нагай Б. Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2017. Вип. 17. С. 93–100.
 3. Titze I. R. *Principles of Voice Production*. Iowa City: National Center for Voice and Speech, 2000. 409 p.
-

Пахальчук Дарія Вікторівна

здобувачка 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: darinapahalchuk@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент
Сінельнікова Валентина Володимирівна

ЕМОЦІЙНО-ВОКАЛЬНА ВЗАЄМОДІЯ У ДУЕТНОМ ВИКОНАННІ ПІСНІ «ДЕ Б МИ НЕ БУЛИ» PROROCK & DOREIN

Актуальність. Сучасна українська естрадна музика все частіше демонструє тенденцію до творчих колаборацій, які розширюють виражальні можливості пісенного жанру. Формат дуетного виконання посідає особливе місце у цьому процесі, адже саме у взаємодії двох голосів виявляється емоційна глибина, діалогічність і драматургія музичного образу. Пісня «Де б ми не були» у виконанні PROROCK & DOREIN є яскравим прикладом сучасного українського дуету. Її аналіз дає можливість простежити, як взаємодія виконавців формує

художню цілісність твору, як розкриваються індивідуальні риси кожного з них у межах спільного звучання.

Мета – визначити особливості вокальної взаємодії у дуєтному виконанні пісні «Де б ми не були» у інтерпретації PROROCK & DOREIN, зокрема аналіз художніх і технічних засобів, що забезпечують цілісність спільного звучання.

Основні результати дослідження

У сучасній українській поп-музиці дуєти й творчі колаборації відіграють важливу роль. Формат спільних виступів співаків дозволяє поєднати різні тембри, стилі тощо. Серед прикладів дуєтних виступів, що з'явилися у останні роки є такі: Тіна Кароль і SadSvit, Джамала & Бумбокс & Pianoboy, Монатік і Надя Дорофєєва, KAZKA і ALEKSEEV, Артем Пивоваров і Kola та ін. Кожен з виконавців успішно реалізував себе у сольних виступах, проте такі творчі колаборації привертають увагу аудиторії, поєднуючи їх таланти у спільній взаємодії. Таким чином дуєтні виступи є перспективними формами, що нерідко дозволяють створити креативний синтез стилів, вокальних манер.

Сучасна авторка О. Малахова, здійснивши аналіз вокальних дуєтів, визначає найбільш характерні ознаки такого виду творчості та зауважує: «Для виступу у складі вокального дуєту артисти зазвичай обирають пісні, сюжет яких можна розіграти удвох, щоб показати глядачеві дійство... найбільш виграшними є різностатеві дуєти, у репертуарі яких домінує мотив кохання» [1, с. 23].

Пісня «Де б ми не були» у виконанні PROROCK & DOREIN є не лише зразком сучасної української дуєтної естрадної творчості, а й має автобіографічний підтекст, оскільки була презентована виконавцями саме у день їхнього весілля у вересні 2025 року. Цей факт робить твір продовженням реальної історії кохання, що відчутно впливає на характер виконання. Це мистецьке втілення співпраці, яка здійснюється і у професійному, і у особистому житті.

Текст пісні побудований як поетичний діалог двох закоханих, у якому любов постає не лише як почуття, а як духовна сила, що дає змогу вистояти у випробуваннях. З перших рядків звучить мотив взаємності та гармонії: «Ти мені весна, я тобі світання», «Ти мені вогонь, я тобі роса». Ці образи створюють відчуття єдності двох стихій – чоловічої та жіночої, земного й небесного, тепла і

спокою. Через систему співставлень показано, як двоє людей стають одним цілим, доповнюючи одне одного в усіх протилежностях.

У пісні особливо важливим є мотив війни, який подано не буквально, а як стан душі: «Коли в серці війна, я твій дім після вигнання». Тут любов стає прихистком, порятунком, духовним домом, куди людина повертається після потрясінь. У сучасному контексті цей образ можна тлумачити і ширше – як метафору української реальності, у якій любов і взаємна підтримка є тим, що рятує від розпачу та допомагає вистояти в час війни.

Образна мова пісні ґрунтується на поєднанні природних елементів – води, вогню, землі, неба. Вони символізують життєву енергію, очищення, відродження. Коли ліричні герої промовляють: «Ти мені земля, я тобі небеса», – це є втіленням гармонії між матеріальним і духовним початками. Рядки «Ти моя радість, моя перемога. Я твій спокій, твоя дорога» закріплюють цю ідею: героїв об'єднує не просто кохання, вони стають одне для одного джерелом рівноваги, надії та віри у продовження життя. Повторюваність фраз і симетрія структури створюють ефект молитви, мантри.

У тексті багато символів, пов'язаних із рухом, світлом і польотом: «наші крила», «летіти з тобою», «світанок». Вони передають відчуття свободи, натхнення і духовного піднесення. Кульмінаційна фраза «Наші крила – це ми» виражає головну ідею пісні – кохання як єдність, що сама по собі є силою.

У пісні «Де б ми не були» у виконанні PROROCK & DOREIN дуєтна взаємодія постає як основний засіб художнього вираження. Вона ґрунтується на чергуванні сольних і спільних епізодів, що створює ефект діалогу. Темброве поєднання двох голосів – чоловічого та жіночого – формує контрастну, але збалансовану палітру звучання. О. Малахова вказує на те, що вплив на реципієнта здійснюється за умови використання в тексті художніх прийомів, що роблять пісні більш естетично привабливими: «Тривалий темпоральний популярності означених творів сприяє діалогічна природа дуетів як просторово-контекстних маркерів естетичного коду пісенної лірики» [1, с. 24]. Дуєтна взаємодія в цьому творі побудована на глибокому емоційному зв'язку партнерів, який виявляється у тембровій гармонії, спільному диханні та синхронності фразування. Взаємодія

тенора PROROCK і сопрано DOREIN створює гармонійний дует, у якому кожен виконавець водночас зберігає індивідуальність і підтримує партнера.

У вокальній техніці співаків простежується використання легкої зміни регістрів, субтонів, динамічних відтінків. Взаємна чутливість до фразування дозволяє їм створювати природний звуковий потік, у якому кожна фраза продовжує або підсилює інтонацію партнера. М'якість електронних тембрів інструментального супроводу, що лунають на початку твору та характер аранжування підкреслюють камерність звучання. Проте в подальшому у приспіві додається тембр електрогітари і здійснюється динамізація розвитку, тим самим наче підкреслюючи силу взаємного кохання.

І. Семененко та А. Швачка зазначають щодо зростання вимог до вокального виконавства, коли йдеться про дует: «... у цьому процесі інтерпретація трансформується з площини індивідуально-виконавського до творчо-колективного процесу, де якісний художній результат можливий лише за умови повноцінної всебічної взаємодії учасників дуету через проникнення не лише в образну систему власного персонажа, але й через акторсько-емпатичне відчуття драматургії партнера» [2, с. 79]. Дуетне виконання створює ефект спільного переживання, у якому жіночий і чоловічий голоси не змагаються, а доповнюють одне одного.

Висновки

Пісня «Де б ми не були» у виконанні PROROCK & DOREIN є показовим прикладом сучасної української дуетної естрадної творчості. Її художня цінність полягає не лише у змістовному розкритті теми кохання як духовної сили, що долає випробування, а й у тому, як ця тема реалізується через вокальний діалог двох виконавців. Вокальна взаємодія PROROCK і DOREIN побудована на глибокій емоційній довірі та технічній узгодженості – їхні голоси взаємно підтримують одне одного, утворюючи темброву гармонію та драматургічну рівновагу. Завдяки чергуванню сольних і спільних фраз створюється ефект живого діалогу, який передає динаміку стосунків.

Смислова структура тексту пісні втілює образ єдності двох начал – чоловічого та жіночого, духовного і земного, що символічно виражено через

природні метафори (вогонь і роса, земля і небо, весна і світання). Вони створюють універсальний код любові як гармонії протилежностей. Виконавська манера дуету вирізняється природністю, ліричною м'якістю й точністю інтонацій. Технічні й художні засоби підпорядковані головній ідеї пісні – утвердженню любові як духовної «суперсили», що об'єднує і дарує внутрішні крила. Дует демонструє рівень емоційно-вокальної взаємодії, де індивідуальні голоси не змагаються, а утворюють гармонійну єдність, підсилюючи смислове навантаження твору.

Список використаних джерел

1. Малахова О. Вокальний дует і відтворення змістово-формальних особливостей пісенної лірики. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2014. №4. С. 21–25.
 2. Семененко І.В., Швачка А.О. Проблеми інтерпретації вокальних дуєтів світової та української класики: виконавський аспект. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 33. (Т. 2). С. 75–59.
-

Приходько Аліса Андріївна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: a09928719@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: заслужений артист України,
доктор мистецтвознавства, професор
Фурдичко Андрій Орестович

ПОСТМОДЕРНА ЕСТЕТИКА КАВЕР-ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У СУЧАСНІЙ ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ

Актуальність. Сучасний етап розвитку музичної культури характеризується домінуванням переосмислення, цитування та стилістичної гібридизації. Швидкий обмін ідеями в цифрових медіа змінив спосіб створення, поширення та сприйняття музики. У цьому середовищі кавер-версії виникають не просто як репродукції існуючих творів, а як постмодерні переосмислення, що артикулюють нові значення через інтертекстуальну гру стилів. Постмодерна культура за своєю природою відкидає лінійний прогрес і приймає множинність, іронію та пастиш. Музика стає простором, де співіснують традиції та інновації, що дозволяє відродити забуті жанри та естетику. Таким чином, феномен кавер-інтерпретації являє собою специфічний прояв постмодерної естетики – такої, що

переводить існуючі композиції в нові семіотичні контексти. Сучасні ансамблі, такі, як Postmodern Jukebox, Romplamoose або колективні проєкти Скотта Бредлі, яскраво ілюструють цю парадигму: вони відроджують звучання джазу, свінгу чи соулу в сучасних виконавських рамках. Захоплення ретро-образами та «вінтажним звучанням» не є випадковим. Переосмислення популярних хітів через ретро- або альтернативні стилі дозволяє музикантам створювати діалог між часовими шарами – минулим і сьогоденням, пам'яттю та інноваціями. Ця тема є актуальною в межах сучасного музикознавчого дискурсу.

Мета – визначити особливості постмодерної естетики кавер-інтерпретацій у сучасній популярній музиці.

Основні результати дослідження

У постмодерному музичному просторі кавер-версії виступають творами, що переносять значення з однієї стилістичної сфери на іншу. Цей процес не обмежується формальною трансформацією, адже він часто передбачає семантичну переконтекстуалізацію пісні. На цьому наголошує сучасна дослідниця Р. Шаповалова: «Кавер-версія як феномен сучасної культури є одним із найважливіших інструментів реінтерпретації. Ключовим моментом тут постає не формальна сторона трансформації першоджерела (жанру, стилю, мови тощо), а змістова «модуляція» – повне й беззастережне занурення художньої ідеї оригіналу в інший контекст» [2, с. 82]. Наприклад, коли Postmodern Jukebox переосмислює «Bad Romance» Леді Гаги як кабаре-номер 1920-х років, ліричний вираз пристрасті та одержимості набуває театрального, іронічного підтексту. Емоційне навантаження залишається, проте семіотичний каркас пісні змінюється. Кавер таким чином не імітує, а відтворює суть пісні в новому коді, стає коментарем до популярної культури, своєрідним відображенням її плинності та інтертекстуальності.

Однією з домінуючих рис постмодерністської естетики є звернення до ностальгії. Захоплення «вінтажним» звуком, аналоговими тембрами та візуальною стилізацією в дусі 1920-х–1960-х років є засобом конструювання мистецької спадкоємності. Музиканти відтворюють не лише музичні ознаки попередніх стилів, такі як свінговий ритм, аранжування в стилі біг-бенду чи блюзові гармонії, але й їх емоційну атмосферу. В епоху технологічної досконалості та цифрової

вишуканості звуку може виникати своєрідна ностальгія за «неідеальним звучанням», яке здійснюється наживо.

Використання мікрофонів старого зразка або візуальна естетика Голлівуду початку ХХ століття створюють у слухачів ілюзію повернення до епохи, коли виконання було більш спонтанним та емоційно яскравим. Цей парадокс, що проявляється через стилізацію, визначає постмодерністську музичну практику, яка, на думку Х. Галели та Л. Щур, проявляється в «інтенціях вокально-естрадного репертуару в ситуації воєнного часу як продовження його буття в «інтер'єрі» постмодерну, коли є певні пріоритетні установки, що сформувалися на межі ХХ–ХХІ століть й донині продовжують існувати вже в нових координатах сучасного світовідчуття» [1, с. 47].

Постмодерністська культура конструює ностальгію не за самим історичним минулим, а за естетикою минулого. Ретро-естетика є симуляцією пам'яті, де звук і зображення формують опосередкований досвід часу. Коли колектив Postmodern Jukebox перетворює «Creep» гурту Radiohead на блюзову баладу, або «Radioactive» гурту Imagine Dragons на свінговий твір 1940-х років, суть оригіналу зливається з граматиною іншої епохи. Таким чином кавер-версія більше не належить до стилістики оригінальної пісні, а постає як новий твір. Слухач сприймає як знайомість джерела, так і незвичність нового контексту. Кавер-версії стають лабораторіями стилістичних експериментів, де межі між жанрами та часом розмиваються. Відроджуючи джазові, свінгові або ранні рок-стилі в рамках поп-музики, кавер-проекти роблять музичну історію доступною для аудиторії слухачів.

У постмодерністських умовах слухач стає співавтором значення. Задоволення, отримане від розпізнавання оригіналу та одночасного переживання його трансформації, є таким, що породжує естетичне задоволення. Через музичну аллюзію кавер-версії викликають відчуття спадкоємності з минулим, адже аудиторія сприймає не лише мелодію, а й культурну атмосферу минулої епохи. Більше того, виконавський аспект інтерпретацій каверів посилює цей емоційний зв'язок. Візуальні елементи, такі, як сценічні костюми, зачіски виконавців та вінтажний реквізит, – є частиною загального естетичного коду. Образ виконавця

стає своєрідним продовженням звуку, підсилюючи ілюзію «подорожі в часі», яка стає цікавою з боку поєднання візуального та аудіального елементів.

Постмодерні кавери також актуалізують питання авторства пісень, бо внаслідок переосмислення пісень підкреслюється потенціал колективної, процесуальної творчості. Кожна нова версія стає однією з інтерпретацій в просторі, де потенційно наявна нескінченна кількість творчих переосмислень. Таким чином розкривається на практиці ідея існування мистецтва як відкритої системи, де значення ніколи не є остаточним. У цьому контексті етика переосмислення полягає в шанобливій трансформації. Цитуючи минуле, не стираючи його ідентичності, художники каверів займаються збереженням культури через інновації. Вони перетворюють пам'ять на перформативний акт – живий діалог, а не статичний пам'ятник.

Висновки

Інтерпретації каверів у сучасній популярній музиці є унікальним проявом постмодерної естетики. Поєднання іронії, ностальгії та стилістичної гібридності перетворює кавер-версію на процес створення значень, що виходить за межі простого наслідування. Завдяки переосмисленню каверів музиканти актуалізують стилі минулого, що постають для сучасної аудиторії в новому ключі. Вони виступають в якості унікальних мистецьких зразків, що є містками між минулим та сучасним, традицією та новаторством, де створюються нові сенси в межах вже відомого твору. Особливе значення мають візуальні елементи – сценічні костюми, зачіски, вінтажний реквізит, – які разом із ретро-звучанням створюють ефект «подорожі в часі». Образ виконавця стає продовженням музики, формуючи цілісний естетичний код, що посилює емоційне сприйняття.

Список використаних джерел

1. Галела Х.В., Щур Л.Б. Український вокально-естрадний репертуар в «інтер'єрі» постмодерну. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 3 (06). С. 47–51. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.8>
2. Шаповалова Р. Стиль «ретро» в українській популярній музиці (на прикладі пісні «Верше» Квітки Цісик). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 44 (Т. 3). С.78-83.

Рахмаєва Анастасія Ігорівна
здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: rahmaevanasta@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент
Сінельнікова Валентина Володимирівна

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА ПІСНЯ: ВІД ТВОРЧИХ ТЕНДЕНЦІЙ ДО ВИКЛИКІВ ШОУ-БІЗНЕСУ ТА МУЗИЧНОГО ПРОМОУШЕНУ

Актуальність. У сучасних умовах соціального та культурного розвитку спостерігається посилена інтеграція української естрадної пісні у світовий шоу-бізнес. Шоу-бізнес розглядається як комерційна сфера діяльності, що включає організацію та проведення масштабних видовищних заходів, концертів, а також виступів акторів, співаків та інших виконавців. Цей процес відображає тенденцію глобалізації культурних явищ та комерціалізації мистецької діяльності.

Мета – з'ясувати актуальні напрями розвитку й виявити проблемні аспекти функціонування сучасної естрадної пісні в Україні

Основні результати дослідження

В Україні накопичено значний науково-дослідницький матеріал, присвячений вивченню розвитку пісенної естради. Цей напрям охоплює питання історії, жанрово-стильової еволюції, соціокультурного значення та естетичних засад естрадного мистецтва. Серед найважливіших джерел слід відзначити дисертаційні дослідження І. Бобула, М. Мозгового, В. Овсяннікова, Т. Рябухи, Т. Самаї, В. Тормахової, О. Шевченко та ін., які зробили вагомий внесок у наукове осмислення української естрадної пісні.

На початку 1990-х років стартове накопичення капіталу в шоу-бізнесі відбувалося досить повільно, адже гастролі молодих українських виконавців у різних регіонах країни, виступи в ресторанах і нічних клубах, а також закордонні поїздки не приносили значного фінансового успіху. Лише з часом деякі вітчизняні бізнесмени та іноземні компанії-нерезиденти почали усвідомлювати перспективи

інвестування в національну естраду. Водночас ці інвестиції мали скоріше опосередкований вплив на безпосередню підтримку української пісні загалом [3, с. 167].

У 1990-х роках низка вітчизняних бізнесменів та зарубіжних компаній-нерезидентів почала усвідомлювати інвестиційну привабливість національної естради. Важливу роль у цьому процесі відігравали продюсери (від англ. producer – виробник, режисер, ініціатор), які створювали сприятливий ґрунт для успішної діяльності виконавців і колективів. Вони вкладали власні або залучені кошти в організацію творчо-виробничого процесу, рекламні кампанії, придбання музичних творів і їх просування, зйомки кліпів, записи CD і магнітоальбомів, радіо- та телепередачі, гастролі й концерти, а також проведення прес-конференцій і презентацій. Часто саме продюсер розробляв концепцію творчого проєкту та відповідав за формування іміджу виконавця, стаючи не лише організатором, а й архітектором мистецького образу.

На продюсування естради в Україні суттєво впливає практика родинного бізнесу. На жаль, це часто призводить до певного «кустарництва». Світова практика, за якою виконавець і його менеджер чи продюсер перебувають передусім у ділових стосунках, що ґрунтуються на взаємовигідній основі, в Україні ще не набрала широкого поширення, натомість у вітчизняному шоу-бізнесі можна спостерігати прояви родинних зв'язків і клановості. Нерідко продюсером виступає чоловік, а артисткою – його дружина. Зрозуміло, що лише у поодиноких випадках така співпраця є справжньою творчою реалізацією задумів (наприклад, джазовий дует О. Войченко і С. Капелюшка), натомість здебільшого така сімейна творчість слугує сімейним бізнесом для накопичення капіталу.

Динамічніші змістові та технічні зміни відбувалися на радіо, зокрема через те, що воно вимагало менших капіталовкладень. Нині в Україні функціонують десятки недержавних музичних радіостанцій – таких, як «Гала-радіо», «Континент», «Мюзік радіо», «Радіо Люкс», «Хіт-радіо» та інші, за допомогою яких виконавці можуть задовольняти духовні потреби слухачів.

Значною перешкодою на шляху становлення українського аудіоринку є велика кількість неліцензійної, або «піратської», продукції. Одним із заходів

боротьби з цим явищем стали правила роздрібної торгівлі примірниками аудіовізуальних творів та фонограм, запроваджені у 1998 році. Хоча поступово, але зростає й авторитет вітчизняних виконавців на внутрішньому гастрольному ринку.

Найвідомішими серед українських виконавців є Ірина Білик, Наталія Могилевська, Тіна Кароль, гурти «Океан Ельзи», «Воплі Відоплясова» та інші. У цій ситуації нові таланти часто залишаються непоміченими, адже більшість теле- та радіоканалів у формуванні ефірної політики керуються виключно комерційними інтересами, не звертаючи уваги на якість чи національну специфіку музики. Тож українським артистам доводиться долати цю упередженість у сприйнятті вітчизняної естради. Очевидною є потреба у розробці й сталому впровадженні державної політики, яка б сприяла розвитку національної музичної індустрії [2, с. 150].

Попри всі труднощі та перепони, українські слухачі не лише прагнуть, але й щиро бажають чути якісні україномовні пісні, що свідчить про повернення суспільства до глибинних національних цінностей. Варто відзначити позитивний досвід радіостанції «Київ», яка регулярно транслює українську музику в ефірі. Несправедливо вважати сучасну українську естрадну музику «застарілою». Її мелодика володіє унікальним потенціалом, який успішно реалізують як музичні колективи, так і окремі виконавці. Зокрема, заслуговує на увагу гурт «Оркестр Янки Козир», який репрезентує сучасні пісні на основі українського мелосу. Їхнє яскраве вокальне виконання, авангардний стиль трактування фольклору та театралізоване арт-готік-фолк-класик-рок-шоу створюють неповторну музичну атмосферу.

Молоді українські таланти, які не отримують ефірного простору на радіо та телебаченні, мають можливість проявити себе на фестивалі «Мазепа-fest» у Полтаві. Цей захід вдало поєднує виступи рок-виконавців із мистецтвом кобзарів, створюючи унікальну платформу для розвитку сучасної національної музики.

Вітчизняна естрада, зокрема продюсерські центри на кшталт «APC», потребує напруженої праці композиторів, поетів, менеджерів та зацікавлених спонсорів, готових інвестувати в естрадні проекти. Оскільки шоу-бізнес є

насамперед ринковою сферою, він базується на чітко розподіленій праці і тому потребує залучення різноманітних фахівців. Це стосується не лише самих артистів, продюсерів, імпресаріо та промоутерів, а й кваліфікованих звукорежисерів, світлових операторів, техніків сцени, агентів з продажу квитків та інших спеціалістів. Усі ці професії вимагають відповідної підготовки.

Основною особливістю розвитку сучасної української пісенної естради є її інтеграція у світовий ринок шоу-бізнесу. Однак цьому процесу заважає брак державних радіо- і телеканалів, а також висока вартість ефірного часу на українському телебаченні. Крім того, відсутність спеціалізованих відеокомпаній, здатних професійно створювати музичні відеопродукти, є ще однією перепорою. Незважаючи на те, що стрімка комерціалізація іноді призводить до появи відверто посередніх і навіть потворних форм, українському естрадному мистецтву загалом вдалося зберегти національну самобутність і художній рівень. Водночас, у порівнянні з 70–80-ми роками ХХ століття, кількість і якість нових популярних музичних шедеврів залишаються на низькому рівні. Однією з причин цього є те, що продюсери в Україні здебільшого прагнуть «розкрутити» за гроші навіть виконавця без таланту, а не вкладати кошти в розвиток справжніх зірок. Тому багато талановитих авторів і виконавців залишаються в Україні не відомими широкій аудиторії.

Національна естрада в Україні розвивається в контексті широкого розвитку масової культури ХХІ століття, де в багатьох сферах спостерігається тенденція до синтезу жанрів – наприклад, поєднання кіно з цирком, балету з живописом, драми з музикою. В естрадному мистецтві ці процеси проявилися у театралізації пісні. Адже без театралізації естрада фактично не існувала б, бо сама по собі є різновидом театру – умовного мистецтва, що зберігає традиції ярмаркового і балаганного видовища, зрозумілі та близькі мільйонам глядачів. Відтак, тенденція до театралізації, підвищення видовищності концертних виступів і розвиток творчості в рамках сучасного шоу-бізнесу призвели до суттєвих змін в українській естрадній пісні ХХ–ХХІ століть [1, с. 44].

Так, на межі XX–XXI століть вокально-естрадне виконавство в Україні зазнає активного розвитку, що передусім пов'язано із становленням і розширенням можливостей незалежного українського мистецтва.

Стрімке поширення вокально-естрадного мистецтва на межі XX–XXI століть було зумовлене передусім бурхливим розвитком засобів масової комунікації. Тотальна доступність інформації, забезпечена новітніми технічними досягненнями, сприяла постійному домінуванню цього виду мистецтва в повсякденному житті людини. Видовищність і розважальність, орієнтація на легкість сприйняття стали основними чинниками популяризації української естради серед найширших аудиторій. У цьому контексті естрада певною мірою замінила академічний та утилітарний типи культури, які раніше формувалися відповідно до соціально-економічного становища її споживачів. Прагнення до розважальності було цілком закономірним з огляду на історичні травми людства, пов'язані з двома світовими війнами, протистояннями різних тоталітарних режимів та іншими соціальними потрясіннями.

Іншим важливим чинником поширення й розквіту естрадної культури стало своєчасне усвідомлення її творцями моменту, коли у широкої публіки з'явилися фінансові можливості для споживання уніфікованого культурного продукту. Засоби відтворення та поширення музики ставали дедалі доступнішими й технічно досконалішими, а прагнення аудиторії до сприйняття якісних шоу – все більш виразним. Для незаможних верств населення масова культура стала своєрідним «вікном у світ мистецтва», яке офіційна культура не лише не відкривала, а навпаки – значною мірою унеможлиблювала, віддаляючи просту людину від естетичних цінностей. Натомість масова культура у своєму вокально-естрадному вияві, хоча й базувалася на пропагуванні естетично спрощених явищ, сприяла соціалізації особистості. Вона надавала людині змогу ефективно опановувати необхідні соціальні навички та формувати відповідний, соціально орієнтований імідж.

Вокально-естрадна музика є своєрідним дзеркалом соціально-історичного континууму, в якому вона функціонує. Це зумовлено тим, що одним із ключових чинників її існування є можливість широкого тиражування, яке стає реальним

лише за умови насиченості музичного продукту інтонаційними, лексичними та стильовими формулами, притаманними певному часові. Інакше кажучи, естетичні параметри взаємодії масового естрадно-музичного мистецтва з реципієнтом – споживачем вокально-естрадного продукту – ґрунтуються на культурологічних і соціологічних чинниках. Ці чинники, у свою чергу, визначають не лише зміст композиції, а й зовнішнє оформлення концертного номера, стиль поведінки виконавця, сценічну подачу та загальну комунікативну стратегію артиста.

Сучасна культурно-мистецька ситуація в Україні вирізняється співіснуванням шоу-бізнесу «нової хвилі» та традиційної української естради. Масове реміксування відомих творів віддзеркалює те, що вітчизняний шоу-бізнес розвивається за зразком західних моделей, проте з відчутним часовим запізненням. У цьому контексті професіоналізм поступово втрачає колишню вагу, а широкодоступність звукових і відеотехнологій сприяє активному приходу на сцену численних аматорів. Впровадження цифрової апаратури та інтерактивних творчих методик значно спрощує процес створення музики, позбавляючи від багатьох рутинних етапів і відкриваючи двері в мистецтво навіть тим, хто не має спеціальної професійної підготовки. З одного боку, це підкреслює демократичність естрадної культури, водночас, з іншого – негативно позначається на художній якості популярного жанру загалом.

Ще донедавна основним засобом популяризації українських естрадних виконавців було радіо, проте сьогодні молоде покоління все більше віддає перевагу мережі Інтернет.

На розвиток популярної музики в Україні вплинули особливості культурної ситуації, зокрема провінціалізм, який спричинив відтік частини талановитих музикантів за кордон. Ця проблема проявляється на різних рівнях і в різноманітних стилях та жанрах, таких як рок-музика, авторська пісня тощо.

Що стосується жанрового різноманіття, пісенна естрада 2020–2025 років продовжує відчувати вплив західних виконавців. Це впливає також на виконавські техніки, серед яких тванг, белтінг, йодль, реттл, свисток, штробас, мікст, субтон та інші.

Висновки

Отже, сучасні творчі практики ставлять перед естрадними співаками завдання не лише демонструвати високий рівень виконавської майстерності, а й вміти працювати в різних стилях – естрадному та джазовому, освоювати різноманітні манери виконання та гнучко змінювати напрямок свого творчого вектора. Попри комерціалізацію естрадного мистецтва, що інколи породжувала відверто посередні й потворні форми, вітчизняна естрадна пісня змогла зберегти національну самобутність і високий художній рівень. Водночас, порівняно з минулими десятиліттями, кількість нових популярних музичних шедеврів істотно зменшилася. Проте, незважаючи на ці виклики, розвиток української естради має поступальний характер, хоча й значною мірою відірваний від народного мелосу та традицій українського вокального мистецтва. Отже, сучасна українська естрадна пісня розвивається у площині постійного оновлення музичних стилів, змішування жанрових моделей та зростання ролі візуально-медійних форматів, що формують нові вимоги до артистів і продюсерських команд.

Аналіз виявив, що ключовими тенденціями є посилення цифрової присутності, активне використання соціальних мереж як основного інструменту промоушену, орієнтація на глобальні тренди та збереження національної ідентичності в контексті шоу-бізнесових процесів. Водночас розвиток естрадної пісні супроводжується низкою проблем і викликів: конкуренцією зі світовим контентом, недостатньою інституційною підтримкою, нерівномірністю промоутерських можливостей, технологічними бар'єрами та потребою в нових моделях виробництва й менеджменту. Узагальнення цих аспектів дозволяє стверджувати, що ефективне функціонування сучасної української естрадної пісні потребує комплексного поєднання творчих інновацій, грамотних медійних стратегій та професіоналізації вітчизняного шоу-бізнесу.

Список використаних джерел

1. Романко В. Концертна практика арт-року: проєкції у XXI століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 124. С. 43–53.
2. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. наук з мист. : 26.00.01. Харків, 2017. 263 с.

3. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
-

Рахно Інна Анатоліївна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: inna.rahno1@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: народна артистка України, професор
Попова Алла Борисівна

ВОКАЛЬНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСНІ «LOVELY» BILLIE EILISH & KHALID

Актуальність. В сучасній поп-музиці можна віднайти твори, що розраховані на потужну вокальну техніку, інтенсивне звучання та експресивність. Проте також наявні й інші, що занурюють у сферу глибоких та інтимних переживань, що переконують за допомогою мінімалістичних засобів. Прикладом такої композиції є пісня «Lovely» у виконанні американських вокалістів Billie Eilish & Khalid. Ця композиція є втіленням твору, де превалює інтимна, мінімалістична та психологічно нюансована атмосфера. На відміну від традиційних поп-балад, що спираються на сильну мелодійну проєкцію та експансивне вокальне фразування, «Lovely» втілює естетику стриманості. Її звуковий вимір кидає виклик традиційним уявленням про вокальну віртуозність. Тому вивчення специфіки вокальної інтерпретації цього твору є актуальним, адже дозволяє зрозуміти можливості вираження різних художніх образів в сучасній поп-музиці.

Мета – окреслити вокально-інтерпретаційні особливості пісні «Lovely Billie Eilish & Khalid».

Основні результати дослідження

Пісня «Lovely» була створена завдяки співпраці з братом співачки Billie Eilish, продюсером і співавтором Фіннеасом О'Коннелом. Композиція вийшла 19 квітня 2018 року як частина саундтреку до другого сезону серіалу *13 Reasons Why*. Вона поєднує у собі елементи неокласики та поп-музики, де базовими ознаками є мінімалістичність й емоційність.

Цей твір є сповіддю героїв про самотність і внутрішній біль. Ліричні герої переживають стан, у якому неможливо знайти вихід із власних темних думок: вони «шукали шлях назовні», але знову і знову повертаються до того самого болю. Комунікативна природа образу виявляється у здатності співака встановлювати емоційний контакт із публікою. Кун Цзівей підкреслює, що «інтерпретація музичного твору є одночасно актом самовираження і спілкування» [1, с. 253].

Виконавці пісні відчують, що цей стан не минає, тому змушені «залишатися зараз». Проте попри відчай, у пісні звучить надія: «Сподіваюся, колись я виберуся звідси, навіть якщо це триватиме всю ніч або сто років». Героїня прагне знайти місце, де можна сховатися від страху, відчути себе живою, але натомість стикається з відчуттям ізоляції та внутрішнього холоду. Метафора «Heart made of glass, my mind of stone» передає поєднання крихкості й черствості: скляне серце легко розбити, а кам'яний розум – символ емоційного заціпеніння. Вислів «Tear me to pieces, skin to bone» демонструє оголеність перед болем, готовність пережити його повністю. Повторюваний рядок «Isn't it lovely, all alone?» створює контраст між словом «lovely» (чудово) і станом самотності, що робить пісню особливо проникливою: у ній поєднано красу і страждання, поезію й відчай. Остання фраза «Hello, welcome home» звучить двозначно: з одного боку, як прийняття себе після довгої боротьби, з іншого – як примирення з власною самотністю, ніби героїня повертається «додому» в межах власного болю.

Такий зміст пісні розкривається не лише на вербальному рівні, але й завдяки використанню засобів музичної виразовості. Мінорний лад пісні, що йде в повільному темпі, формує похмуру атмосферу. Проте не менш виразним є характер аранжування, де поєднується невелика кількість інструментів – фортепіано та струнна група, що доповнюються електронними семплами та створюють атмосферу замкненого простору й меланхолії. Повторюваний мотив у фортепіано в межах інтервалу терції формує образ внутрішньої в'язниці, з якої неможливо втекти. ««Lovely» – це надзвичайно драматична композиція: першому куплету передують струнні інструменти та меланхолійне фортепіано, а димний голос Billie діє як сипучі піски, затагуючи слухача в темряву» [3].

Мелодія розвивається повільно, де превалює поступеневий рух без різких стрибків чи яскравих кульмінацій, що відповідає задуму створити медитативний, задумливий настрій. Фрази співачки є спочатку короткими, в них наявне секундове низходження, натомість «відповіді» Khalid йдуть як бек-вокал, що вступає під час її мовчання. Надалі починає використовуватись багаторазове повторення іншого мотиву, для якого притаманний висхідний рух в межах квінти, за яким йде стрибок на кварту вгору та потім повернення до початкової точки. Це символізує прагнення до виходу, що не завершується успіхом. Поступово повторювані фрази поєднуються у більш тривалий вокальний потік, що змінюється приспівом, де є вихід у більш високий регістр, а мелодія стає менш монотонною і навпаки, – наспівною. В цей момент припиняється остинатність інструментального супроводу, ще більш підкреслюючи цю «тиху» кульмінаційну зону. Проте одразу відбувається повернення початкового матеріалу, додаючи відчуття безвихідного стану. 3. Рось зазначає, що «виразним свідченням вокальної майстерності естрадного співака є вміння формувати різноманітні емоційні відтінки тембру для створення рельєфного музично-художнього образу» [2, с. 29].

Кожен співак у цій пісні має свою специфічну темброву характеристику, але вони не контрастують, а взаємодоповнюють один іншого. М'який і тендітний тембр Billie Eilish поєднується з глибоким голосом Khalid, утворюючи відчуття діалогу двох самотностей. Динаміка пісні плавно наростає до кульмінації й знову затихає, що нагадує дихання чи хвилю емоцій – від розпачу до примирення. Обидва виконавці у вокальному плані досягають надзвичайної емоційності, використовуючи контрастні тембри: голос Billie Eilish звучить тендітно, прозоро, з ледве вловимим диханням і приглушеним тоном, тоді як тембр Khalid – теплий, глибокий і оксамитовий. Їхні голоси взаємно доповнюють один одного, підсилюючи драматизм композиції.

У приспіві голоси артистів зливаються, створюючи враження спільного переживання і внутрішнього діалогу. Така вокальна подача формує атмосферу інтимності, ніби слухач стає свідком чужих думок і почуттів. Водночас у манері виконання Billie Eilish відчутна типова для неї «шепітна» техніка співу, коли динаміка в голосі майже не підвищується. «Lovely» є прикладом сучасної

вокальної балади, у якій прості музичні засоби демонструють свою здатність формувати сильний в емоційному відношенні образ. Її сила полягає у контрасті між зовнішнім спокоєм і внутрішнім болем, у мінімалізмі, який дозволяє повністю зосередитися на голосах виконавців. Пісня демонструє, як за допомогою стриманого вокалу, тонкої динаміки та гармонійного поєднання тембрів можна створити глибоко драматичний, витончений твір.

Висновки

Пісня «Lovely» Billie Eilish & Khalid дозволяє визначити, що в сучасній поп-музиці змістився акцент із технічної демонстративності на емоційно-психологічну достовірність. У цій композиції голос перетворюється на художній інструмент, через який розкривається глибинний зміст твору. Вокальна взаємодія між виконавцями побудована не на протиставленні, а на доповненні, діалозі. Прозорий, «повітряний» тембр Billie Eilish і теплий баритоновий відтінок Khalid створюють враження внутрішньої взаємодії, що відбувається наче подумки. Їх інтерпретація пісні пов'язана з намаганням передати глибокі переживання, дати можливість слухачу їх прожити, відчувати, а не лише почути про них. В пісні художній ефект досягається не гучністю чи складною мелізматикою, а поєднанням нюансів – інтонаційних, тембрових, динамічних. Це пісня, у якій мінімалізм стає основним принципом, а стримана інтерпретація – знаком майстерності виконавця, здатного передати драму не криком, а тишею. Пісня «Lovely» ілюструє новий вимір поп-вокалу як мистецтва внутрішнього переживання.

Список використаних джерел

1. Кун Цзівей. Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 250–254.
2. Рось З. П. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків. Івано-Франківськ: СІМІК, 2019. 66 с.
3. Corrigan G. Billie Eilish and Khalid Join Forces on "Lovely". *Two rising stars make a mournful hit*, April 19, 2018. [Електронний ресурс], URL: <https://www.complex.com/music/a/graham-corrigan/billie-eilish-khalid-lovely> (дата звернення 19.10.2025).

Сидорак Оксана Богданівна
здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: bohdanivnaoksana@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: народна артистка України, професор
Попова Алла Борисівна

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ ПРИЙОМІВ «BELTING», «TWANG», «FALSETTO» ТА «MIXED VOICE» В СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Актуальність. Сучасне естрадне виконавство є одним із найпоширеніших, популярних та доступних видів естрадного мистецтва. Естрадна пісня є не тільки формою художньо-творчої діяльності, а й виразом національно-культурних цінностей та надбань. Впродовж історії естрадна пісня зазнала суттєвого якісного розвитку, збагатившись розмаїттям сюжетних ліній, образів, композиційних конструкцій, виконавських прийомів та технік. Саме тому неабиякої актуальності набуває вивчення вокальних прийомів, які найчастіше використовуються в сучасному естрадному співі.

Мета – дослідити особливості застосування вокальних прийомів «belting», «twang», «falsetto» та «mixed voice» в сучасному естрадному вокальному виконавстві.

Основні результати дослідження

«Belting» («белтінг») є одним з найпопулярніших в естрадному вокалі, який прийшов з американської музики та перекладається з англійської як «кричати» (to belt), тобто співати в повну силу, гучно. Виконання белтінгу передбачає максимальне резонування на високих нотах. Головна мета цього прийому – досягнути на граничних нотах, які переважно звучать в фальцетному режимі, грудного та міцного звучання. Проте не мікстового звуку, а саме грудного. Різниця полягає у тому, що резонування в грудному звучанні буде йти від твердого піднебіння і звук буде насиченим за звучанням [3, с. 46].

Н. Фоломєєва зауважує, що виконання белтінгу вимагає «великого фізичного зусилля, а саме підключення множинної мускулатури нашого тіла, і

саме тому неможливо співати постійно в режимі белтінг. Ним користуються тоді, коли потрібно, і не варто їм зловживати» [3, с. 46]. Дослідниця акцентує увагу на тому, що принциповим елементом у виконанні белтінгу є зміна положення персневидного хрящу (*cartilago cricoidea*), що розташований у гортані відразу під щитовидним: «Зміна положення даного хрящу здійснюється за допомогою перстнещитовидної м'язи і сприяє скороченню голосових зв'язок, створюючи тим самим більш щільне змикання, яке в свою чергу сприяє створенню більшої інтенсивності звуку і обертової насиченості» [3, с. 46–47].

Отже, основними характерними рисами белтінгу є товсте змикання, грудне і міцне звучання, зміна положення персневидного хрящу та підключення мускулатури тіла (опора). Використання прийому белтінг часто можна зустріти в звучанні іноземних артистів: Селін Діон, Крістіна Агілера, Бейонсе, Адель, Сем Сміт та інші. Серед українських артистів його використовують Тауаппа, Злата Огнєвіч, Кола, Тіна Кароль, MamaRika, та інші.

Чимало дослідників вважає тванг основою сучасного вокалу. Тванг (*twang*) в перекладі з англійської означає «гугнявити», що часто педагоги-практики трактують як «вокальний ніс». За допомогою цього прийому голос доповнюється дзвінкістю та високими обертонами, що дозволяє робити голос польотним та легким. Як зазначає А. Попова, тванг має кілька різновидів – ротовий (гортанний) та назальний (носовий). Для назального твангу характерний більш пронизливий та плаский звук, а в ротовому – наявний об'єм. Звуковидобування обох видів твангу передбачає однакову роботу м'язів, проте відмінним є саме носовий призвук, який більше проявляється у назальному різновиді: «Спочатку виконавець повинен навчитися співати назальний тванг, а вже потім працювати над опануванням ротового, адже це є більш складним завданням. Назальність не повинна асоціюватися лише з гугнявістю, це лише зовнішня ознака, голос має звучати вільно, бути не затисненим і не перевантаженим» [2, с. 41].

Особливою характерною рисою вокального прийому тванг, як стверджує А. Попова є те, що «його можна використовувати фактично в усіх стилях, окрім цього, що він привносить у тембр вокаліста певні додаткові нюанси, тванг допомагає щільно звучати на верхніх нотах, не «розсипати» фінальні фрази в

піснях тощо» [2, с. 41]. Саме тому чимало виконавців сполучають його з іншими прийомами.

Отже, характерними рисами твангу є дзвінке, потужне та щільне звучання, а також контроль та звуження комірної зони гортані. Додавання елементів твангу присутнє у виконавському стилі таких іноземних виконавців, як Адель, Ріанна, LP, Емі Уайнхаус, Крістіна Агілера, Кеті Перрі, Шакіра, Алісія Кіз, Бруно Марс, Джон Ньюмен тощо. Деякі українські виконавці, також застосовують тванг, проте досить часто він поєднаний з іншими вокальними прийомами. Подібні риси притаманні виконавській манері українського співака Laud [2, с. 41-42].

Термін «falsetto» походить з італійської мови від слова «falso» – несправжній, удаваний, штучний. На думку Ю. Юцевича, фальцет – це «найвищий регістр чоловічого співацького голосу, коли під час звукоутворення голосові складки змикаються неповністю, коливаючись лише краями, через що голос звучить слабо, штучно» [4, с. 256]. Проте на практиці означений прийом властивий не лише для чоловічих голосів, а й жіночих, особливо коли мова йде про естрадний вокалу. Фальцет є важливим інструментом для естрадних виконавців і використовується в різних музичних жанрах. Його застосовують для розширення вокального діапазону, виконання високих нот, які недоступні у грудному регістрі; створення динамічних відтінків, емоційності вираження та драматичного ефекту у виконанні; для ніжності та легкості звучання голосу.

Аналізуючи вокальні манери поп-виконавців, П. Зібров та В. Зайцев відзначають майстерне володіння фальцетом відомого канадського співака The Weeknd (Абеля Макконена Тесфайє), який використовує означений прийом як основу своєї звукової ідентичності [1, с. 51]. Отже, фальцет характеризується звуком з повітрям в головному регістрі, що супроводжується неповним змиканням голосових складок. Фальцет використовують у своєму виконавському стилі також такі відомі іноземні виконавці як Адам Левін (Maroon 5), Кріс Мартін (Coldplay), Майкл Джексон, Біллі Айліш та інші. Серед українських артистів можна виокремити Тіну Кароль, Ірину Швайдак (Один в Каное), Юлію Саніну (The Hardkiss).

Мікст (mixed voice) є одним з найпопулярніших вокальних прийомів у сучасному естрадному вокалі. Мікст (лат. *mixtus* – мішаний) – це змішаний регістр співацького голосу, в якому поєднуються так зване «голове» і «грудне» звучання. Це забезпечує зменшення різниці якості їх звучання [4, с. 157]. Як зазначає Ю. Юцевич: «Володіння мікстом є показником високого рівня вокальної майстерності, набутої внаслідок тривалого навчання, оскільки голоси, «від природи» обдаровані мікстом, зустрічаються надто рідко» [4, с. 157].

Н. Фоломєєва трактує мікст як «збалансований звук: коли і внизу, і в верху діапазону звучать і грудний, і головний резонатори. Точка резонування при виконанні міксту знаходиться десь між носом та губами або зубами» [3, с. 47]. Для того, щоб знайти це положення, дослідниця пропонує зобразити плач маленької дитини з плаксивою інтонацією на звук «Уа-уа» або створити звук на «Ня», при цьому відштовхнувшись від букви «Н». Задля того, щоб утворений звук не був надто гострим, його слід збалансувати через підняття та відкриття м'якого піднебіння: уявити, що у роті ніби відкривається парасолька [3, с. 47].

Отже, характерними рисами міксту є баланс звуку, поєднання «головного» і «грудного» звучання, виразність та легкість звучання на високих нотах. Мікст використовують такі іноземні артисти як Бейонсе, Аріана Гранде, Бруно Марс, Леді Гага та інші, демонструючи наскільки виразним, цікавим та легким на високих нотах може бути звучання голосу. Серед українських артистів цей прийом часто використовують Тіна Кароль, Злата Огнєвіч, Джамала, Артем Пивоваров.

Висновки

Сучасне естрадне вокальне виконавство характеризується широким спектром технічних і стилістичних прийомів, серед яких особливо поширеними є *belting*, *twang*, *falsestto* та *mixed voice*. Використання цих технік не лише розширює діапазон і динамічні можливості вокалістів, а й дає змогу створювати індивідуальне темброве забарвлення, формувати впізнаваний виконавський стиль та підкреслювати психологічну й емоційну драматургію музичного твору. Їхня інтеграція у виконання сприяє переосмисленню традиційних уявлень про поп-

вокал, активізує пошук нових інтерпретаційних рішень та дозволяє органічно поєднувати різні музичні жанри.

У контексті глобальних трендів сучасні вокалісти дедалі частіше звертаються до комбінування технік, що забезпечує багатоплановість звучання та відповідає запитам аудиторії на емоційно насичений і технологічно витончений вокал. Таким чином, застосування *belting*, *twang*, *falsetto* та *mixed voice* постає ключовим чинником еволюції естрадного вокального мистецтва, формуючи нові моделі виконавської майстерності та сприяючи розширенню художнього потенціалу сучасної поп-музики.

Список використаних джерел

1. Зібров П., Зайцев В. Вокальна манера як основа творчого стилю поп-виконавця. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 71 (Т.2). С. 48–52.
2. Попова А. Б. Методика опанування вокальної техніки тванг. *Інноваційна педагогіка*. 2020. Вип. 23 (Т.2). С. 39–42.
3. Фоломєєва Н. А. Виконавська майстерність естрадного співака: навчально-методичний посібник. Суми, 2021. 169 с.
4. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. 2-ге вид., перероб. і доп. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.

Сидоренко Вікторія Сергіївна

здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури
e-mail: valeriuyb@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Дорофєєва Вероніка Юріївна

ЕМОЦІЙНО-ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕМИ ЛЮБОВІ В УКРАЇНСЬКІЙ І ЗАРУБІЖНІЙ ЕСТРАДНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Актуальність. У сучасному світі, де темп життя неупинно зростає, музика залишається однією з небагатьох універсальних мов, здатних передати найглибші емоції людини. Образ любові – центральний у мистецтві всіх епох, але саме в естрадній музиці початку ХХІ століття він набуває особливої емоційно-естетичної багатогранності. Синтез музичного та поетичного начал створює простір, у якому

любов постає не лише почуттям, а й формою духовного самовираження людини. Актуальність дослідження полягає у потребі осмислити, як сучасна естрадна культура України та світу відображає цю універсальну тему у контексті нових соціокультурних реалій.

Мета – розкрити емоційно-естетичні особливості художнього втілення образу любові в українській та зарубіжній естрадній музиці початку XXI століття, виявити основні тенденції та відмінності в інтерпретації цього почуття у творах різних культур.

Основні результати дослідження

Естрадна музика сучасності тяжіє до синтезу жанрів, індивідуального виконавського стилю й глибокої емоційності. Образ любові у творчості сучасних митців відображає не лише романтичне почуття, а й соціально-психологічний досвід людини постіндустріальної епохи. В українській естраді акценти робляться на щирості, духовності, силі жіночого начала; у західній – переважає експресія, індивідуалізм та естетика свободи.

Любов – одвічна тема, яка супроводжує людство з моменту його становлення. У мистецтві, а особливо в музиці та поезії, вона стає джерелом натхнення, емоційного очищення й творчого піднесення. Кожна епоха наділяє це відчуття своїми сенсами: від ідеалізованої романтики до глибоких психологічних переживань. У XXI столітті любов стає не лише темою мистецтва, а й способом самопізнання та діалогу із світом. Музика і поезія, віддзеркалюючи емоційний досвід людини, дозволяють розкрити сутність любові як внутрішнього світла, що веде до гармонії. У своїй роботі А. Бурлака зазначає, що естрадна пісня в Україні виступає як культурогенеруючий феномен, який формує національну ідентичність через музичне самовираження [4]. Авторка також вважає, що сучасна українська естрада виконує не лише розважальну функцію, а й соціокультурну – укріплюючи морально-естетичні цінності.

Художній образ любові постає через інтонаційно-мелодичні лінії, темброву виразність, поетичне слово та сценічну подачу виконавця. Важливим є й те, що сучасна музика поєднує традиційні символи (серце, світло, політ) із новими – цифровими метафорами, відображаючи зміну духовного коду часу. У своїй монографії «Love Songs: The Hidden History» Тед Джойя розглядає пісні про кохання як ключ до розуміння культурної еволюції людства. Автор зазначає, що

любовна музика XX–XXI століття стала формою емоційної сповіді, де поєднуються інтимність і соціальне послання [2].

Сучасна естрадна музика, як зазначає В. Откидач, є складним культурно-мистецьким явищем, у якому поєднуються вокальна майстерність, сценічна виразність та комунікативність виконавця. Вона відображає духовний стан суспільства, його емоційні потреби й естетичні цінності, а також активно взаємодіє з масовою культурою та медійним простором [5]. У контексті української та світової культури початку XXI століття тема любові набуває нових смислів – від інтимно-особистісного до соціокультурного, де почуття постає і як форма духовного досвіду, і як естетичний символ.

Музика викликає емоції різними шляхами: від мозкових рефлексів і емоційного зараження до епізодичної пам'яті та очікувань у мелодії. Саме механізми очікування й пам'яті запускають особисті переживання кохання, коли пісня активує спогади про важливу людину. Теорія музичних очікувань пояснює «задоволення передбачення»: коли гармонія або мелодія веде слухача до очікуваної ноти або обіграє її із затримкою, виникає естетична насолода. Саме тому романтичні пісні з виразними каденціями здаються емоційно переконливими. Поєднання ліричного змісту і музики формує унікальний ефект, який відрізняється між культурами. На думку Ann Powers, американська популярна музика від початку свого розвитку була тісно пов'язана з темами любові, тілесності та духовної свободи. Через музику артисти виражали не лише інтимні почуття, а й соціальні переживання, адже любов у піснях часто ставала метафорою прийняття, рівності та внутрішнього визволення [3].

Сучасні інтерпретації уточнюють: приємність катарсису пов'язана з тим, що слухач проживає інтенсивні почуття, нічим не ризикуючи в реальному житті. Це пояснює таку популярність драматичних любовних балад. Музика має здатність впливати на підсвідомість, тоді як поезія працює зі свідомим рівнем через символи і смисли. Коли ці два мистецтва поєднуються, виникає потужний синергійний ефект: емоційна напруга мелодії підсилює глибину слова, а віршований текст надає музиці чіткого змістового виміру. Завдяки цьому слухач отримує цілісне переживання, яке дозволяє глибше зрозуміти ідею любові.

Як зазначав С. Фріт, емоційний досвід любові в популярній музиці створюється завдяки взаємодії мелодії, ритму та голосу, які запрошують слухача ототожнити себе з почуттями виконавця. На його думку, пісня про кохання – це не лише розповідь про романтичні стосунки, а й акт емоційного самовираження, у якому почуття стає виконанням – способом, через який люди впізнають себе в музиці та розділяють спільні сенси інтимності й бажання, що дозволяє розглядати любов як універсальний культурний код [1].

В естрадній музиці початку ХХІ століття ця тема постає в емоційно відкритих формах – баладі, поп-баладі, лірико-драматичній пісні, де центральним залишається образ людини, її щирість і духовна глибина. Українська пісенна культура відображає любов через призму щирості, духовності та жіночої ніжності, тоді як західна – через експресію, свободу і внутрішній пошук. Мелодія, ритм і тембр у сучасних композиціях формують неповторну атмосферу, що передає багатовимірність людських емоцій.

У поетичному тексті пісень любов розкривається не лише як почуття, а як філософія, що об'єднує красу і страждання, надію і біль. Естетика любові в музиці стає способом збереження людяності у добу технологій. Виконавці, створюючи свій образ, часто прагнуть показати любов як внутрішню силу, а не просто емоцію. У цьому полягає глибина сучасного естрадного мистецтва – у здатності торкатися серця й водночас спонукати до осмислення. Таким чином, любов у музиці ХХІ століття – це не лише тема, а живий енергетичний потік, який формує духовний простір культури.

Висновки

Естрадна музика початку ХХІ століття демонструє глибоке переосмислення образу любові як духовної та естетичної категорії. Вона формує простір, де відбувається гармонізація особистого й універсального, а емоційна виразність поєднується з філософською глибиною. Образ любові стає засобом утвердження людяності, емпатії та красивого ідеалу, що зберігає силу навіть у добу технологічних змін. Естрадна музика початку ХХІ століття формує новий емоційно-естетичний простір любові – відкритої, психологічно глибокої, універсальної. Вона поєднує індивідуальне переживання з колективним

культурним досвідом, перетворюючи любов на художній код сучасності. Це підтверджує, що музика залишається головним носієм людяності та гармонії у світі, де емоційна автентичність стає новою формою краси.

Аналіз української та зарубіжної естрадної музики початку XXI століття засвідчує наявність спільних тенденцій у художньому втіленні образу любові, серед яких домінування емоційної відвертості, інтимної ліричності та спрямованість на створення психологічно достовірного переживання. Водночас простежуються виразні культурні відмінності: українська естрадна пісня здебільшого тяжіє до поєднання романтичної традиції з мотивами національної чуттєвості, акцентуючи на щирості, духовності та внутрішньому переживанні, тоді як зарубіжні зразки частіше демонструють індивідуалістичний, експериментальний і жанрово різноманітний підхід, що охоплює як інтимний мінімалізм, так і масштабні поп-продукції. У творах різних культур по-різному трактуються емоційні стани: від драматичної напруги до іронічної дистанції, що формує багат шарову картину інтерпретацій любові. Таким чином, образ любові в естрадній музиці початку XXI століття постає як динамічний і культурно зумовлений феномен, що поєднує універсальні емоції з унікальними національними акцентами.

Список використаних джерел

1. Frith, S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge : Harvard University Press, 2004. 321 p.
2. Gioia T. *Love Songs: The Hidden History*. New York : Oxford University Press, 2015. 336 p.
3. Powers A. *Good Booty: Love and Sex, Black and White, Body and Soul in American Music*. Harper Collins Publishers, 2017. 448 p.
4. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. №41. С. 43–51. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688>
5. Откидач В. М. *Естрадний спів. Шоу-бізнес : навч. посіб.* Вінниця : Нова Книга, 2013. 368 с.

Стеценко Ярослав Сергійович
здобувач 4 року навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Естрадний спів»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: demoncraft9@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Тормахова Вероніка Миколаївна

СТИЛЬ ГУЦУЛ-МЕТАЛ У МУЗИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО РОК-ГУРТУ «KARNA»

Актуальність. Сучасний український музичний простір відзначається синтезом різних мистецьких елементів. Із середини 2010-х років ця тенденція особливо виразно виявляється у творчості рок-гуртів, які інтегрують народну символіку, інтонації та образність у сучасні жанри. Одним із найпомітніших прикладів є івано-франківський гурт KARNA, що поєднав енергію металу з гуцульською фольклорною традицією, створивши власний напрям – «гуцул-метал». Це явище є унікальним не лише для української, а й для світової сцени, адже подібні експерименти із фольклором зазвичай обмежуються декоративним використанням народних мотивів, тоді як у KARNA вони становлять сутність музичної мови. Творчість колективу постає як спроба художнього осмислення національної культури через сучасні музичні технології та сценічну естетику.

Мета – розкрити специфіку музичної стилістики рок-гурту KARNA.

Основні результати дослідження

Гурт KARNA було засновано в 1997 році в Івано-Франківську. Початковий період творчості музикантів позначений експериментами в межах альтернативного року й нью-металу, що відповідало загальносвітовим тенденціям кінця 1990-х – початку 2000-х рр. Згодом, у процесі творчої еволюції, колектив переосмислив власний стиль і виокремив нову форму – «гуцул-метал», у якій поєднано сучасне гітарне звучання, ритмічну основу металу та ладові структури гуцульського мелосу. На рівні музичної організації цей стиль вирізняється використанням ритмічних моделей, подібних до фольклорних жанрів, чергуванням масивних гітарних рифів із мелодичними фрагментами на народних інструментах, що створює контрастність і динамічну розмаїтість.

Особливе місце у творчості KARNA посідає поєднання традиційного рок-інструментарію (електрогітари, бас-гітара, ударні, клавішні) з етнічними інструментами. Флоєра та сопілка надають звучанню повітряної, архаїчної м'якості, водночас контрастуючи з електричними партіями, а колісна ліра вводить тембр, споріднений із середньовічною традицією, підсилюючи відчуття історичної глибини. В деяких композиціях можна почути тембральні характеристики дрімби, елементи гуцульського ладу. Причому іноді вони є гнучко вплетеними у загальне рок-звучання, а часом постають як цитати з народних пісень чи награвань. Таке поєднання формує особливу звукову тканину, у якій минуле та сучасність співіснують як рівноправні пласти музичної культури. В.Тормахова відзначає, що таке поєднання пов'язане із фольклорним походженням рок-музики, що сприяє й подальшому синтезуванню: «Фольклор ріднять із джазовою, рок- і поп-музикою наступні загальні ознаки: колективність, анонімність, імпровізаційність творчості, незакріпленість, варіантність трактувань одного і того ж твору. В результаті джаз, поп і рок (завдяки своєму фольклорному походженню), є найбільш сприйнятливими до злиття з фольклором народів світу» [2, с. 17].

Гурт записав чотири студійні альбоми: «Летимо» (2003), «KARNA» (2010), «Гуцул-метал» (2017) і «Гуцулізейшн» (2024). Як можна переконатись, кожен з альбомів є свідченням розвитку власного неповторного стилю та поглибленням зв'язків з фольклором Гуцульщини. Кульмінацією розвитку стилю став альбом «Гуцул-метал» (2017), у якому гурт остаточно сформував власну музичну концепцію. Сама назва альбому набула символічного значення – як позначення нового художнього напрямку, що вийшов за межі жанрового експерименту й перетворився на маркер самоідентифікації.

У сучасному вигляді колектив представляють вокаліст Олексій Ярош, гітарист Владислав Ярун, бас-гітарист Павло Корсун (у складі з 2015 року) та ударник Олег Білоус. Проте серед його колишніх учасників були Олексій Шманьов з гурту «Антре», Анна Добриднева (гурт «Пара нормальних»), композитор та музикант Роман Григорів та ряд інших виконавців.

Візуальна естетика гурту ґрунтується на етнічних символах. В їх виступах поєднуються сучасні рок-образи із сценічними костюмами з елементами гуцульського орнаменту, традиційного вбрання тощо. У відеокліпах наявне використання образів гір, води, вогню, деревини – усіх стихій, що уособлюють природну силу Карпат. У відеороботах «Маленька», «Вітролом», «Високий перевал» втілено ідею єдності людини з природою, а символіка обрядів і пісенна образність підкреслюють зв'язок сучасного українця з духовною традицією предків. Назва гурту також засвідчує звернення до різноманітних шарів фольклору. Зокрема у дохристиянських віруваннях Карна постає як міфологічна постать, що уособлює плач і скорботу за загиблими, символізуючи кару, страждання й смерть на полі бою: «Назва гурту походить від імені слов'янської богині смутку за полеглими воїнами та, водночас, перегукується з іменем індуїстського божества початку і кінця» [1]. В індійській міфологічній традиції ім'я Карна належить одному з головних героїв епосу «Махабхарата» – найсильнішому воїну, втіленню честі, мужності та доблесті.

У 2020-х роках KARNA продовжує творчу діяльність, а під час російсько-української війни вокаліст Олексій Ярош служить у лавах Збройних сил України, що надає мистецькій діяльності гурту додаткового сенсу патріотичної мужності. Їхня музика сприймається не лише як розважальний продукт, а як форма духовного опору.

Висновки

Феномен KARNA є унікальним прикладом переосмислення українського фольклору в контексті сучасної масової культури. Феномен стилю «гуцул-метал» гурту KARNA характеризуємо як унікальний напрям, у якому поєднано традиційний мелос Гуцульщини з потужною енергетикою металу, ритмічними структурами сучасного року та образною поетикою української міфології. Стиль «гуцул-метал» демонструє можливість гармонійного поєднання архаїчних інтонацій із рок-звучанням. Використання колісної ліри у поєднанні з електрогітарами та ударними створює впізнаваний національний колорит. Таким чином, гурт KARNA перетворює локальну гуцульську традицію на універсальну художню мову, що виражає ідею сили та свободи українського народу. Внесок

гурту у розвиток українського року полягає не лише у жанрових новаціях, а й у створенні музики, в якій гори звучать крізь електричний драйв.

Список використаної літератури

1. Карна. URL: <https://adv.uamusic.com.ua/biography/karna> (дата звернення 09.11.2025).
 2. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 204 с.
-

Турчин Андрій Андрійович

здобувач 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: andrejturcin4@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: народний артист України, професор
Зібров Павло Миколайович

ВПЛИВ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК НА ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАННЯ

Актуальність Сучасне естрадне мистецтво дедалі більше тяжіє до синтезу музики, театру, хореографії та цифрових медіа. Вокаліст ХХІ століття уже є не лише виконавцем, а повноцінний актор сцени, котрий формує власний художній світ через поєднання голосу, тіла, світла та емоції. У цьому контексті вокальні техніки стають не лише професійною навичкою, а засобом створення сценічного образу. Актуальність теми зумовлена тим, що сучасний естрадний вокал виходить за межі академічних традицій, включаючи в себе широкий спектр експресивних засобів – від belting і distortion до whisper singing та мелізматичних прикрас.

Мета – означити вплив різних вокальних технік на формування сценічного образу сучасного естрадного виконавця та визначити роль технічної, психологічної й артистичної складових у створенні цілісної інтерпретації музичного твору.

Основні результати дослідження

Вокальна техніка – це не просто сукупність прийомів звуковидобування, а система виражальних засобів, що дозволяє вокалістові реалізувати інтерпретаційний задум. Самая Т. В. визначає її як «інтегрований комплекс

дихальних, артикуляційних, резонаторних і психофізичних процесів, спрямованих на створення художнього звуку» [3].

Микола Мигович акцентує на тому, що розвиток вокальних технік у сучасному естрадному співі має відбуватися у взаємозв'язку з формуванням творчої індивідуальності виконавця. На його думку, лише «поєднання технічної свободи голосу з емоційним самовираженням створює справжню вокальну майстерність» [4, с. 85].

Згідно з дослідженнями Р. Rigg «Vocal Technique: A Guide for Singers», опанування різних вокальних технік – belting, mix voice, falsetto, vocal fry – дозволяє не лише розширити діапазон виконавських можливостей, але й формує характер артиста, оскільки кожна техніка несе власну енергетику і стилістичний відтінок [2]. У сучасній сценічній практиці вокаліст виступає не лише як інтерпретатор, а як співавтор, що переосмислює музичний матеріал. S. Frith у «Performing Rites: On the Value of Popular Music» підкреслює: «популярна музика не існує без особистісного тлумачення – саме воно робить виконання унікальним і автентичним» [1]. Таким чином, сценічна інтерпретація стає засобом комунікації між артистом і слухачем.

У сучасному співі найпоширенішими вокальними техніками є belting, mix voice, falsetto, cry, growl, scream, distortion, breathy voice, vocal fry та мелізми. Belting створює потужне, енергійне звучання, що підсилює драматизм виконання. Його активно застосовують співаки з потужною сценічною подачею – Tina Turner, Beyoncé, Pink, а серед українських артистів – Юлія Саніна (The Hardkiss) та Тіна Кароль. Mix voice забезпечує плавний перехід між грудним і головним регістрами, надаючи голосу гнучкості; цю техніку широко використовують Adele та Sam Smith. Falsetto або head voice допомагає створити ефект крихкості й відстороненості (Billie Eilish). Cry technique («плач у голосі») підсилює емоційну щирість, ця вокальна техніка є типовою для Адель, Джамали або Sia. Growl та scream використовуються у рок- та метал-виконавців (Chester Bennington), створюючи ефект катарсису. Distortion додає «металевого» звучання, використовується для передачі протесту або болю (Linkin Park, Evanescence). Breathly voice або whisper singing формує інтимність (Billie Eilish). Vocal fry

застосовується для створення драматичного або «втомленого» ефекту, популярний у Billie Eilish та Lana Del Rey. Мелізми як прикраси голосової лінії (runs, riffs, glissando) демонструють технічну свободу і характерні для Christina Aguilera, Mariah Carey, а серед українських виконавиць – Tayana та Jamala. Кожна з цих технік не лише розширює технічний арсенал виконавця, а й визначає його сценічний імідж, створюючи відповідний емоційний код сприйняття.

Психологічний аспект сценічної інтерпретації полягає у вмінні артиста переживати музику у реальному часі. Як зауважує S. Frith, «успіх виконавця вимірюється не точністю, а здатністю викликати довіру й емоційний відгук». Це означає, що вокальна техніка має працювати на емоційну достовірність [1]. Сценічний образ артиста формується не лише вокалом, а й невербальними засобами: пластикою, мімікою, костюмом, світловими ефектами. Саме ці елементи утворюють багатовимірну інтерпретаційну систему, у якій голос є центральним, але не єдиним носієм змісту.

Важливою складовою є педагогічний аспект. Як зазначає Т. Самая, ефективно навчання вокалістів вимагає «усвідомлення психофізіологічних процесів, що лежать в основі звукоутворення» [5]. Це означає, що підготовка артиста має включати знання про роботу дихальної системи, артикуляційного апарату, акустичні параметри голосу та особливості мікрофонної техніки.

Розвиток сценічно-вокальної інтерпретації передбачає не лише технічне відтворення, а й творче переосмислення. Створення кавер-версій або авторських інтерпретацій є невід'ємною частиною становлення артиста. У цьому процесі важливо адаптувати репертуар під власний тембр, підбирати зручну тональність, а також експериментувати з елементами вокальної імпровізації. Підготовка до виконання твору передбачає кілька етапів: ознайомлення з оригінальною версією твору, його історією та контекстом створення; вивчення тексту, фонетики й емоційного підтексту слів; вибір інтерпретаційного підходу: зміщення акцентів, зміна темпоритму, динаміки або артикуляції; формування сценічного образу – добір костюму, сценічної поведінки, жестикуляції. Такий підхід забезпечує глибше розуміння твору та дозволяє виконавцю знайти власну манеру подачі музичного твору.

Висновки

Вокальні техніки відіграють ключову роль у формуванні сценічного образу сучасного естрадного виконавця. Вони є не лише технічним інструментом, а й засобом художнього самовираження, який інтегрує технічну, психологічну та артистичну складові у процесі створення цілісної інтерпретації музичного твору. Технічна складова забезпечує володіння широким спектром вокальних прийомів, що дозволяє артистові вільно реалізовувати музичний задум. Різноманітні техніки (belting, mix voice, falsetto, cry, growl, breathy voice тощо) розширюють виразові можливості виконавця та сприяють індивідуалізації його стилю.

Психологічна складова полягає у здатності артиста емоційно проживати музичний матеріал, формуючи довіру та щирий емоційний контакт із публікою. Артистична складова охоплює всі елементи інтерпретації: від інтонаційної емоційності й пластики до сценічного костюму, освітлення, невербальної поведінки. У поєднанні з вокальною технікою ці засоби створюють багатовимірну сценічну присутність виконавця.

Дослідження показало, що формування цілісної інтерпретації музичного твору сучасним естрадним виконавцем неможливе без комплексного поєднання технічної, психологічної та артистичної складових. Технічна майстерність забезпечує точність інтонування, контроль динаміки та різноманіття вокальних прийомів, психологічна компонента дозволяє передати внутрішній стан персонажа і створити емоційний контакт із слухачем, а артистична складова забезпечує оригінальність, виразність і сценічну харизму. Взаємодія цих елементів формує гармонійний сценічний образ, що дозволяє не лише відтворити музичний твір у його базовій структурі, а й транслювати індивідуальну художню інтерпретацію, посилюючи емоційне та естетичне сприйняття виступу аудиторією.

Список використаних джерел

1. Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music. Harvard University Press, 1996.
2. Rigg, P. Vocal Technique: A Guide for Singers. London: Routledge, 2019. 240 p.
3. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 528 с.

4. Мигович М. Сучасні вокальні техніки та методики їх вивчення. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. 196 с.
 5. Самая Т. В. Специфіка вокальної техніки у сучасному естрадному мистецтві. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. 212 с.
-

Федосенко Каріна Миколаївна

доктор філософії з культурології (PhD),

старший викладач кафедри естрадного співу

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: violin199611@ukr.net

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6163-4731>

м. Київ, Україна

РОЛЬ СТУДІЙНОГО ПРАКТИКУМУ У ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВОКАЛІСТА

Актуальність. В умовах цифрової трансформації музичної освіти студійний запис набуває нової ролі – не лише як засіб створення музичного продукту, а як потужний інструмент формування виконавської майстерності вокаліста. На відміну від традиційної концертної чи аудиторної практики, студійне середовище забезпечує унікальні можливості для саморефлексії, аналітичного прослуховування та експериментів зі звуковою палітрою. Зростаюче значення цієї форми діяльності підтверджується як у професійній практиці, так і в навчальному середовищі.

Мета – проаналізувати студійну практику як чинник вдосконалення виконавської майстерності вокалістів у контексті сучасної музичної освіти.

Основні результати дослідження

Репрезентативним прикладом ефективності студійного підходу є творчий шлях Чарлі Пута, чия кар'єра розпочалася з аматорських звукозаписів у домашніх умовах і продовжилася завдяки активному використанню цифрових платформ. Такий приклад ілюструє, як студійна практика – навіть із мінімальними ресурсами – може слугувати стартовим майданчиком для розвитку індивідуального вокального стилю, формування художньої самооцінки та професійного становлення. Це підкреслює актуальність системного впровадження студійної практики в освітній процес вокалістів, зокрема в контексті поп-джазового та естрадного співу.

Студійна практика функціонує як важливий інструмент для розвитку виконавської майстерності вокалістів. Завдяки її впровадженню у навчальний

процес формується унікальна можливість зосередитися на точному контролі звуку. За словами Йохана Сундберга, «можливість прослухати власну фонацію та проаналізувати акустичні параметри має сильний педагогічний вплив» [5, с. 24]. На практиці студенти-вокалісти можуть порівнювати різні записи одного й того ж уривку, звертаючи увагу на стабільність інтонації, модифікацію голосних та динамічне моделювання звуку. Наприклад, у джазовому чи поп-співі, де техніка мікрофона є вирішальною, студійна обстановка дозволяє співакам експериментувати зі звуковою проєкцією, безпосередньо впливаючи на чіткість тембру та стилістичну точність.

Студійна практика також відкриває широкі можливості для роботи над фразуванням та виразними деталями виконання. Річард Міллер наголошує, що рівень та майстерність інтерпретування зростає, коли «співаки чують себе та свідомо вирішують щодо специфіки інтонування та виразності фраз» [4, с. 58]. Це дозволяє виконавцям реалізовувати варіативність одного й того ж твору: зокрема, використовувати портаменто у поп-баладі чи застосовувати чітку ритмічну артикуляцію у фанк-композиціях. Такий компаративний підхід стимулює аналітичне мислення та розширює інтерпретаційний арсенал.

Крім технічного й інтерпретаційного аспектів, студійний запис функціонує як психологічний симулятор умов публічного виступу. Попри відсутність живої аудиторії, наявність мікрофона та обмеженої кількості дублів створюють атмосферу концентрації та відповідальності, подібну до сценічного виконання. Даніел Ліч-Вілкінсон зазначає, що запис «перетворює виконання на повторюваний, саморефлексивний акт» [3, с. 112]. Таким чином, вокалісти вчаться керувати емоційним станом і демонструвати стабільність у стресових ситуаціях.

Важливим є й освітній потенціал студійної практики. Вона забезпечує об'єктивне підґрунтя для зворотного зв'язку між викладачем та студентом. Завдяки можливості неодноразового прослуховування записаного матеріалу виявляються як сильні сторони, так і ті, що потребують удосконалення. В українській вокальній педагогіці така практика активно застосовується під час поп-джазових майстер-класів, прискорюючи процес самокорекції та розвитку виконавської автономності.

Інтеграція студійної практики у вокальну підготовку створює простір для діалогу між традиційною педагогікою та сучасними технологічними підходами. У той час як класична модель робить акцент на живих заняттях та сценічному досвіді, цифрове середовище студії надає нові ресурси для художнього вдосконалення. Як зазначає Філіп Ауслендер, «студія не лише документує, а й переосмислює виконавство» [1, с. 55], що спонукає студентів до більш гнучкого та усвідомленого ставлення до процесу виконання у різних контекстах – як концертному, так і медійному.

Ілюстративним прикладом практичної реалізації цих педагогічних принципів є творчий шлях американського співака, композитора та саундпродюсера Чарлі Пута: «Чарлі Пут – обдарований поп-музикант, який пройшов шлях від лайків у соцмережах до сертифікатів RIAA, регулярно досягаючи мультиплатинових успіхів як сольо, так і в колабораціях з відомими артистами» [2]. Його кар'єра розпочалася з експериментів у домашній студії: ще в дитинстві він самостійно записав аудіоальбом, який розповсюджував серед знайомих. Цей аматорський досвід став основою не лише для технічної підготовки, а й для розвитку художнього чуття та віри у власні сили. Надалі, під час навчання в Berklee College of Music, Пут продовжив працювати над контентом у студійних умовах – зокрема, через публікацію кавер-версій на YouTube. Після завершення навчання в Берклі у 2013 році зі ступенем з авторства пісень, музичного продюсування та інженерії, Пут активно публікував власну музику в інтернеті. Особливої популярності набула його інтерпретація хіта «Someone Like You» Адель, створена у співпраці з однокурсницею. Цей запис не тільки став вірусним, але й відкрив йому шлях до професійної сцени: запрошення на шоу Еллен Дедженерес та контракт із провідним лейблом. Приклад Пута переконливо доводить, що студійне середовище – незалежно від рівня його технологічної складності – може виступати ефективною платформою для становлення і реалізації виконавської ідентичності.

Висновки

Студійна практика є не лише допоміжним технологічним інструментом, а повноцінною складовою сучасної вокальної освіти з потужним педагогічним,

художнім і психологічним потенціалом. Вона сприяє формуванню критичного слуху, розвитку виконавської інтонаційної точності та гнучкості, а також формує навички адаптації до різних умов виконання – як сценічних, так і медійних.

Аналіз досвіду Чарлі Пута підкреслює, що навіть аматорський студійний досвід може стати основою для розвитку професійної компетентності та художньої індивідуальності. Це відкриває нові горизонти для інтеграції студійної практики в навчальні програми, де вона не лише доповнює класичну педагогіку, а й переосмислює її, з огляду на нові медійні реалії.

Таким чином, включення студійної практики до освітніх програм вокалістів першої чверті XXI століття є не просто доцільним, а необхідним. Вона не лише забезпечує формування повного спектра професійних навичок, а й відповідає запитам сучасної музичної індустрії, що вимагає від виконавця гнучкості, технічної обізнаності та високого рівня художньої свідомості.

Список використаних джерел

1. Auslander P. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2nd ed. London: Routledge. 2008. 224 p.
2. Charlie Puth. AllMusic. [Електронний ресурс], URL: <https://www.allmusic.com/artist/charlie-puth-mn0003345212>. (дата звернення 10.11.2025).
3. Leech-Wilkinson D. *Recording and Histories of Performance Style. The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 2009. pp. 246-262.
4. Miller R. *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer Books. 1993. 173 p.
5. Sundberg J. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb: Northern Illinois University Press. 1987. 216 p.

Червоняк Богдан Миколайович

здобувач 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

кафедра естрадного співу

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: bogdan90425@gmail.com

м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент

Дорофєєва Вероніка Юрївна

ТЕХНІЧНИЙ ПРОГРЕС ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЇ РОК-МУЗИКИ

Актуальність. Рок-музика посідає вагоме місце в панорамі сучасної музичної культури. Її вплив виявляється не лише в звуковому вимірі, але й у візуальних, поведінкових та ідеологічних кодах, що стали невід’ємною складовою культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Естетичні парадигми, що були підґрунтям цього напрямку в 1960–1980-х роках, зазнали глибоких модифікацій, пов’язаних із розширенням жанрових меж, технологізацією, синтезом з іншими стилями (електронна музика, хіп-хоп, джаз, академічна традиція), а також переосмисленням вокальної експресії. Актуальність дослідження зумовлена динамічними змінами в творчості рок-музикантів, які відбуваються під впливом глобалізації, технічного прогресу та мультикультурних контактів.

Мета – визначити роль технічного прогресу в трансформації рок-музики.

Основні результати дослідження

Рок-музика традиційно зорієнтована на привернення уваги широкої аудиторії в процесі безпосереднього, живого концертування. Це досягається за рахунок яскравої артистичної подачі та візуалізації виконавства. Як зазначає В. Откидач: «Основне завдання рок-музики полягає в зрозумілому викладі певної ідеї за допомогою емоцій» [2, с. 20].

Антиподом до сценічно-практичних різновидів рок-музики став її студійний формат. Творчий процес тут суттєво відрізняється від живого виконання, а студійний альбом – від його концертного різновиду. Розвиток багатоканального звукозапису, яким технічний прогрес збагатив рок-музику, особливо вплинув на категорію музичного простору. Стерефонічне й квадрофонічне звучання надали відчуття виняткової реалістичності та присутності звуковому середовищу. Ці властивості найбільш повно віддзеркалились в студійних п’єсах арт-року, які практично неможливо відтворити в форматі традиційного концерту. Вони демонструють не тільки новітні моделі композиційних структур, а такі типи звучання, темброві барви, фактурні прийоми, можливості поліфонічного багатоголосся, досягнення яких під час імпровізаційного концертного виконання є надзвичайно складним завданням. Як зауважує Б. Грін: «Технології відіграли значну роль в еволюції рок-музики. Від музичних інструментів, що використовуються, до технік звукозапису, вони впливають на кожен аспект

жанру. Рок-музика розвивалася впродовж десятиліть і технологічний прогрес стимулював її інновації та творчість» [1].

В другій половині XX століття рок-музика формується, здебільшого, в аналоговому середовищі із використанням магнітної плівки, інструментальної гри «наживо» та традиційних студійних методів. Запис фіксував унікальність моменту, індивідуальні особливості тембру та певні недосконалості інтонування, які надавали звучанню безпосередності та неповторного характеру. Однак, з поширенням цифрового запису, технічні можливості радикально змінили не лише форму творів, але й вокальну манеру, естетичні орієнтири та способи сприйняття музики.

Цифровізація творчості призвела до появи нових форматів запису та поширення музики, трансформації способів слухання й оцінювання виконання, впровадження численних цифрових інструментів, таких як авто-тюн, мелодайн, різноманітні звукові ефекти тощо.

До кінця 1970-х рок-музика записувалась на багатодоріжкові магнітофони, а процес монтажу був фізично обмежений технічними можливостями. Помилки музикантів могли бути знівельовані лише за допомогою кількох дублів, зведення або простих ефектів (реверберація, компресія). З появою цифрових робочих станцій (DAW – Digital Audio Workstations, «Pro Tools», «Cubase», «Logic Pro») у 1990-х рр. стає можливим безлімітне редагування голосу, точне вирівнювання ритму та інтонації, комбінування десятків дублів в один ідеальний трек.

Такі сучасні онлайн-платформи як «YouTube», «Spotify», «Bandcamp», «TikTok» та ін. кардинально змінили процес сприйняття рок-музики. Якщо раніше слухач мав придбати альбом або ж відвідати концерт, то тепер доступ до записів фактично будь-якого колективу стає миттєвим та безкоштовним. Це зменшило роль «живої» автентичності та підвищило значення студійної досконалості, адже сучасний слухач звик до досконалого цифрового звуку.

Музичні відео на «YouTube» і «TikTok» створили нову парадигму сприйняття, коли виконання оцінюється не лише на слух, але й візуально. Це стимулювало появу так званої «performance perfection», коли артист має демонструвати не тільки ідеальний звук, але й ідеальну картинку.

Цифрові платформи стирають географічні бар'єри. На наш час молоді рок-вокалісти з Південної Кореї, Латинської Америки або Східної Європи мають доступ до тих самих студійних технологій та вокальних референсів, що й їх колеги у США чи Великій Британії. Це призвело до певної уніфікації творчості на глобальному рівні.

Авто-тюн, розроблений компанією «Antares» у 1997 році, призначався для непомітного виправлення інтонації. У рок-музиці його використання тривалий час вважалося несумісним з «живою» естетикою жанру. Проте, починаючи з середини 2000-х рр. починаються експерименти з авто-тюном як зі спеціальним ефектом (наприклад, Bon Iver у пісні «Woods», або «Muse» у деяких концертних обробках). Естетична функція авто-тюну в рок-музиці полягає не тільки в удосконаленні звуку, але й у створенні особливої тембральної ідентичності, коли цифрова обробка стає частиною художньої ідеї.

Програма «Melodyne» дає змогу змінювати висоту звучання та тривалість окремих нот без перезаписування. Це відкриває нові можливості для вокалістів, адже можна досягти ідеального інтонування не жертвуючи емоційною виразністю. Часто музиканти навіть монтують одну вокальну партію з фрагментів різних дублів, фактично створюючи штучний мистецький продукт.

Цифрові ревербератори та емулятори (наприклад «Valhalla Room») дозволяють створювати ілюзію виконання у великих концертних залах або унікальних акустичних умовах. Для рок-музикантів це розширило палітру звучання та акустичні результати творчості.

Вокалісти дедалі більше адаптують техніку співу до студійних умов. Це відобразилось у зменшенні фізичного навантаження на голосові зв'язки, оскільки частину динамічної потужності відтворюють технічні ефекти. Використовується тихіша, ближча до мікрофону манера співу (*intimate singing*), що в 1970-х для рок-музики було рідкістю, практикується мікродинамічна гра голосом (легкі нюанси гучності, які добре зчитуються цифровим мікрофоном, але губляться у великих залах під час «живого» співу).

З одного боку, цифрові технології в рок-музиці спричиняють ризик втрати тієї безпосередньої живої енергетики, яка свого часу була візитівкою жанру.

Водночас, цифровізація відкриває шлях до нетипових музичних можливостей та безмежних експериментів.

Висновки

Розвиток рок-музики демонструє тісну та різноманітну взаємодію між традиційними концертними практиками й студійними технологіями, де технічні інновації стають повноправним чинником формування художньої якості твору. Студія звукозапису перетворилась на творчу лабораторію, де режисер став співавтором, а звук матеріалом для мистецьких експериментів.

Вплив цифрових технологій на рок-музику є комплексним і багатовимірним. Він змінює форму творів, стандарти сприйняття музикантів та технічні параметри виконання. Ці зміни не є однозначно позитивними чи негативними. З одного боку, вони надають виконавцям безпрецедентну свободу в створенні ідеального звучання, з іншого – створюють ризик втрати унікальних виконавських рис. На наш час рок-музика часто поєднує цифрову обробку з «живим» звучанням, формуючи гібридні стилі, де автентичність і технологічність співіснують на паритетних засадах.

У підсумку, сучасний розвиток рок-музики засвідчує поступове переосмислення ролі виконавця, звукорежисера й самої аудиторії. Слухач стає активним учасником комунікаційного процесу, адже цифрові платформи змінюють способи поширення, сприйняття й оцінки музичного продукту. Рок-музика дедалі більше орієнтується на інтерактивність, мультимедійність та персоналізацію звуку, що впливає на художню мову жанру й розширює можливості його естетичної еволюції. Такий вектор розвитку свідчить про збереження здатності рок-музики адаптуватися до викликів часу, не втрачаючи своєї експресивності та культурної значущості.

Список використаних джерел

1. Green B. Why Is Technology Important to Rock Music? [Електронний ресурс], URL: https://www.ourmusicworld.com/archives/24941?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 02.10.2025)
2. Откидач В.М. Рок-музика як соціокультурне явище : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2008. 40 с.

Яременко Жанна Вікторівна
здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
кафедра естрадного співу
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: zhyaremenko2002@gmail.com
м. Київ, Україна

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент
Сінельнікова Валентина Володимирівна

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕМОЦІЙНОЇ ОБРАЗНОСТІ У ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Актуальність дослідження зумовлена багатоаспектною природою естрадно-вокального виконавства, яке, будучи поліжанровим мистецтвом, вимагає від співака не просто володіння вокальною технікою, а й системного художньо-емоційного проникнення та артистичного втілення образу. Естрадний концерт є формою комунікації, де двоплановість гри між артистом та глядачем є джерелом імпровізації та натхнення. Це вимагає від виконавця глибокого розуміння своєї аудиторії та здатності створювати естетично переконливий продукт.

Мета – здійснити теоретичне обґрунтування ключових складових, що забезпечують художню цілісність та емоційну виразність образності в естрадно-вокальному мистецтві.

Основні результати дослідження

Естрадне мистецтво за своєю сутністю є синтетичним, об'єднуючи широкий спектр жанрових і стильових напрямів, включаючи спів, танець, інструментальну музику, розмовні жанри та ін. Ця поліжанровість вимагає від співака володіння не лише вокально-технічною базою, а й акторською майстерністю та розумінням драматургії вокально-естрадного номера. Артистизм виконавця, що створює надихаючу атмосферу, є запорукою успіху, оскільки концертна діяльність є середовищем, де артистизм не лише реалізується, але й постійно вдосконалюється під впливом культурних кодів та очікувань глядачів.

Важливим елементом, що забезпечує художньо-емоційну цілісність, є режисура естрадного номера. Вокальний виступ на естраді – це мінівистава, де кожен елемент (світло, костюм, хореографія, міміка) несе смислове навантаження. Режисерський задум об'єднує вокальний матеріал та сценічну дію, перетворюючи

їх на єдиний емоційно-драматургічний ланцюг. Це вимагає від виконавця здатності до саморежисури та розуміння сценічної композиції. Робота над художнім образом є багатостадійною і розпочинається з глибокого і всебічного аналізу музичної композиції. Цей аналіз включає вивчення не лише форми, гармонії та мелодії, але й культурних і виконавських традицій, а також історичного періоду створення твору. Це необхідно для формування автентичної та водночас індивідуально осмисленої інтерпретації.

Успішна художня інтерпретація вимагає від виконавця наявності низки професійних та психологічних характеристик, таких як: високий інтелект та емоційна чуйність, темперамент та наявність музичного досвіду, виконавська витримка та здатність контролювати власне виконання у стресових сценічних умовах. Таке поєднання забезпечує цілісність виступу, де вокальна техніка органічно поєднується з фізичною та емоційною експресією.

Художньо-емоційне втілення значною мірою залежить від вміння оперувати широким арсеналом вокальних технік та ефектів. Особливу увагу художньо-емоційному втіленню образу приділяє Іво Бобул, зазначаючи, що «естраднovoкальне виконавство завдяки своїм необмеженим здатностям репрезентує певні цінності шляхом усвідомлених мотивів, естетичних норм та ідеалів, необхідних для занурення у світ емоційних переживань» [1, с. 123].

Зоряна Рось у своїй праці «Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків» також наголошує на емоційно-естетичній складовій естрадного співу: авторка зазначає, що «естрадний вокал вимагає точного психологічного проникнення в емоційний та інтелектуальний зміст музичного твору». [2, с. 21]. Виконавець повинен глибоко зрозуміти і відчувати внутрішню сутність твору, щоб точно і переконливо передати емоції та ідеї аудиторії. Співак на естраді має володіти вмінням втілювати найрізноманітніші емоції, що вимагає значних творчих та психологічних зусиль.

Висновки

Художньо-емоційне втілення образності в естрадно-вокальному мистецтві формує складну багаторівневу систему, у якій технічна, інтелектуальна та естетична складові функціонують у нерозривній єдності. Правильно вибудована

вокальна техніка – від базових дихальних і резонаторних навичок до опанування віртуозних прийомів та екстремальних вокальних ефектів – створює фундамент для вільного й усвідомленого художнього висловлювання. Водночас тембральна різноманітність, здатність трансформувати й модулювати звучання з урахуванням стилю, жанру та драматургії твору підсилює можливість виконавця формувати багатовимірний, психологічно переконливий образ.

Особливе значення має розвиток психологічної інтуїції, що дозволяє вокалісту тонко відчувати емоційний підтекст музичного матеріалу, реагувати на мікродинаміку власного голосу та взаємодію з публікою. Цей інтуїтивний компонент тісно поєднується з акторсько-режисерською майстерністю, адже сучасний естрадний виконавець виступає не лише як співак, а як повноцінний творець сценічного образу. Вміння вибудовувати внутрішню логіку сценічної дії, користуватися мовою жестів, пластикою, мімікою, а також грамотно працювати з простором сцени робить виконання переконливим і багатовимірним.

Таким чином, лише інтегрований підхід до підготовки виконавця, що об'єднує вокально-технічний, сценічний, психологічний та художньо-інтерпретаційний аспекти, забезпечує глибину й повноцінність естетичного впливу на слухача. Саме така комплексність дозволяє естрадному вокалісту створювати не просто музичний продукт, а цілісний мистецький акт, здатний викликати широкий спектр емоційних і сенсорних реакцій, формуючи неповторний світ художньої образності.

Список використаних джерел

1. Бобул І. В. Художньо-естетичні характеристики вокально-естрадного виконавства як жанрового синтезу мистецтв. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 122-128. [Електронний ресурс], URL: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250367>
2. Рось З.П. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків: навчальний посібник з методичними рекомендаціями / З. П. Рось. Івано-Франківськ : “СІМІК”, 2019. 66 с.

**МАТЕРІАЛИ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ
ТА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ**

**«МОЛОДА МУЗИКОЛОГІЯ – 2025:
НАУКА І ПРАКТИКА»**

Редакційна колегія

Голова:

Надія БРОЯКО – заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор.

Члени редакційної колегії:

Петро БОГОНІС – заслужений діяч мистецтв України,
кандидат педагогічних наук, професор;

Вероніка ДОРОФЄЄВА – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Наталія КРЕЧКО – заслужена артистка України, доцент,
професор з/н;

Святослав ОВЧАРЕНКО – доктор філософії з культурології
(PhD).

Тетяна ПІСТУНОВА – доцент, професор з/н;

Валентина СІНЕЛЬНІКОВА – кандидат історичних наук,
доцент;

Олена СКОПЦОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Вероніка ТОРМАХОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Андрій ФУРДИЧКО – заслужений артист України, доктор
мистецтвознавства, професор.

Комп'ютерна верстка:

Святослав ОВЧАРЕНКО – доктор філософії з культурології
(PhD).

Електронне видання

Рекомендовано до друку Радою факультету музичного
мистецтва Київського національного університету культури
і мистецтв – Протокол №5 від 12 грудня 2025 р.