

ISSN 2616-7581 (Print)  
ISSN 2617-4030 (Online)

# ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО  
НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ  
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

*Науковий журнал*

---

**2024**

Том  
Vol. **7**

№ **2**

---

*Scientific journal*

**BULLETIN**  
OF KYIV  
NATIONAL  
UNIVERSITY  
OF CULTURE  
AND ARTS

Series in Musical Art

Київський національний університет культури і мистецтв

## Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

### Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії та історії українського й світового музикознавства, теоретичні, творчі та методологічні проблеми розвитку музичного мистецтва в сучасних умовах.

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 1017 (додаток № 3) від 27.09.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво».

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 8 від 02.12.2024 р.)

#### ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

**Поплавський М. М.**, доктор педагогічних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

#### ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

**Брояко Н. Б.**, кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

#### ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

**Дорофєєва В. Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

#### ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

**Зінків І. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка (Україна);

**Карась Г. В.**, доктор мистецтвознавства, професор, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна);

**Черноіваненко А. Д.**, доктор мистецтвознавства, професор, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (Україна);

**Гуменюк Т. К.**, доктор філософських наук, заслужений працівник освіти України, професор, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра (Україна);

**Бігус О. О.**, кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна);

**Рута Станевичюте**, керівник наукового центру, Литовська академія музики і театру (Литва);

**Айнур Казтуганова**, кандидат мистецтвознавства, асоційований професор, Інститут літератури і мистецтва імені М. О. Ауєзова (Казахстан).

#### ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕДАКТОР

**Богуш І. О.**

#### РЕДАКТОР АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ

**Сарновська Н. І.**

#### БІБЛІОГРАФІЧНИЙ РЕДАКТОР

**Буряк Я. С.**

#### ДИЗАЙН ОБКЛАДИНКИ

**Дорошенко Є. О.**

#### ТЕХНІЧНЕ РЕДАГУВАННЯ ТА КОМП'ЮТЕРНА ВЕРСТКА

**Бережна О. В.**

#### МЕНЕДЖЕР ЖУРНАЛУ

**Толочко С. Є.**

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, Google Академія, Lens, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу  
реєстрації друкованого видання

ISSN

Рік заснування  
Періодичність

Засновник / адреса засновника

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

Реєстрація суб'єкта в сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1210 від 31.10.2023 року.

Ідентифікатор медіа: R30-01917.

ISSN 2616-7581(Print)

ISSN 2617-4030 (Online)

2018

2 рази на рік

Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

вул. Д. Дорошенка, 20, каб. 41, м. Київ, Україна, 01042

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Д. Дорошенка, 14, м. Київ, Україна, 01042

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua

+38(050)1327042

За точність викладених фактів та коректність цитування  
відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2024  
© Автори, 2024

Kyiv National University of Culture and Arts  
**Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.**  
**Series In Musical Art**  
Scientific journal

The scientific journal highlights the relevant issues of the theory and history of Ukrainian and world musicology, theoretical, creative and methodological problems of musical art development in modern conditions.

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No 1017 (Annex № 3) dated 27.09.2021, the Scientific Journal is included in category 'B' of the List of scientific professional editions of Ukraine, which may publish the results of dissertations for DSc and PhD in the field of knowledge 'Art Studies' in the speciality 025 'Musical Art'.

*Recommended for publication by the Academic Council  
of Kyiv National University of Culture and Arts  
(minutes No 8 of 02.12.2024)*

---

**EDITOR-IN-CHIEF**

**Mykhailo Poplavskyy**, DSc in Education, Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts  
(Ukraine).

**DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF**

**Nadiia Broiako**, PhD in Art Studies, Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts  
(Ukraine).

**EXECUTIVE EDITOR**

**Veronika Dorofieieva**, PhD in Art Studies,  
Associate Professor, Kyiv National University  
of Culture and Arts (Ukraine).

**EDITORIAL BOARD MEMBERS**

**Iryna Zinkiv**, DSc in Art Studies, Professor,  
The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy  
(Ukraine);

**Hanna Karas**, DSc in Art Studies, Professor,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University  
(Ukraine);

**Alla Chernoiivanenko**, DSc in Art Studies, Professor,  
Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music  
(Ukraine);

**Tetiana Humeniuk**, DSc (Philosophy), Honoured Worker  
of Education of Ukraine, Professor, R.Glier Kyiv Municipal  
Academy of Music (Ukraine);

**Olha Bihus**, PhD in Art Studies, Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts  
(Ukraine);

**Ruta Staneviciute**, Head of the Scientific Center,  
Lithuanian Academy of Music and Theatre  
(Lithuania);

**Ainur Kaztuganova**, PhD in Art Studies, Associate  
Professor, M.O. Auezov Institute of Literature and Art  
(Kazakhstan).

**LITERARY EDITOR**

**Bogush I. O.**

**ENGLISH TEXTS EDITOR**

**Sarnovska N. I.**

**BIBLIOGRAPHIC EDITOR**

**Buriak Ya. S.**

**COVER DESIGN**

**Doroshenko Ye. O.**

**TECHNICAL EDITING  
AND COMPUTER LAYOUT**

**Berezhna O. V.**

**JOURNAL MANAGER**

**TOLOCHKO S. Ye.**

---

*The scientific journal is displayed in BASE, Crossref, DOAJ, Google Scholar, Lens, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).*

---

**Name of authority registration  
of the printed edition**

**ISSN**

**Year of foundation**

**Frequency**

**Founder / Postal address**

**Editorial board address**

**Publisher**

**Web-site**

**E-mail**

**Tel.**

Registration of Print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No. 1210 as of 31.10.2023.  
Media ID: R30-01917.  
ISSN 2616-7581 (Print)  
ISSN 2617-4030 (Online)  
2018  
twice a year  
Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhen Konovalets Str.,  
Kyiv, 01133, Ukraine  
20, D. Doroshenka St., Off. 41, Kyiv, 01042, Ukraine  
KNUKiM Publishing Centre, 14, D. Doroshenka St., Kyiv, 01042, Ukraine  
musical-art.knukim.edu.ua  
musical-art@knukim.edu.ua  
+38(050)1327042

*The author is responsible for the accuracy  
of the facts and correctness of citation*

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2024  
© Authors, 2024

## ЗМІСТ

		<b>ТЕОРІЯ</b>
<b>Богдан Сюта</b>	Система термінопонять в осмисленні сучасної музики	118
<b>Олександра Шара</b>	Наративність вокальної балади на прикладі твору Ю. Мейтуса «Розстріляли трьох» (на вірші В. Коротича)	133
<b>Олена Якимчук</b>	Музика Івана Небесного до вистав: синтаксичний аспект	149
		<b>ПРАКТИКА</b>
<b>Олександр Віла-Боцман</b>	Модернізація фахової підготовки хормейстерів: виклики та можливості в умовах глобальних трансформацій	158
<b>Галина Гаценко, Наталія Ковмір, Вадим Юрчук</b>	Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках	170
<b>Андрій Фурдичко, Ірина Усачова, Тамара Калюжна</b>	Художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста як показник авторського стилю	183
		<b>КОНТЕКСТ</b>
<b>Ельнара Меджидова</b>	Про класичні традиції азербайджанського фортепіанного мистецтва	192
		<b>ПЕРСОНАЛІЇ</b>
<b>Володимир Єсіпок, Надія Брояко</b>	Кобзарство радянської України у персоналіях	201

## CONTENTS

		<b>THEORY</b>
<b><i>Bohdan Siuta</i></b>	The System of Terminology in the Understanding of Modern Music	118
<b><i>Oleksandra Shara</i></b>	Narrative Character of the Vocal Ballad in The Example Of Yuliy Meitus' "Three Were Shot" (Based On A Poem By V. Korotych)	133
<b><i>Olena Yakymchuk</i></b>	Ivan Nebesnyi's Music for Plays: Syntactic Aspect	149
		<b>PRACTICE</b>
<b><i>Oleksandr Vila-Botsman</i></b>	Modernising the Professional Training of Choirmasters: Challenges and Opportunities in the Context of Global Transformations	158
<b><i>Halyna Hatsenko, Nataliia Kovmir, Vadym Yurchuk</i></b>	Stage Performance of Pop Song: Set of Expressive Means in Contemporary Performance Practices	170
<b><i>Andrii Furdychko, Iryna Usachova, Tamara Kaliuzhna</i></b>	Artistic and Performing Reflections of a Pop Singer as an Indicator of the Author's Style	183
		<b>CONTEXT</b>
<b><i>Elnara Majidova</i></b>	On the Classical Traditions of Azerbaijani Piano Art	192
		<b>PERSONALIA</b>
<b><i>Volodymyr Yesypok, Nadiia Broiako</i></b>	Kobzarism in Soviet Ukraine in Personalities	201

DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316704

УДК 78.01'06:001.4

## СИСТЕМА ТЕРМІНОПОНЬЯТ В ОСМИСЛЕННІ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

**Богдан Сюта***доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики;**ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: theodotius@i.ua**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна*

---

### Анотація

**Мета дослідження** – висвітлити питання, що торкаються історії, закономірностей, функцій і методологічної коректності термінів та систем термінопонять у сучасній музичній науці. **Методологія дослідження**. Оптимальне вирішення поставлених завдань вимагало залучення низки методів, серед яких основними є системний, джерелознавчий, порівняльний, термінологічний і метод спостереження. **Наукова новизна**. Подібне дослідження щодо сучасної музики здійснено в українському музикознавстві вперше. **Висновки**. Система термінопонять для осмислення певного етапу розвитку музичної культури має одне з основоположних значень. В умовах множинності науково-творчих парадигм система наукових термінів і базових понять фокусує увагу науковця на положеннях і дослідницьких операціях основної парадигми. Відсутність системно укладеної групи термінопонять, присвячених осмисленню певних музичних явищ та артефактів, може призвести до розбалансування цілісної системи термінів вищого рівня, а також процесу її виформовування. Подібні процеси відбуваються в багатьох країнах, де національна терміносистема ще остаточно не сформувалася.

**Ключові слова:** музичні терміни; національна термінологічна система; зарубіжні системи термінів; музика країн Заходу; сучасна музика Китаю; китайсько-європейські творчі взаємодії; науково-творча парадигма; електроакустична музика; сучасна музична таксономія

### Вступ

Опрацювання терміносистеми в осмисленні сучасної музики вже майже століття є надзвичайно гострим й актуальним питанням. А надто, коли йдеться про українську національну систему музичних термінів. Часом фіксування зазначеного предмета дослідження не завжди здійснюється науково коректно саме з причини не до кінця усталеної системи термінопонять. Окрім цього, у сучасних умовах тотальної глобалізації необхідно узгоджувати національну систему використовуваної термінології з аналогічними системами зарубіжних країн. Тому точність і аргументованість термінотворення та класифікації термінів і науково коректні принципи укладання нових груп і систем термінопонять, зокрема залу-

чуваних до осмислення сучасної музики, вимагають ґрунтовного наукового вивчення та коригування. Необхідність вилучення синонімізованих і семантично багатозначних лексичних одиниць з корпусу сучасної національної термінології, а також уникання випадково дібраних слів для використання як наукових термінологічних одиниць є сьогодні більш ніж назрілим питанням. Може йтися також про критерії доцільної розбіжності значень певного відсотка термінів, що використовують представники різних науково-творчих парадигм, а також про можливість уживання на окреслення тих самих явищ і понять у терміносистемах різних парадигм відмінних термінів. Ця стаття, власне, присвячена передусім вияскравленню та виявленню актуальних проблем на теренах наукової музичної термінології і таксономії, що стали особливо актуальними в процесі осмислення сучасної музики.

Наукове осмислення проблеми опрацювання системи термінопонять розпочалося ще з перших десятиліть ХХ ст., але перші напрацювання здійснювалися достатньо обережно та несконсолідовано, зважаючи на розділеність території України між двома державами, у яких мовна орієнтація фахової термінології зазнала від початку достатньо відмінних і різноспрямованих впливів – німецько-австрійського й російського, а також найдавнішого і найстабільнішого на той момент – італійського. Відтоді з різних причин так і не вдалося створити єдину стабільну та монолітну систему музичних наукових термінів і понять, які слугували б міцним термінологічним базисом у процесі осмислення сучасної музики. Крім того, є низка багатозначних термінів, а також термінів, що змінюють значення в процесі переходу до іншої парадигми. Деякі лексичні одиниці набули значення термінологічних випадково і не синхронізуються із зарубіжними аналогами, що створює сприятливі умови для формування автаркістичних тенденцій у деяких наукових напрямках музикознавства. Це значною мірою затримує або деформує розвиток наукового знання в царині пояснення та осмислення музично-творчих явищ і процесів сучасної музики.

Актуальність означеної теми зумовлюється як необхідністю висвітлення більш повної картини розвитку наукової музикознавчої термінології, так і потребою виявлення причин появи тенденцій, що спричиняють часто невисоку ефективність наукової аналітики та змістову розмитість музикознавчих текстів. Часто предмет дослідження в контексті розбудованого методологічного контексту вимагає дуже конкретної і точної ідентифікації, яка повною мірою залежить від досконалості використовуваної в роботі термінологічної системи. Та сама причина недостатніх можливостей постановки спеціально-фахових характеристик досліджуваного предмета в загальну систему фахових понять застосовуваної парадигми задля донесення суті опрацьовуваних питань до читача і для уникнення часткової чи повної девіації. Тобто точність використовуваних термінів, їх системна ієрархізація та відповідна таксономія є невіддільними частинами самого дослідження, вагомими чинниками його ефективності й дистинктивних операцій щодо інших досліджень чи конкурентних теорій. Це, безумовно, викликає потребу розробляти ці питання та систематизувати й деталізувати, а часом і відсіювати традиційно використовувані терміни.

## Мета

Метою статті є висвітлення питань, що торкаються історії, закономірностей, функцій і методологічної коректності термінів та систем термінопонять у сучасній музичній науці; розкриття механізмів виформовування систем термінопонять і коректного добору термінів за допомогою запозичень, словотвору та застосування рекурсивних процедур. Указано на низку недоречностей у здійснених відборах термінологічних лексем і пристосуванні іншомовних термінів. Об'єктом дослідження є використання в процесі музикознавчих досліджень системи спеціальних термінопонять, а предметом – коректність добору та відповідна таксономія лексичних одиниць, що кваліфікуються як терміни і термінопоняття.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Нерідко питання, які спорадично порушували музикознавці, пишучи про систему термінопонять, стосуються називання та класифікації нових (або ще не названих) понять і явищ або ж кореляції (а найчастіше – повної уніфікації) використовуваної національної термінології з інонаціональними системами. Не будемо розглядати проблеми філологічного термінознавства на матеріалі музичної термінології. У цій царині останнім часом бачимо незначні позитивні зрушення, а навіть захищену на переломі століть кандидатську дисертацію (Булик-Верхола, 2003, 2010). Але цей поступ (фактично мінімальний) більше стосується власне української філологічної науки (у цьому контексті можна звернути увагу на кілька найкращих філологічних текстів: «Синоніми в музичній термінології (на матеріалі «Словника музичної термінології (Проект)» 1930 року видання)», І. А. Самойлова (2019); «Структурно-семантичний аналіз музичної термінології виконавського мистецтва», О. Степанова (2013). Нас цікавлять передусім музикознавчі опрацювання термінів і понять, які узагальнюють осмислення музичних та музично-наукових практик останніх ста років. Тобто періоду, який у розмовному дискурсі отримав квазітермінологізоване окреслення «сучасна музика». Йдеться також про постійну появу нових явищ у музично-культурному житті, які потребують називання та термінологічної кодифікації. Попри розширення кількості чи уточнення деталізованих термінів інструментального характеру (функціональні характеристики, розбудова називання різних аспектів музики на полі акустики, тембровості, просторово-фактурних особливостей, мовлення тощо) з 1980-х років розгорнувся процес поступової імплементації нових для музичного дискурсу, хоч непогано апробованих і достатньо ефективних у своїх царинах (надто у лінгвістиці й літературознавстві) термінів, пов'язаних зі сферою вивчення явищ постмодернізму. Невдовзі таке «вживлення» термінів і понять, а іноді просто ефектної та відносно нової лексики зі «світу постмодерну» почало також відігравати роль самодостатнього процесу і гальмувати процес розвитку наукових концептів і таксономії термінопонять. Систематична розробка проблем термінології знову ж фактично виявилася відсутньою у музикознавчому дискурсі, перетворившись у статистичне і не завжди адекватне віддзеркалення нових реалій музичного мистецтва в науковій (часом квазінауковій) лексичці.



### Виклад матеріалу дослідження

XXI століття репрезентує одночасне функціонування в музиці не тільки різноманітних і часом протилежних за звуковою реалізацією та художнім спрямуванням творчих рішень, а й різних науково-творчих парадигм, кількість яких постійно зростає. У підсумку все менше слухачів можуть досягти належного рівня культурної компетентності, щоб адекватно проаналізувати й оцінити почуту сучасну музику. Якось непомітно з'явилося поняття цільової аудиторії, яке також сегментує слухачьку аудиторію та частково легалізує нездатність адекватно сприймати й осмислювати значний масив сучасної музики. І, звичайно, цей процес поступово охоплює також наукові спільноти: на тлі недостатньої культурної компетентності та поінформованості слухача знижується мотивація до науково коректної організації парадигмальних механізмів. Ситуація в музичному мистецтві склалася непроста, а в деяких напрямках музичної науки навіть загрозлива.

Одним з наслідків зниження вимогливості до коректної наукової організації дослідницького інструментарію стала недостатня розробленість та невідповідна деталізація термінологічного й поняттєвого ресурсу парадигм. Особливо відчутною є ця тенденція в пострадянських музикознавчих школах, зокрема в Україні. Але водночас спостерігаємо процес відставання стану осмисленості низки явищ і феноменів сучасної музики від аналогічної ситуації в розвинутих країнах Заходу.

Термінопоняття, що мають забезпечувати поглиблення обсягу дослідницьких інтенцій і зростання їх ефективності, запозичуються з описових парамузичних наративів, а також з інших парадигм та суміжних наук. Це, зрештою, вимагає зміни значень звичних термінів, що запозичуються, і призводить до тривожного зростання процесів синонімізації та метафоризації наукових термінопонять, а зрештою – до непередбачуваних змін слухачьких і дослідницьких стратегій та різнотипових комунікативних девіацій.

На цьому тлі зростає вага термінознавчих інтенцій в науці та формування актуальних термінознавчих напрямів, які забезпечували б наукове осмислення сучасних тенденцій музичної творчості.

Одним з кардинальних шляхів музичного термінотворення віддавна був шлях запозичення й імплікації термінопонять і термінологічних блоків з інших царин науки, передусім із філології, філософії, теорії комунікації та деяких інших. Сюди слід зарахувати також творення за аналогією. Цей позірно простіший шлях виявився насправді сповненим чималою кількістю перепон і складнощів, подолання яких слід предметно осмислити.

На початку обміркуймо ситуацію, що склалася вже на початку XX століття в музичному мистецтві. Її фактично визначали два чинники: 1) остаточна відмова від моностильової орієнтації художніх парадигм та їх єдності; 2) інтеграція музики в процес формування індустріального суспільства в усіх аспектах.

У контексті аналізу першого чинника спостерігаємо процес заміни дотогочасного принципу поступального та загального змінювання однієї науково-творчої парадигми іншою через можливе впровадження альтернативних парадигм. Отже, нормальним станом еволюції музичного мистецтва та науки стало

синхронічне співіснування різних художніх тенденцій, національних й індивідуальних стилів, функціональної, джазової, розважальної музики та ін. Нові парадигми у свою чергу передбачали розроблення своїх різновидів науково-теоретичної інфраструктури, охоплюючи корпус цілеспрямовано відібраних термінопонять. Розповсюджувалася також тенденція творення універсалістських теоретичних концепцій, які додавали до наявних таксономізованих систем власні групи запроваджуваних термінів. Наприклад, теорія редукціоністського аналізу тональної музики Гайнріха Шенкера з її так званими шарами та вихідною чи початковою (*das Ursatz*) формою, теорія ладового ритму Б. Л. Яворського, прото-додекафонна теорія синтетакорду М. А. Рославця чи теорія ладотональної музики, її гармонії і фактури П. Гіндеміта. Це далеко не повний перелік, який дає змогу уявити масштаби змінювання парадигматичної ситуації.

В Україні ситуація ускладнювалася ще й тим, що щойно в 1920-ті рр. почала консолідуватися та входити в ужиток усталена система національної наукової музичної термінології. У 1925 році створено секцію музики в Інституті української наукової мови, де працювало 15 науковців (головою був М. О. Грінченко, а секретарем секції став А. М. Бабій). Завдяки їхній праці вже 1930 року в Харкові – Києві побачив світ проєкт «Словника музичної термінології» А. М. Бібій, Ф. М. Самоненко, Н. Ю. Трикулівської, С. Г. Кондри, С. К. Холодної, В. І. Кривусіва-Борецького (частково). Але навіть ця титанічна праця не змогла кардинально змінити ситуацію. Автори намагалися представити у виданому проєкті термінологічні реалії всіх ділянок музичного життя та музичної науки тогочасної України. Зрозуміло, що виявилось чимало не до кінця з'ясованих слів, перекладів чи термінів, які перебували в активному вжитку. Деякі з них не можна було ані замінити, ані виправити через російські корені в етимології або традиціях слововживання. За цим пильно стежили радянська політична цензура та каральні органи. Автори вдалися до апробованого прийому перенесення відповідальності «на майбутнє»: у книзі трапляється цілий блок неперекладених запозичень з російської або перекладних термінів й імен, які пропонують для майбутнього уточнення їх семантичного наповнення чи особливостей слововживання, що мали б бути відмінними від російських (ставили їх у квадратні дужки).

Незважаючи на успішність словникового першопочатку, а також активізацію аналогічного наукового руху за західним кордоном тодішньої УСРР (виданий у Стрию 1933 року «Музичний словник» З. Лиська (1933/1994), де подано українськомовні переклади, усталені кальки й адаптації найуживаніших іншомовних музичних термінів), ефективно продовжувати розпочату працю поступово ставало нікому: розпочалися російсько-фашистські та польсько-фашистські репресії, а згодом – нова велика війна, пережити події якої на українських землях вдалося одиницям українських музикознавців.

У перші післявоєнні роки Україна з різних причин не змогла остаточно випрацювати національну систему термінопонять, а вже із середини 1950-х рр. розпочалася повзуча ерозія чинних термінологічних розробок українських музикознавців через планомірне наростання тиску з боку російських музикознавчих спільнот та партійних чинників і фізичну відсутність належної кількості національних наукових кадрів, що стала наслідком жахів недавньої світової війни

та масштабних політичних репресій. Сама ж російська терміносистема музичної науки після закінчення Другої світової війни все більше втрачала ефективність через уповільнення розвиткових тенденцій та автаркійні переконання істотної частини консервативного наукового музичного товариства.

Навіть у країнах східного блоку вже Перший фестиваль «Варшавська осінь» 1956 року став містком, який дав змогу поступово долати межу між музичною культурою країн Східної Європи та вільного світу, але водночас і показником щоразу більшої відірваності музичної культури СРСР від загальних тенденцій розвитку й реалій музичного мистецтва у країнах Заходу. Відтак цілісність та ефективність національної музичної терміносистеми в Україні поступово відсувалася в майбутнє, адже не можна належно осмислити й апробувати в науково-термінологічній системі ті нові явища (як правило, породжені різними науково-творчими парадигмами), до яких немає доступу. У цих умовах музичним дослідникам залишався фактично єдиний шлях підвищення дієвості застосовуваних з певним запізненням термінопонять – їх запозичення із зарубіжних музикознавчих систем (обмеженою мірою; часто – через калькування), суміжних наукових парадигм, а нерідко й інших гуманістичних наук. На першому місці були (і залишаються нині) філологічні науки.

Не варто вважати, що ситуація, яка склалася в Україні на теренах формування термінологічного корпусу, є унікальною та нетиповою. Щось подібне можна спостерігати, наприклад, у китайській музичній культурі навіть сьогодні. У другій половині ХХ століття (1950–1990-ті рр.) гуманітарна та мистецька сфера Китайської Народної Республіки була чітко прив'язаною до реалій, що панували в СРСР (тут не йдеться про Китайську Республіку). Комуністичний диктат і повна уніфікація нових (з використанням повоєнних особливостей СРСР-спрямованості при домінуванні традиційної китайської музичної культури) мистецьких реалій наклали відбиток також на сферу музичної науки і, зокрема, на розвиток фахової термінології. Коли після усунення від влади так званої банди чотирьох розпочався поступовий процес демократизації музичної творчості та спеціальної музичної освіти і повернення в культурний простір країни інструментів, жанрів, творів й імен (фактично заборонених) композиторів, що творили до 1949 року в Китайській Республіці та Маньчжоу-Го, виявилось, що єдиними доступними зразками музикознавчих концепцій мистецтва західного зразка є виключно варіанти радянської унітарної наукової парадигми. Повністю подолати негативний спадок впливів радянської комуністичної ідеології та маоїзму в музикознавстві, зокрема й у музичній термінології, музиканти Піднебесної не змогли до сьогодні: лівова частка китайської музичної термінології є фактично кальками радянсько-російських зразків 1950–1980-х рр. І це помітно ускладнює осмислення творчості тих китайських композиторів і композиторок, як от Го Веньцзін, Тан Дун, Лю Джун Цян, Цінь Фен Хао чи Ге Цин, які прагнуть поєднати давні властивості своєї культури з новаціями західної музики.

Подібні ситуації у сфері музичної науки, зокрема й термінознавства, склалися після Другої світової війни також і в інших країнах, гуманістика яких була орієнтованою виключно на комуністичні радянські зразки, як от, скажімо, в Албанії, Румунії, частково Болгарії.

Другий чинник активно проявився із часу комерційного освоєння різних способів технічного відтворення мистецьких, у тому числі музичних, творів і засобів їх розповсюдження. У музиці йдеться про технології звукозапису та можливості технічного тиражування творів (Беньямін, 2002), появу різноспрямованих слухацьких груп, що отримали дефініцію *слухацьких аудиторій*, усамостійнення низки більшою мірою розважальних художніх напрямів музики (так званих стилів), продукція яких легко споживається і добре продається. Поява нових явищ у світі розважальної музики зумовила виникнення значної кількості нової лексики для їх окреслення: від фокстроту і диксиленду до блукаючого басу, бібопу і рок-н-ролу. Нині це рутинні зразки фахової музичної лексики, які необхідно зробити відкритими для подальшої імплікації нових назв і термінів, що ледь встигають увічнитися, наздоганяючи бурхливі розвиткові процеси описуваних щоразу новіших мистецьких явищ.

Щодо термінопонять, які підтримують функціонування нових науково-творчих парадигм, що функціонують у країнах Заходу, можемо констатувати їх відсутність в українському музикознавчому просторі не тільки як сформованих систем, а також і як окремих концептів, у зв'язку з відсутністю самих цих парадигм як цілісних організмів.

Ось декілька теорій, що оперують актуальними парадигмами: трансформативна теорія музики; неоріманівська теорія Р. Кона; геометрія музики Д. Тимочко; теорія формальних функцій У. Капліна; діалогічна теорія сонатної форми У. Дарси і Дж. Хепокоскі; екзистенціальна семіотика Е. Тарасті; теорія наративів і теорія музичного жесту Р. С. Хаттена; теорія музичних емоцій (концепція П. Джасліна і Дж. Слободи); концепція музичної метафори М. Спіцера; міметична теорія А. Кокса; структурна семантика; когнітивне музикознавство.

А ось кілька термінопонять, що походять більшою мірою зі згаданих парадигм: RLR-відношення, парсимонія, акордові геометрії, Grundgestalt (basic idea), гібридна форма, деформація форми, внутрішньотематичні й екстратематичні функції, медіальна цезура, дискурс, наративний синтаксис, інтертекстуальність, топік, троп, лайценс, жест, стенічний, астенічний та емовере, квадрат А. Греймаса, трикутник М. Ріффатера, рух, жест і фігура М. Емберті, рекурсивні та прокурсивні зв'язки, прецедентні феномени.

Отже, якщо говорити про усталені в українських реаліях терміносистеми для опису теорій і концепцій науково-творчих парадигм ХХ–ХХІ ст. або ж усталену систему фахової наукової музикознавчої термінології, яка описувала б сучасну музику «від акустики до електроакустики», то мусимо визнати, що вони скоріше не існують, аніж існують. Тобто українська музична наука загалом на початку ХХІ століття більшою мірою все ще перебуває на першій стадії формування національної музикознавчої терміносистеми. Триває відбір і апробація оптимальних термінів, їх ієрархізація, упорядкування і творення власне терміносистеми. Ця стадія, що є близькою до завершення, на жаль, не має об'єктивних можливостей його сягнути: розвиток музики, наукових теорій і науково-творчих парадигм вимагає більшої уваги, цілеспрямованості та зусиль наукової спільноти до процесів формування і усталення чинної терміносистеми (як і систем термінів окремих напрямів та концепцій музичної творчості). На цій стадії спо-

стерігається занадто великий відсоток використання для наукового супроводу часто нових і продуктивних теорій старих термінів і понять. Нові впроваджуються спорадично, несистемно і часом мають випадковий або описовий характер. Нерідко впровадження нового терміна для означення добре знаного явища в контексті іншого стилю призводить до зміни наукової парадигми. Наприклад, назвемо часто повторювану *остинатну фігуру* терміном *ріфф* і однозначно «змодулюємо» у сферу рок-музики чи джазу.

В останній чверті століття у дослідженнях західних науковців бачимо в центрі уваги різні аспекти таксономії. Тобто про випрацьовування відсутніх (зауважимо: там таких практично немає) чи нових термінів ідеться назагал рідко. Понад 90 відсотків дослідників розробляють принципи й практику систематизації та класифікації вже апробованих складних ієрархічно співвідпорядкованих системних понять і термінів, які успішно функціонують у музичній практиці, поповнюючи наявні групи та класи новими термінами.

Добре це чи погано – використовувати стару й апробовану термінологію як основну базу системи термінів нових теорій і парадигм? Процес змінювання парадигм завжди супроводжується використанням старих термінів, адже нових ще просто немає. Але це зовсім не означає, що вони не з'являються. Навпаки, поступово нові термінопоняття замінюють старі та поступово ці останні усуваються. За винятком незначної частини, яка добре адаптує значеннєве наповнення до нових умов, зазнаючи невеликих, але цілком однозначних змін.

Філологи – дослідники музичної термінології – також виділяють такі дві групи, з'ясовують способи творення та використання слів, що туди ввійшли, дають спроби їх термінологічного тлумачення. Але тут помічаємо певні шорсткості. Річ у тому, що насправді в більшості філологічних досліджень і словників йдеться власне не про *музикознавчі терміни*, а про *музикознавчу лексику*, яку називають термінологією. Лексика ж є значно ширшим поняттям, яке, щоправда, охоплює термінологію. Тому характеристики музикознавчої лексики часто виявляються занадто широкими, довільними та недостатньо конкретними, якщо мовити про групу лексики, яка мала б сформувати ефективну терміносистему.

Якщо спробуємо використати відоме положення П. Фейєрабенда (Feyerabend, 2011) про неспівмірність наукових теорій і наслідок з нього, що полягає у використанні тієї самої групи термінів, але з іншою семантикою, побачимо приблизно таку ситуацію: 1) стара теорія в якійсь певній галузі досліджень не ввійшла до складу нової; 2) обидві теорії описують факти і явища за допомогою таких самих термінів, але з різною семантикою, адже сама теорія визначає, які значення мають її базові дескриптивні терміни; 3) визначення проблемного поля і методології наукового знання починають розходитися аж до прямих суперечностей.

Утім часто бачимо не надто однозначні трансформації старих термінів і не найвдаліші запозичення для доповнення групи нових. Наприклад, лексична пара, що часто заплутує дослідників музики середини ХХ – початку ХХІ ст.: акустичний – електроакустичний. Щодо першого терміна немає жодних зауважень. Він має достатньо повне й точне визначення, називає конкретний об'єкт і позбавлений розбіжностей в інтерпретації та розумінні. Але щодо другого зауваження справді є.

Класичне розуміння цього терміна починається з окреслення електронної музики та полягає в тому, що електронною музикою є музика, яка оперує звуковими об'єктами, створеними виключно електронними засобами (генераторами звуку). До 1981 року (власне тоді побачило світ третє видання фундаментального «Лексикону електронної музики» Герберта Аймерта і Ганса Ульріха Гумперта (Eimert & Humpert, 1981)) таке розуміння описуваного феномена було повсюдним і науково прийнятним. Після смерті основного промотора «електронної музики» Герберта Аймерта (помер 1972 року; соратник Г. Аймерта й автор першої публікації, де фігурує «електронна музика», Вернер Майєр-Епплер відійшов у кращий світ ще 1960 року) розпочався процес поступового розмивання цього термінопоняття, що його він підтримував як беззаперечний авторитет у світі сучасної музичної творчості. Близько 1980 року під тиском художньо вартісних артефактів зі сфери популярної музики (композиції Ж.-М. Жарра, Кейт Буш, Дж. Мородера, Kraftwerk та інших, формування нових «електронних» стилів, таких як прогресив-рок, психоделічний рок, ф'южн, нью-ейдж, згодом – електровейв, електрофанк, хіп-хоп, синті-поп, євро-диско, хауз, техно тощо) розпочався процес розмивання чіткості терміна та появи терміна-партнера – «електроакустична музика». Остаточо «електронна музика» як базовий термін музики академічної традиції була відтіснена на початку XXI ст. «електроакустичною». Щоправда не завжди й не всюди. Усталення нового термінопоняття досі залишається крихким. Г. У. Гумперт (Humpert, 1987) у класичній нині монографії «Електронна музика: історія. Техніка. Композиції», виданій у «Шотт-Музикознавстві» 1987 року, як *електронну* окреслює також музику, створену поп- і рок-музикантами. Оптимальна ситуація склалася нині в німецькому музикознавстві: *електроакустичною* тут називають зразки Нової музики, а *електронна* розвивається у річищі поп- і рок-музики. У будь-якому разі схоже на те, що більшість музикантів таки визнає пріоритетність *електронної музики*, а *електроакустичну* вважає одним напрямом *електронної* у сфері академічної музики. Але факт «роздвоєння» терміна є реальним.

Чому відбулося таке переформатування? Вочевидь причина полягає в близькості власне термінологічних характеристик «електроакустичної музики». Найсуттєвішою (і чи не єдиною суттєвою) її ознакою фігурує належним чином дібраний матеріал – попередньо записані (точно не визначено, чи у цифровому, чи в аналоговому форматі) або генеровані електронікою звуки, з якими проводять різні маніпуляції. Звуковий матеріал (належно опрацьований або первісний) зберігається на носіях звуку й у разі потреби відтворюється за допомогою технічних пристроїв і спеціалізованих програм. Це здійснюється зазвичай без безпосереднього втручання людини як виконавця. Що тут не так? Почнемо з попередньо записаних звуків, що піддаються обробці за участі технічних засобів: вони є переважно прерогативою *конкретної музики*. Кажуть, що електроакустична музика є логічним продовженням *конкретної*. Це наче трохи рятує ситуацію. Але є також напрями, названі *комп'ютерною музикою* (*computer music*) та *музикою для магнітної плівки* (*tape music*), які, щоб не ускладнювати ситуації, автоматично були зачислені до *електроакустичної*. Незрозумілою залишається логіка цих дій: якщо, скажімо, інструментом для творення зву-



кових композицій є фортепіано чи скрипка, то ми говоримо про фортепіанну і скрипкову музику. Назви самодостатні й вичерпні. Мотивація однозначна: назву дає інструмент, на якому створюється звуковий матеріал твору. Якщо інструментом, що продукує звуки і звучання, є комп'ютер, йому в такому праві називання заперечено. Кажуть, що звуки не такі. Але ж усі звуки, витворені чи сконструйовані генераторами, в електроакустиці апріорно вважають музичними. Отже, якщо дійсно є потреба в залученні окремого новоствореного терміна, яким стала *електроакустична музика*, то треба якось узгоджувати його зі старими термінами, на зруйнованих фрагментах яких збудований новий. Та й для узгодження слід обирати однозначні критерії. Тож варто згадати ще й *акустичну музику*, яку «електроакустики» найчастіше скромно замовчують, *стохастичну музику*, що започаткував Я. Ксенакіс, а також деякі напрями нової музичної творчості, які до академічної традиції можна зарахувати дуже умовно (*industrial, soundscape, post-industrial, electro-industrial, EBM, dark Ambient, minimal techno, power-electronics* та ін.).

Словом, термін *електроакустична музика* «підпорядкував» собі «в музичному побуті» практично усе розмаїття термінопонять, які виникли й існували до його появи, а часто продовжують існувати й розвиватися далі. Власне актуальним є визначення «підпорядкував», але не «впорядкував». Та й здійснив це квазіявочним способом, що не посприяло прозорості та системності виформовуваної терміносистеми. Правда, поза компетенцією електроакустики виявився велетенський, який з кожним роком розростається все більше, і близький за отримуваними результатами до плодів електроакустики пласт електронної творчості в сучасній розважальній та прикладній музичній культурі (низку найпоказовіших напрямів названо вище), охопити який цілком не під силу навіть вузькоспрямованим на розважальну музику фахівцям.

Але є ще одне незручне питання, яке може зруйнувати навіть цю непевну термінологічну рівновагу. Яким терміном описати композицію, створену за допомогою використання генерованих електронікою звуків і якогось традиційного сольного інструмента чи просто людського голосу? Питання від самого виникнення залишається відкритим. Те саме можна сказати про спроби «вписати» в електроакустику алгоритмічну композицію. На цьому прикладі бачимо, наскільки серйозно «пробуксовує» актуальна українська система музичних термінопонять. Схожі проблеми є також і в інших національних термінологічних системах. Це своєрідна «сіра зона» у сучасному фаховому термінознавстві, яка поки що має мінімальні шанси перейти в чорно-білі барви. А з темпами розвитку сучасних комп'ютерних технологій і можливостей штучного інтелекту бачимо назрівання потреби нової «перекласифікації» та переформатування так і не сформованої ще на чітких наукових засадах сучасної національної музичної терміносистеми.

Це щодо нових чи нововпроваджуваних термінів. Ситуація така, що навіть деякі елементарні термінологічні позиції, які необхідно нині часто застосовувати в музикознавчій аналітиці, особливо в процесі цитування в українських працях текстів іншомовних статей і книг, виявляються несистематизованими і їх вживання регулюють здебільшого не чіткі правила, а індивідуальні інтен-

ції дослідників, нерідко – приблизне розуміння значень нововпроваджуваних термінів. Можемо згадати тут, наприклад, «топіки» Л. Ратнера (чи «теми?»), варіанти перекладу терміна «такт» англійською (bar, tact, time?); чи варто у XXI ст. продовжувати вживати термін «фактура», чи переходити на «текстуру»; чи «звучання» ще актуальне, чи вже трансформувалося в «саунд». І що робити з перекладом українською мовою англійських термінів, аналогів чи відповідників яким в українській музикознавчій лексиці немає? І, зауважмо, калькування не завжди виявляється ефективним (тут завжди пригадуємо жахливого терміномонстра з російськими коренями – «піснеспів» і чомусь хочуть відповісти безіменним калькотворцям не менш страшним «танкотанець», якого, на щастя, ще не вигадали, хоча могли б). Як коректно з'ясувати відмінності між «напівом» (з галицьких наукових праць), «наспівом» і «розспівом» (чітко диференційованих, наприклад, у текстах і лекціях О. Кошиця), коли нині цього не можуть аргументовано роз'яснити навіть вузькі спеціалісти з царини церковної музики? Невідомо також, чи є «твір» і «композиція» термінами-синонімами і як бути з «жестами» й «тропами»: чи існують вони у сприйнятті українських музикологів, чи тільки в зарубіжному музикознавстві. Деякі нововитворені терміни є і неточними, і суперечливими, що фактично ускладнює нормальний процес розвитку термінологічного базису певного наукового напрямку. От, скажімо, у середовищі науковців Уманського педагогічного університету ім. Павла Тичини 2010 року «був породжений» квазінауковий термін «музично-педагогічна компаративістика», що означав буцімто складник порівняльної педагогіки. На щастя, сьогодні цю синтагму після деякої кількості не надто успішних спроб застосування як науковий термін не використовують, через те що в жодній актуальній науковій парадигмі її не вживали. Але за ті півтора десятиліття, що минули з 2010 року, музично-педагогічна наука отримала ще низку такого роду квазітермінів, і не зовсім зрозуміло, що з ними далі робити.

Є також певні тенденції впровадження термінів, що базуються на застарілих некритично відібраних критеріях або ж суто на індивідуальних уподобаннях авторів-музикознавців. До таких традиційно зараховуємо терміни без однозначного їх визначення або ж за наявності множини визначень включно з переносними значеннями у межах однієї парадигми. Не задля розпалювання непотрібної дискусії, а виключно для прикладу варто навести багатозначні й усеосяжні терміни «інтонація» та «інтонування», які щоразу позначають інший набір реалій і якостей. Або похідні від них абсолютно метафоричні й аморфні поняття «інтонування форми», «жива інтонація» і под. Не зовсім ми впевнені в тому, яким має бути стандартне значення наповнення найчастотніших понять «жанр» і «стиль» в сучасному музикознавстві. Більшість тлумачень цих термінів є підреставрованою ретрансляцією застарілих концепцій, і в сучасних умовах їх термінологічне наповнення поступово зникає. Чимало західних теоретиків по-доброму іронізують над аналітичними підходами до вивчення особливостей стилів у вигляді статистичних переліків (вислів Р. С. Хаттена). А ось приклад продуктивної термінотворчості: той самий професор, доктор Р. Хаттен, упроваджуючи в термінологічний корпус музикознавства загальноприйняті нині терміни, такі як «тропи» і «тропування», відповідально роз'ясню-



вав їх значення та обґрунтовував доцільність використання на сторінках кількох теоретичних з методологічним ухилом статей в авторитетних міжнародних часописах, а згодом у монографіях.

Необхідно зауважити, що й нині дамокловим мечем нависає над українським термінотворенням авторитарний підхід московських музикознавців, який, як правило, некритично «приймається до виконання» вітчизняним музикознавчим загалом. У такий спосіб до нас потрапила асаф'євська «інтонація», «неофольклоризм» (без жодної спроби визначення фольклоризму), «модальність» (незрозуміло, від якого кореня утворений цей термін: *modus* чи *modality*, чому він має означати в музикознавстві не те, що означає у всіх інших гуманістичних науках), «тональні лади і модальні лади» (до того ж поняття тональності та модальності не виключають одне одного (!)), «заміщення» наукового обґрунтування впроваджених і використовуваних термінів «народною» етимологією (цікаво, наприклад, почитати такі дискурси щодо «ладу» у працях Ю. Холопової), обґрунтування права Л. Казанцевої, колеги В. Холопової, на співвідкриття топиків Л. Ратнера. Щоправда, працю Л. Казанцевої опубліковано на десятиліття пізніше за монографію Л. Ратнера й подібні до топиків музичні побудови названо в ній іншим терміном.

Водночас когніція, дискурс із дискурсивністю, наратив з наративним аналізом, компаратив з компаративним аналізом і компаративістикою, постмодерн, деконструкція, концепт, модальність, рецепція, поетика, парадигма, інтер-, пара-, мета-, гіпер-, архітекстуальності й десятки інших термінів з розмитим термінологічним значенням чи втраченою термінологічною чіткістю заповнюють сторінки та сайти наших музикознавчих видань. Коли врахувати, що цей процес позірного оновлення та фонологічного осучаснення української музичної метамови наклався на не до кінця сформовану систему національних музичних термінопонять, то розширення термінологічної «сірої зони», що відбувається через запозичення з більш точних і конкретизованих сусідніх зон, стає все очевиднішим.

### Висновки

Отже, зваживши наведені спостереження та врахувавши міркування щодо них, можемо підсумувати викладене. Система термінопонять для осмислення певного етапу розвитку музичної культури має одне з основоположних значень у науковому дискурсі. В умовах множинності науково-творчих парадигм система наукових термінів і базових понять фокусує увагу науковця на положеннях та дослідницьких операціях основної парадигми. Відсутність системно укладеної групи термінопонять, присвячених осмисленню певних музичних явищ, процесів й артефактів, може призвести до розладу цілісної системи термінів вищого рівня, а також процесу її виформовування. Подібні процеси відбуваються в багатьох країнах, де національна терміносистема ще остаточно не сформувалася.

Констатуємо стан неповної сформованості та структурованості термінологічної системи сучасного українського музикознавства. Такі риси стають особливо відчутними, коли дослідження стосуються сучасної музики та

пов'язаних з нею реалій. Недоліком залучуваних у сучасні дослідження термінів часто є неусталена семантика та надлишкова метафоричність – риси, перейняті від застарілих наукових парадигм радянських часів. Це призводить до втрати термінологічної точності окреслень (максимальної однозначності інтерпретації семантичного поля терміна) і незрозумілості суті центрального означуваного терміном елемента, предмета, процесу чи стану (надмірна узалежненість сприймання і розкодовування значення терміна від особистої культурної та наукової компетенції читача). Ускладнює процес виформовування цілісної сучасної системи українських музичних термінопонять наукова некоректність використання навіть достатньо вдало підібраної термінології: у сучасному українському музикознавчому дискурсі надто часто трапляються роботи, у яких терміни змінюють значення впродовж розгортання одного тексту (автори часто так і не пропонують остаточного формулювання або розкодовування значення термінів).

Необхідно сказати також про специфічне пострадянське явище в українській музичній науці – переповідання змісту обраних наукових праць під виглядом власного наукового твору, або ж навіть відверте плагіювання низки текстових фрагментів (іноді цілих статей, які переробляють під критерії іншої галузі знань). Це майже завжди призводить до спотворень змісту та заплутування значень використовуваної термінології. Отже, вирішення проблеми потребує наполегливої та цілеспрямованої праці й відповідних наукових сил.

### Список бібліографічних посилань

- Беньямін, В. (2002). Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності (Ю. Рибачук, пер.). В В. Беньямін, *Вибране* (с. 53–97). Літопис.
- Булик-Верхола, С. (2003). *Формування і розвиток української музичної термінології* [Автореферат дисертації кандидата філологічних наук, Львівський національний університет імені Івана Франка].
- Булик-Верхола, С. (2010). Лексико-семантична характеристика української музичної термінології. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: *Проблеми української термінології*, 675, 68–71.
- Горбач, О. (1965). *З історії української церковно-музичної термінології*. Мюнхен.
- Кульчицький, І., & Осідач, Н. (2011). Проект електронного словника музичної термінології. *Лексикографічний бюлетень*, 20, 16–22.
- Кун, Т. (2001). *Структура наукових революцій* (О. Васильєва, пер.). Port-Royal.
- Лисько, З. (1994). *Музичний словник*. Музична Україна. (Оригінальна робота опублікована 1933 року).
- Самойлова, І. А. (2019). Синоніми в музичній термінології (на матеріалі «Словника музичної термінології (Проект)» 1930-го року видання). *Термінологічний вісник*, 5, 326–334. [https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv\\_2019\\_5\\_47.pdf](https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv_2019_5_47.pdf)
- Степанова, О. (2013). Структурно-семантичний аналіз музичної термінології виконавського мистецтва. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, 1, 122–126.

- Юцевич, Ю. (2003). *Музика* [Словник-довідник]. Навчальна книга – Богдан.
- Eimert, H., & Humpert, H. U. (1981). *Das Lexikon der elektronischen Musik* (3rd ed.). Bosse.
- Fabbri, F. (n.d.). *Music taxonomies: An overview*. Academia. Retrieved January 20, 2024, from [https://www.academia.edu/14384292/Music\\_Taxonomies\\_an\\_Overview](https://www.academia.edu/14384292/Music_Taxonomies_an_Overview)
- Feyerabend, P. (2011). *The tyranny of science*. Polity Press.
- Frow, J. (n.d.). *Filthstep, Dangdut and Skwee: Scale and taxonomy in musical genres*. Academia. Retrieved January 20, 2024, from [https://www.academia.edu/12454077/Scale\\_and\\_Taxonomy\\_in\\_Musical\\_Genres](https://www.academia.edu/12454077/Scale_and_Taxonomy_in_Musical_Genres)
- Humpert, H. U. (1987). *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*. Schott.
- Tomatis, J. (2009, July 13–17). In the name of the genre: Neologisms, ideology, neorealistic aesthetics; The birth of a musical genre, the case of Italian Cantautori. In G. Stahl & A. Gyde (Eds.), *Popular music worlds, popular music histories* [Conference proceedings]. Institute of Popular Music, University of Liverpool.

## References

- Benjamin, W. (2002). *Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosti* [A work of art in the age of its technical reproducibility] (Yu. Rybachuk, Trans.). In W. Benjamin, *Vybrane* [Selected] (pp. 53–97). Litopys [in Ukrainian].
- Bulyk-Verkhola, S. (2003). *Formuvannia i rozvytok ukrainskoi muzychnoi terminolohii* [The formation and development of Ukrainian musical terminology] [Abstract of PhD Dissertation, Ivan Franko National University of Lviv] [in Ukrainian].
- Bulyk-Verkhola, S. (2010). *Leksyko-semantychna kharakterystyka ukrainskoi muzychnoi terminolohii* [Lexical-semantic characteristics of Ukrainian musical terminology]. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University. Series: Problems of Ukrainian Terminology*, 675, 68–71 [in Ukrainian].
- Eimert, H., & Humpert, H. U. (1981). *Das Lexikon der elektronischen Musik* [The lexicon of electronic music] (3rd ed.). Bosse [in German].
- Fabbri, F. (n.d.). *Music taxonomies: An overview*. Academia. Retrieved January 20, 2024, from [https://www.academia.edu/14384292/Music\\_Taxonomies\\_an\\_Overview](https://www.academia.edu/14384292/Music_Taxonomies_an_Overview) [in English].
- Feyerabend, P. (2011). *The tyranny of science*. Polity Press [in English].
- Frow, J. (n.d.). *Filthstep, Dangdut and Skwee: Scale and taxonomy in musical genres*. Academia. Retrieved January 20, 2024, from [https://www.academia.edu/12454077/Scale\\_and\\_Taxonomy\\_in\\_Musical\\_Genres](https://www.academia.edu/12454077/Scale_and_Taxonomy_in_Musical_Genres) [in English].
- Horbach, O. (1965). *Z istorii ukrainskoi tserkovno-muzychnoi terminolohii* [From the history of Ukrainian church music terminology]. Miunkhen [in Ukrainian].
- Humpert, H. U. (1987). *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen* [Electronic music: History, technology, compositions]. Schott [in German].
- Kulchytskyi, I., & Osidach, N. (2011). *Proekt elektronnoho slovnyka muzychnoi terminolohii* [Project of electronic dictionary of musical terminology]. *Lexicographic Bulletin*, 20, 16–22 [in Ukrainian].
- Kun, T. (2001). *Struktura naukovykh revoliutsii* [Project of an electronic dictionary of musical terminology] (O. Vasylieva, Trans.). Port-Royal [in Ukrainian].
- Lysko, Z. (1994). *Muzychnyi slovnyk* [Musical dictionary]. Muzychna Ukraina. (Original work published 1933) [in Ukrainian].

- Samoilova, I. A. (2019). Synonimy v muzychnii terminolohii (na materialii "Slovnyka muzychnoi terminolohii (Proiekt)" 1930-ho roku vydannia) [Synonyms in musical terminology (on the material of dictionary of musical terms (Project) published in 1930]. *Terminolohichniy visnyk*, 5, 326–334. [https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv\\_2019\\_5\\_47.pdf](https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv_2019_5_47.pdf) [in Ukrainian].
- Stepanova, O. (2013). Strukturno-semantychnyi analiz muzychnoi terminolohii vykonavskoho mystetstva [Structural-semantic analysis of musical terminology of the performance]. *Scientific Bulletin of Lesia Ukrainka East European National University*, 1, 122–126 [in Ukrainian].
- Tomatis, J. (2009, July 13–17). In the name of the genre: Neologisms, ideology, neorealistic aesthetics; The birth of a musical genre, the case of Italian Cantautori. In G. Stahl & A. Gyde (Eds.), *Popular music worlds, popular music histories* [Conference proceedings]. Institute of Popular Music, University of Liverpool [in English].
- Yutsevych, Yu. (2003). *Muzyka* [Music] [Dictionary]. Bohdan Publishing House [in Ukrainian].

## THE SYSTEM OF TERMINOLOGY IN THE UNDERSTANDING OF MODERN MUSIC

Bohdan Siuta

*Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Music Theory;*  
ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: [theodotius@i.ua](mailto:theodotius@i.ua)  
*Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the research** is to highlight issues related to the history, patterns, functions and methodological correctness of terms and systems of terminology in contemporary music science. **Research methodology.** The optimal solution to the tasks required the involvement of a number of methods, among which the main ones are systematic, source study, comparative, terminological, and observation methods. **Scientific novelty.** Such a study of contemporary music has been carried out for the first time in Ukrainian musicology. **Conclusions.** The system of terms for understanding a particular stage of development of musical culture has one of the fundamental meanings. In the conditions of the multiplicity of scientific and creative paradigms, the system of scientific terms and fundamental concepts directs the researcher's attention to the provisions and research operations of the primary paradigm. The absence of a systematic set of terms dedicated to the understanding of certain musical phenomena and artefacts can lead to an imbalance in the integral system of higher-level terms and the process of their formation. Similar processes take place in many countries where the national terminology system is not yet fully formed.

**Keywords:** musical terms; national terminology system; foreign terminology systems; music of Western countries; contemporary music of China; Sino-European creative interactions; scientific and creative paradigm; electroacoustic music; modern music taxonomy



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316713

УДК 784.3:78.071.1(477):82-144-051

**НАРАТИВНІСТЬ ВОКАЛЬНОЇ БАЛАДИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ  
Ю. МЕЙТУСА «РОЗСТРІЛЯЛИ ТРЬОХ» (НА ВІРШІ В. КОРОТИЧА)**Олександра Шара<sup>1а, 2б</sup><sup>1</sup> викладач, аспірантка кафедри теорії музики;<sup>2</sup> викладач відділу теорії музики;

ORCID: 0009-0007-7753-2303; e-mail: sharafilatova@gmail.com

<sup>а</sup> Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна<sup>б</sup> Миколаївський фаховий коледж музичного мистецтва, Миколаїв, Україна**Анотація**

**Мета дослідження** – визначити специфіку наративу у вокальному творі на прикладі жанру вокальної балади. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні семантичного та герменевтичного аналізу, системного, структурно-функціонального й компаративного методів. **Наукову новизну дослідження** становить здійснення аналізу вокального твору, наративного за своєю природою, з метою виявлення наративних проявів. **Висновки.** У статті розглянуто основні наратологічні праці та виокремлено елементи наративного тексту. Установлено головні характеристики жанру балади та їх відповідність наративності. Проаналізовано літературну та музичну основу вокальної балади Ю. Мейтуса (слова В. Коротича) «Розстріляли трьох» на предмет наявності наративних ознак на різних рівнях. Зосереджено увагу на взаємодії поетичних та композиторських трактувань основних наративних елементів балади, а також на проявах наративності в суто музичному плані. Виявлено риси наративності на рівні форми та структури вокальної балади, зокрема руйнування вертикальної віршованої організації на користь лінійності оповідного сюжету й асиметричність форми. Установлено факт присутності наратора та формування його особистості автором-поетом та автором-композитором. Зазначено думку оповідача та його вплив на виклад подій і сприйняття їх нарататорами. Підкреслено, що за допомогою поєднання літературних і музичних прийомів створено ефект віддалення та наближення наратора до зображуваних подій. Визначено роль тональностей, що підтримують літературних персонажів, а також вступають у конфлікт в суто музичному плані та створюють у такий спосіб власну сюжетну лінію. Наголошено на тому, що кожен музичний твір має свої унікальні способи розкриття наративу. У зв'язку з чим доведено необхідність подальших досліджень цього питання на матеріалі інших вокальних та інструментальних жанрів.

**Ключові слова:** наратологія; музичний наратив; взаємодія слова; взаємодія музики; балада; жанр; камерно-вокальна музика; творчість Ю. Мейтуса

## Вступ

У ХХ–ХХІ столітті став помітний посилений інтерес до міждисциплінарних зв'язків, що характеризується обміном і запозиченням методології та термінології для більш глибокого розкриття наукових проблем у певній галузі.

Започаткувавшись у риториці, поняття «нарратив» поступово стало центром уваги філологів, філософів, психологів, журналістів та соціологів. Не оминули це питання і музикознавці, особливий інтерес яких можна спостерігати в американській та європейській музичній науці в другій половині ХХ століття. І, якщо питання нарративу в «чистій» інструментальній музиці викликало чимало суперечок та дискусій серед науковців, то нарративність музичного твору з вербальною основою є очевидним явищем, що диктує свої методи аналізу щодо взаємодії музичних і позамузичних проявів.

## Мета

Мета статті – визначити специфіку нарративу у вокальному творі на прикладі жанру вокальної балади. Згідно з метою поставлено такі завдання:

- диференціювати й термінологічно виокремити ознаки нарративності літературного та музичного твору;

- увиразнити основні якості літературної та музичної балади;

- проаналізувати вокальну баладу Ю. Мейтуса «Розстріляли трьох» на слова В. Коротича та виявити в ній нарративність як результат взаємодії слова й музики, а також надати характеристику нарративності в суто музичному плані.

Методологія дослідження. Застосовано методи семантичного та герменевтичного аналізу вербального й музичного текстів, а також системний метод, що направлений на виявлення взаємодії слова та музики для розкриття специфіки нарративних проявів у музичному творі. Структурно-функціональний метод використано для визначення особливостей побудови твору, форми, специфіки тематизму. Компаративний метод використано з метою розкриття значення та дії нарративу в жанровому контексті балади.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Вивчення поняття «нарратив» вокального твору насамперед передбачає опору на літературознавчі праці з цього питання. Класичними взірцями нарративного дискурсу є праці Ж. Женетта (Genette, 1983), Дж. Принса (Prince, 2003), В. Шміда (Schmid, 2013), що слугують орієнтиром для подальших зарубіжних і вітчизняних досліджень. Найбільш відомими українськими науковцями, які вивчали ті чи ті аспекти нарратології, є Л. Мацевко-Бекерська (2009), І. Папуша (2005), О. Ткачук (2003), О. Гук та І. Бехта (2020). Ю. Ковалів (2007) займався визначенням багатьох нарратологічних категорій, що представлені у двох томах «Літературознавчої енциклопедії».

Суперечність поняття «нарратив чистої музики» спричинило появу низки доповідей, статей та ґрунтовних досліджень на цю тему. Наприклад, праці аме-



риканського музикознавця Р. Хаттена (R. Hatten, 1991), який ілюструє музичний наратив на прикладі абсолютної музики Л. Бетховена та доводить присутність оповідача в інструментальному творі. На концепції Р. Хаттена спирається американський науковець Б. Альмен (Almén, 2008), досліджуючи взаємозв'язки теми й наративу в «чистій» музиці. Він створює власну методологію визначення наративу, яку використовує у своїх аналітичних працях і М. Клейн (Klein, 2009). Німецька дослідниця М. Зіхардт (Sichardt, 2005) доводить наявність у музичному творі такого важливого для наративу елемента, як минулий час, аналізуючи його часову структуру. Фінський музикознавець Е. Тарасті (E. Tarasti, 1994) є автором ґрунтовної праці «Теорія музичної семіотики», у якій подає детальний огляд сфери музичної наратології.

Проти наративу «чистої» музики виступав Ж.-Ж. Наттьє (Nattiez, 2011), який стверджував, що без вербальної підтримки музика сама собою не може бути оповіддю, та К. Аббат (Abbate, 1991), яка ставила під сумнів наявність в інструментальному творі оповідача чи минулого часу.

У вітчизняному музикознавстві є невелика кількість праць, що стосуються того чи того боку концепту музичного наративу. Український учений І. Пясковський<sup>1</sup> (2003) досліджує це питання на матеріалі поліфонічної музики. В. Степурко та Я. Бардашевська (2018) розглядають поняття музичного наративу в контексті психології та соціології, не обмежуючись суто музикознавчими методами. С. Лисюк (2011) у своїй дисертації спирається на виконавський аспект наратології та розглядає це питання в контексті фортепіанного стилю.

Незважаючи на всю очевидність та однозначність наративних проявів у вокальному творі, ґрунтовні дослідження на цю тему відсутні. Феномен музичної події (що є одним з чинників оповіді) є центром уваги дослідниці А. Івко (2008), яка розглядає цей аспект у взаємозв'язку з формою вокального та інструментального твору. Наративність вокальних жанрів стає предметом дисертації Лю Ся (2021), проте дослідниця розглядає саме виконавський бік цього питання. Австралійський учений і композитор Г. Хейр (Hair, 2001) у своїй статті описує наративність вербального жанру, який визначає як «музичний театр».

Отже, огляд наукових джерел з питань музичної наратології характеризує ситуацію як досить розвинену з боку аналізу «чистої» музики, проте недостатньо вивчену з боку досліджень вокальних творів музикознавчого напрямку, що дає змогу стверджувати про актуальність теми цієї статті.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснено аналіз вокального твору, наративного за своєю природою, з метою виявлення наративних проявів як у взаємодії з вербальною основою, так і в іманентно музичному плані.

### Виклад матеріалу дослідження

Перш ніж стверджувати, що музичний твір (навіть з вербальною підтримкою) може бути наративним, необхідно визначити, що таке наратив та які озна-

<sup>1</sup> І. Пясковський не використовує термін «нاراتив» у своєму підручнику, проте розглядає феномен «події» та «сюжету» fugи, що є однією зі сторін прояву наративу.

ки повинен мати текст, щоб вважатися наративним. Огляд літературних праць з питань наратології демонструє багато різних поглядів на *об'єкт* і *дефініцію* цього поняття, особливо беручи до уваги його багатовікову історію та трансформацію. У «Літературознавчій енциклопедії» зазначається, що *наратив* – це «логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, одночасно об'єкт і акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) нараторами, адресований іншому (чи кільком) наратору» (Ковалів, 2007, с. 89). Далі наголошено, що наратив «не обмежений лише оповіддю», головною структурною одиницею є *подія* «як концептуальне бачення людини, (...) втілення її в наративних дискурсах на рівні синхронії та відмінність від ненаративних елементів (опис, аргументація, коментар тощо)» (Ковалів, 2007, с. 89). На головну роль *події* вказує І. Папуша (2005), стверджуючи, що «мінімальною умовою наративу є наявність у ньому хоча б однієї зміни стану» (с. 30). У зв'язку з цим наративним текстом можна вважати будь-який, що має часову структуру та містить хоча б одну зміну стану.

Інші дослідники головною характеристикою наративного тексту визначають *наявність наратора* як посередника між автором та оповідним світом. Основними ознаками оповідача вчені вважають «суб'єктивованість його присутності у творі, наявність певної точки зору щодо подій, ситуацій чи станів, відтворених у тексті» (Мацевко-Бекерська, 2009, с. 284–285).

Проте наявність оповідача не обов'язкова умова для наративного тексту. За класифікацією В. Шміда (Schmid, 2013), розповідні тексти поділяються на дві великі групи: тексти, у яких історія відтворюється від особи наратора (новели, оповідання, романи), і тексти, у яких відсутній оповідач, а історію представляють безпосередньо учасники процесу (драма, кіно, балет).

Якщо оповідач присутній у творі, то важливим елементом для наративності стає його кут зору, або фокалізація («зорова перспектива у словесних творах»; Ковалів, 2007, с. 537). Роль наратора полягає у відборі й оформленні важливих для наративу подій. Залежно від свого ставлення до цих подій оповідач певним чином їх висвітлює для того чи того сприйняття нараторами (читачами, слухачами, глядачами).

У результаті аналізу наукової літератури визначимо основні та додаткові елементи наративного тексту. Основні:

- наявність однієї чи декількох подій (зміни станів);
- часова структура їх розгортання, завершеність сюжету;
- наявність персонажів, що проживають ці події;
- наявність наратора (-рів).

Додаткові:

- наявність оповідача (наратора);
- його кут зору та ставлення до подій чи персонажів.

Отже, головною характеристикою наративного тексту є наявність сюжету, що складається з однієї чи декількох подій. Тому вважаємо доцільним дослідити музичну наративність на прикладі вокальної балади, у якій сюжетність відіграє головну роль. Для виявлення інших наративних елементів цього жанру



необхідно звернутися до визначення *літературної балади*, яка є першоджерелом балади *музичної*.

Найбільш ґрунтовним дослідженням української літературної балади є праця Г. Нудьги (1970), де автор зібрав різні тлумачення цього жанру та детально описав його характерні риси й відмінності від інших суміжних жанрів (пісні, романсу, поеми, думи). Отже, сучасна літературна балада – це «ліро-епічний твір фантастичного, історичного, героїчного, соціально-побутового чи революційного змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи незвичайного» (Нудьга, 1970, с. 8). Унікальність баладного жанру полягає в поєднанні в ній трьох основних родів – епосу, лірики й драми, які мають прямий вплив на композицію, будову, особливості сюжету, часове розгортання твору, кількість персонажів, подій, наявність наратора.

Епічний елемент, за словами дослідника, найчастіше виходить на перший план, адже балада – це оповідальний жанр, який без сюжету та фабули перетворюється на пісню чи романс. Однак надмірне розгортання сюжету, перебільшена увага до менш важливих елементів оповіді (описів, діалогів, другорядних персонажів або подій) здатні перетворити баладу на поему чи думу, у яких епічне начало є першочерговим. Тому цей елемент тримається в межах «короткої розповіді», для сюжету якої автор відбирає лише важливий матеріал, здатний за короткий проміжок часу викликати напруження та хвилювання читача. Така стислість викладу веде до «фрагментарності, до обмеження засобів змалювання портрета героя» (Нудьга, 1970, с. 16), вона викликає багато запитань до сюжету, у якому більше невідомого, ніж відомого.

Драматичні елементи здатні компенсувати таку скороченість і фрагментарність напруженістю, неспокійністю, конфліктністю та нерідко трагічністю сюжету. Г. Нудьга (1970) зазначає: «Драматична напруженість сюжету, чітко окреслені і гострі конфлікти, несподівані повороти дії, стики контрастно виявлених характерів, до того ж часто діалогізована мова – все це наближає баладу до драми» (с. 20). Драматизм впливає і на закінчення твору, яке характеризується несподіваним спадом.

Поєднання епічних та драматичних елементів, на думку дослідника, впливають на композицію балади, звідки з'являється асиметричність побудови, фрагментарність, здебільшого відсутність експозиції, відсутність додаткових сюжетних ліній, скороченість часу дії. Нерідко з'являється і рефрен, що націлений на акцентування якогось важливого мотиву у творі.

Не останню роль у формуванні жанру балади відіграє і ліричний елемент, про що наголошує Г. Нудьга (1970), який виражається як віршованою структурою твору, так і наявністю поетичних засобів, що утворюють власну специфічну художньо-стильову мову балади. Нерідко в кінці твору з'являється певний висновок з дидактичними чи моралізаторськими елементами.

Отже, жанрові ознаки балади цілком відповідають особливостям наративного тексту: наявність гостро напруженого сюжету, що складається з однієї чи декількох драматичних подій, які проживають персонажі; часове розгортання твору; присутність оповідача, який репрезентує історію саме так, щоб нарататори сформували певне ставлення до подій чи персонажів (схвалення, засудження, співчуття чи відчай).

Розглянемо специфіку втілення наративності в музичному творі на прикладі вокальної балади Ю. Мейтуса (на слова В. Коротича «Розстріляли трьох»).

Як було сказано, феномен літературної балади полягає в поєднанні лінійності оповідного сюжету (епічний елемент), що є специфічною ознакою прози, та віршованої структури тексту (ліричний елемент). Дотримання композитором цієї вертикальної структури чи відхід від неї та слідування за горизонтальною логікою оповідності і є однією з ознак музичної наративності.

Так у названій баладі композитор об'єднує другу половину третьої та першу половину четвертої строфи, розриваючи в той час четверту строфу двотактовим програвшем і поєднуючи її з першим рядком наступної строфи, що сюжетно обумовлено (приклад 1):

**Приклад 1.** В. Коротич «Розстріляли трьох» – строфи 2–4

Потім мати до них прийшла,  
По доріжці пробігла глухо  
І до старшого – до орла –  
Щось казала, а той не слухав.  
До середнього – той мовчить.  
До молодшого – теж не чує.  
Тільки танк на шляху гарчить,  
Тільки небо грозу віщує,  
Тільки шляхом бреде війна...  
Сорок другий. В Криму фашисти.  
Мати плаче. Кричить вона:  
«Не для смерті, синочку, ріс ти,  
Не для смерті!»

Ці сім рядків можна поставити в опозицію чотири на три, яка і диктує вихід за межі квадратної віршованої структури. Перші чотири уособлюють тишу у відповідь на слова матері: *не слухав, мовчить, не чує*. Звернення матері побудовані за віковим зменшенням – спочатку до старшого сина, потім до середнього і, нарешті, до молодшого, що перегукується з фольклорними мотивами. А наступні три, навпаки, демонструють гучність за допомогою дзвінких розкотистих слів – *гарчить, гроза, бреде*. Ці три речення об'єднані однаковою початком – словом *тільки*, а також побудовані за масштабним зростанням: *танк* (невелика річ) – *небо, гроза* (невелика місцевість) – *війна* (масштабна, світова).

Окрім структурного цезурування, ця опозиція підтримується і динамічним підйомом в музичному розвитку. Звернення матері до кожного з трьох синів супроводжується півтоновим тональним зростанням – до старшого сина у *до-дієз мінорі*, до середнього – у *ре мінорі*, до молодшого – в *мі-бемоль мінорі*, що разом з динамічним та фактурним розвитком сприяє посиленню напруги. У відповідь лише *танк гарчить, небо грозу віщує та бреде війна*. Вокальна мелодична лінія цих трьох «відповідей» також побудована за принципом видозміненої секвен-

ції – перша фраза від *до*, друга від *мі*, третя від *фа*. Отже, композитор музично розмежує рядки однієї строфи, слідуючи за змістовною логікою, а не віршованою, підкреслюючи вищеназвану опозицію.

Другий рядок п'ятої строфи – *Сорок другий. В Криму фашисти.* – композитор виділив в окремих епізодах змінами темпів з двох боків, розміру, типу мелодії та навіть подвійними тактовими рисками, раптовою тихою динамікою. Цей рядок стає важливим часово-просторовим наративом: завдяки називним реченням без дієслів сухо і беземоційно констатується місце та час події. Вокальна мелодія перетворюється на стриманий говір (*parlando*), який лунає на фоні акомпанементу з попереднього епізоду – басове тремоло та фрази терціями. Ця мелодія супроводу таким способом пов'язує цей та два попередні віршовані рядки всупереч строфічній будові, що семантично обумовлено – *Тільки небо грозу віщує. Тільки шляхом бреде війна. Сорок другий. В Криму фашисти.* Тобто цей рядок стає поясненням двох попередніх.

Вихід за межі віршованої будови відбувається і в останніх двох строфах – розділ всередині та об'єднання рядків різних строф. Окрім цього, композитор повторює фразу матері, яка руйнує віршовану строфіку – після розпачливого крику це безсиле договорювання (приклад 2):

**Приклад 2.** В. Коротич «Розстріляли трьох» – строфи 4–5 (з композиторськими ремарками)

Тільки шляхом бреде війна...  
**Meno mosso**  
 ||Сорок другий. В Криму фашисти.||  
**Agitato molto**  
 { Мати плаче. Кричить вона:  
 «Не для смерті, синочку, ріс ти,  
 Не для смерті!»  
 Жінка дивиться вбивцям вслід.  
**Adagio**  
 { ||Поруч – діти, і мертві красиві.  
 Війни котяться по землі.  
 Плачуть матері. Сиві – сиві...|| }

Твір складається з трьох контрастних розділів, які функціонально відповідають основним елементам композиції оповідного тексту. Перший розділ – пролог (інструментальний вступ) та експозиція (вихід і розповідь наратора) – займає дві віршовані строфи. Стриманий темп, досить сухий акомпанемент говорить про виклад події, що вже відбулася. Другий розділ (*Piu mosso*) – розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Схвильованість темпу, акомпанементу та наростання динаміки свідчать про те, що подія відбувається на наших очах. Займає три віршовані строфи й один рядок наступної строфи. Третій розділ (*Adagio*) – епілог, що займає три віршовані рядки. Повільний темп і хоральна фактура підкреслюють висновок, звернення наратора до слухачів. Така асиметричність форми

свідчить про перевагу лінійності, епічності оповідання над структурною чіткістю віршованої балади.

Інша ознака наративності – присутність наратора та його точки зору. Як було сказано, основні функції оповідача – це вибір та розташування в часі певних подій, а також власна емоційна оцінка цих подій і персонажів. У літературному творі фігуру наратора формує автор тексту, у музичному творі це підтримує чи спростовує спершу композитор, а згодом і виконавець.

Літературна балада «Розстріляли трьох» В. Коротича починається відразу викладом першої події: *Розстріляли трьох*. У цьому короткому реченні є звуконаслідування: фонічно звук [р] та звукосполучення [тр] схожі на короткі постріли. Їх три: *розстріляли трьох*. Три сини – три постріли. З'являється елемент символізму – *цифра три*, яка не лише уособлює єдність, невинність і любов у релігійному контексті, але й наділена магічними властивостями в народних віруваннях. Саме так ця подія фонічно проілюстрована: наратор максимально сухо, коротко та беземоційно констатує факт події, що відбулася в минулому. Він підбирає таку фразу, щоб у двох словах наочно показати розстріл. Оповідач ніби залишається осторонь, ніяк не коментуючи та не «прикрашаючи» подію, що додає ще більше жаху та болю нараторам, які зіштовхуються з цим видовищем сам на сам.

Композитор підтримує прагнення проілюструвати подію, але «випереджає» оповідача та розпочинає твір бурхливим інструментальним вступом, у якому майже наочно зображено боротьбу та постріли. Він певним чином «готує» слухача до жахливого дійства, висловлюючи в такий спосіб свою точку зору.

Після цього ніби відкривається завеса та виходить наратор. Усе завмирає. І лише на фоні пустої октави, що вібує, починається розповідь. Тобто до сухого та беземоційного викладу події в літературному тексті композитор додає яскравого театрального ефекту, що ніби оживляє її в спогадах.

Ставлення оповідача до подій – засудження війни, жаль до матері та до синів – також відчувається через прояв різноманітних музичних засобів. Приміром, привертає увагу раптова тиха динаміка вокальної партії на противагу гучному й акцентованому акомпанементу в другому епізоді, де з'являється мати (*Потім мати до них прийшла*). Так наратор висловлює своє трепетне ставлення до неї. Це підтверджується і в літературному тексті – у цьому епізоді вперше з'являється демінутив<sup>2</sup> – *по доріжці*, а словосполучення *пробігла глухо* ілюструє її затамований подих.

Схожий музичний прийом композитор використав і в першій строфі. Уся злість та ненависть виражені гучною динамікою *f* на словах *Розстріляли трьох*, а біль та жалість до молодих хлопців – за допомогою *p* на словах *їх поклали на змоклий порох*.

Яскравим прикладом може слугувати кульмінаційний епізод *Agitato molto*. Відношення оповідача передається у вокальній лінії: висхідні та низхідні секундові інтонації на словах *Мати плаче* (і саме на слові *плаче* – інтонація *lamento*), відчайдушний висхідний квартовий хід на слові *кричить* і м'який низхідний велікотерцієвий на слові *вона*, що підтримується і динамікою *ff* (приклад 3):

<sup>2</sup> Зменшувально-пестлива форма слова.

## Приклад 3. Ю. Мейтус «Розстріляли трьох» – тт. 48-50

Agitato molto ♩ = 60

Ма-ти пла-че. Кри-чигь во-на:  
в. 2 ↑ в. 2 ↓ ч. 4 ↑ в. 3 ↓

Таким способом кожне слово інтонаційно проілюстроване, оповідач переймає на себе емоційний стан матері та ніби сам *плаче, кричить* замість неї. На противагу цьому, самі слова, які мали б бути надривно голосними – *Не для смерті, синочку, ріс ти* – раптом стихаються (*sfpp* в акомпанементі). Це тихі відчайдушні причитання на секундових інтонаціях, а остання фраза *не для смерті!* – безсиле договорювання (*parlando, p*). Це єдина фраза в баладі, що відтворюється прямою мовою, але наратор ніби береже образ матері та переймає на себе її біль, тому і не цитує прямо. Окрім цього, в акомпанементі неодноразово з'являються інтонації плачу, схлипування, наприклад після звернення матері до останнього сина: мало-секундова інтонація у вокальній партії підтримується відчайдушним «риданням» в акомпанементі – низхідні короткі схлипування вже звучать голосно, надривно.

Саме ця подія стає важливою для нарації. Розстріл та подальші описи парубків на початку твору наратор викладає в минулому часі: *розстріляли, не голіли, поклали* тощо. Але з приходом матері історія поступово переходить у теперішній час – старший син ще *не слухав*, а середній вже *мовчить* – і триває до кінця. Поява матері та її усвідомлення смерті настільки емоційно сильна подія, що наратор не може залишатись осторонь, він ніби переноситься в ті події та сам починає переживати їх. Таким чином у цей момент нівелюється дистанція між наратором та оповідним світом, яка була на початку, а «об'єктивна оповідь» перетворюється на «суб'єктивний дискурс» (Genette, 1983).

Заключенням оповідача, що виділене в окремий епізод *Adagio*, завершується балада – раптовий динамічний спад, застиглий акомпанемент, низхідні інтонації та поява своєрідного звукоряду, яким починалася розповідь. Раптові акордові постріли в контроктаві наприкінці загрозливо нагадують про страшну реальність і створюють арку з ілюстративним інструментальним вступом. У результаті знову встановлюється дистанція між наратором та оповідним світом, він «відокремлюється і здійснює пряме та безпосереднє звернення» (Мацевко-Бекерська, 2009, с. 290) до реципієнта.

Ще одна ознака наративності – це наявність персонажів. У музичному плані роль персонажів можуть відігравати будь-які елементи, зокрема тональності. У вищеназваному епізоді звернення матері кожному із синів належить окрема тональність. Вихід та закінчення наратора також підтримується тональністю *сі-бемоль мінор* та обрисами своєрідного звукоряду. Ця вокальна мелодія починається з романсової інтонації – висхідної малої сексти з V до III щабля та рухається донизу по звуках натурального мінору. Завершуючись на доміантовому тоні, забарвлюється звучанням фрігійського тетраорду, який природно утво-

рюється звукорядом з I до V щабля. Таким способом проявляється гіпоеолійський лад в амбітусі сексти, що відсилає до давніх пластів української музики (приклади 4 та 5):

Приклад 4. Ю. Мейтус «Розстріляли трьох» – тт. 4–7

Роз-стрі-ля-ли трьох. Як за лож-ни-ків. За го-ро-ю.

Приклад 5. Гіпоеолійський лад в амбітусі сексти

III II I VII VI V

Єдиний низхідний рух мелодії, паузи з ферматами, бемольна сфера та відсутність акомпанементу відділяють цю музичну думку від інструментального вступу та подальшого розгортання. Ніби ця музична подія застигла в часі. Усю увагу зосереджено на оповідачі. Поступово в музичну тканину додаються вкраплення руху, бемольна сфера змінюється на дієзну, а обриси гіпоеолійського ладу у вокальній мелодії трансформуються, аж поки не розчиняються зовсім у вирі наступних подій.

У заключній частині поступово повертаються інтонації гіпоеолійського ладу, знову зосереджуючи увагу на оповідачеві. Його перша така фраза – *Поруч діти* – спускається з I до V щабля, але *соль-бекар* надає йому світлого дорійського забарвлення. Друга музична фраза – *і мертві красиві* – знову нагадує фрігійський тетрахорд за інтервальною будовою, але його ступенева величина (від V до II щабля) та *ре-бемоль мажор* в акомпанементі пом'якшує звучання. Окрім того, ці дві фрази проводяться на динамічному спаді від *p* до *pp*. Третя фраза – *Війни котяться по землі* – максимально заглиблюється в бемольну сферу, тихо (*ppp*) та беземоційно (*non espressivo*) проводиться на фоні застиглого акорду *соль-бемоль мажору*. Остання фраза – *Плачуть матері. Сиві – сиві* – приречено спускається по звуках гіпоеолійського ладу. Але тепер відсутній висхідний секстовий хід з V на III щабель – *фа – ре-бемоль*, мелодична лінія починається з II щабля – *до*. Ніби немає початку, тільки кінець. Відбувається згортання мелодії до свого витоку. Останні слова перериваються паузами.

Але тональності не лише супроводжують літературних героїв, вони вступають у діалектичний конфлікт між собою і в чисто музичному плані. В інструментальному вступі після проведення гострої загрозливої фрази слідує вибуховий ланцюжок акордів, які утворюють дисонансні співзвуччя за допомогою секундового поєднання однотерцієвих тризвуків навколо звука *фа* у партіях правої та лівої руки. Перша грона в пунктирному ритмі поєднує мажорні *фа мажор – мі мажор (фа-бемоль мажор)* у партії правої руки з мінорними *фа-дієз мінор – фа мінор* у партії лівої руки. Далі ці акордові ланки розшаровуються і звучать вже



не одночасно, а поперемінно між партіями правої та лівої руки у тріольному ритмі – фа-дієз мажор – фа мажор, що утворює враження боротьби між партіями правої та лівої руки, між мажором і мінором, між фа-дієз та фа. Таким чином тут утворюється боротьба протилежностей (приклад 6):

Приклад 6. Ю. Мейтус «Розстріляли трьох» – тт. 1–3

Tempo rubato  $\text{♩} = 84$

*fff*

*sf*

3

Цікаве і тональне оформлення епізоду *Agitato molto*. На словах Кричить вона з'являється сі-бемоль мінором, який повертає до початку твору, до першої події – розстрілу. На словах матері у вокальній лінії продовжується тональність сі-бемоль мінором, а в акомпанементі раптом з'являється поєднання фа-дієз мажору в партії правої руки та мі мінором в партії лівої, що ненадовго спускаються півтоном нижче відповідно та повертаються назад (приклад 7):

Приклад 7. Ю. Мейтус «Розстріляли трьох» – тт. 50–55

*сі-бемоль мінором*

во - на: "Не для смер-ті, си - ноч - ку, ріс ти, фа мажор

*фа-дієз мажор*

*sf p* *мі мінором* *мі-бемоль мінором*

*p parlando*

не для смер- ті!" Жін-ка ди-вить-ся вбив цям

*фа-дієз мажор*  
*мі мінором*

*p*

Ці тональності позиціонуються як два пласти, що мають протилежну семантику, ніби справжні персонажі. Таке зіткнення мажору та мінору нагадує інструментальний вступ, що в поєднанні з вокальною лінією створює враження голосяння на фоні боротьби.

Отже, конфлікт бемольних і дієзних тональностей, розвиваючись протягом усього твору, становить прихований суто музичний наратив цієї балади, основна ідея якого – боротьба добра та зла, страждання та злості, горя матерів і страхіття війни.

### Висновки

Отже, на прикладі балади Ю. Мейтуса «Розстріляли трьох» на слова В. Коротича розглянуто специфічні наративні особливості вокальної балади, а саме:

1. Будову та композицію твору. Літературна балада має віршовану структуру в поєднанні з лінійним оповідним сюжетом. Відхід композитора від строфічності на користь сюжетності свідчить про перший прояв наративності. Звідси й асиметричність форми, що також перегукується з особливостями жанру балади.

2. Наявність персонажів. У літературній оповіді наявність персонажів безперечна, у музичному плані цю роль можуть відігравати різні елементи, як у цьому разі, тональності. Вони, взаємодіючи одна з одною, не лише підтримують літературних персонажів, але й вступають у власний конфлікт на макро- та мікрорівні.

3. Елементи ілюстративності. Для досягнення максимального ефекту від драматичної оповіді поет і композитор використовують специфічні прийоми для зображення подій, такі як фонічний ефект, що ілюструє постріли в літературному тексті, прийом пострілів і боротьби в музичному вступі та заключенні, «боротьба» тональностей протягом твору, ефект «вібруючої пустоти» під час виходу наратора, гіпоеолійський лад, що надає ефекту старовинності.

4. Наявність наратора та його кут зору. Роль літературного наратора у вокальному творі посідає першочергове місце. Саме він відбирає та оформлює події в часі, емоційно забарвлює їх для того чи того сприйняття нараторами. Композитор підсилює чи спростовує роль оповідача у вокальному творі. На початку балади інструментальний вступ «випереджує» наратора та готує слухача до драматичних подій, підтримуючи бажання літературного оповідача показати їх наочно. Музичні засоби також підкреслюють вихід та заключення наратора, створюючи дистанцію між оповідачем та оповідним світом. У середині твору виникає протилежна тенденція – емоційне зближення наратора з подіями та персонажами й власне переживання цих подій, що свідчить про перехід від «об'єктивного» до «суб'єктивного» бачення світу оповідачем.

Отже, розуміння музичного наративу передбачає розкриття унікальних способів його вираження в конкретному творі. Здійснений аналіз вокальної балади Ю. Мейтуса «Розстріляли трьох» на слова В. Коротича ілюструє приклад наративних проявів як у взаємодії з літературним текстом, так і в іманентно музичному плані. Використані принципи аналізу дають змогу чіткіше уявити, як музика здатна оповідати.



Більш глибоке й повне вивчення наукових праць з питань літературної та музичної наратології, а також дослідження проявів музичного наративу на прикладі інших вокальних та інструментальних творів становить перспективу подальших досліджень, що націлена на розширення методології музичного аналізу наративних жанрів.

### Список бібліографічних посилань

- Гук, О.-М. І., & Бехта, І. А. (2020). Поняття наративного аналізу і основні підходи. *Молодий вчений*, 11(87), 430–435. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92>
- Івко, А. (2008). *Подієві аспекти музичної форми ХХ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Ковалів, Ю. І. (Уклад.). (2007). *Літературознавча енциклопедія* (Т. 2). Академія.
- Лисюк, С. Р. (2011). *Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Лю, С. (2021). *Виконавська специфіка наративних жанрів вокальної музики* [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Мацевко-Бекерська, Л. (2009). Наратологічна проекція концепту "герой". *Питання літературознавства*, 78, 278–292.
- Нудьга, Г. А. (1970). *Українська балада*. Дніпро.
- Папуша, І. (2005). Що таке наратологія? (огляд концепцій). *Studia Methodologica*, 16, 29–46.
- Пясковський, І. (2003). *Поліфонія*. Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти.
- Степурко, В. І., & Бардашевська, Я. М. (2018). Наративні відмінності творчості сучасних українських композиторів. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2(11), 141–145.
- Ткачук, О. (2003). Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Слово і Час*, 11, 17–24.
- Abbate, C. (1991). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton University Press.
- Almén, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Indiana University Press.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Seuil.
- Hair, G. (2001). Dramatic narrative and musical narrativity in Gillian Whitehead's "Hotspur". In L. Kouvaras, R. Martin, & G. Hair (Eds.), *Loose canons: Papers from the National Festival of Women's Music* (pp. 159–171). Southern Voices.
- Hatten, R. (1991). On narrativity in music: Expressive genres and levels of discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review*, 12, 75–98.
- Klein, M. L. (2009). Ironic narrative, ironic reading. *Journal of Music Theory*, 53(1), 95–136. <https://doi.org/10.1215/00222909-2009-022>
- Nattiez, J.-J. (2011). La narrativisation de la musique. *Cahiers de Narratologie*, 21. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6467>

- Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology* (Rev. ed.) University of Nebraska Press.
- Schmid, W. (2013). *Elemente der narratologie* (3rd ed.). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110350975>
- Sichardt, M. (2005). Narrativität in der Music? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2. *Die Musikforschung*, 58(4), 361–375.
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press.

## References

- Abbate, C. (1991). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton University Press [in English].
- Almén, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Indiana University Press [in English].
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit* [New discourse of the narrative]. Seuil [in French].
- Hair, G. (2001). Dramatic narrative and musical narrativity in Gillian Whitehead's "Hotspur". In L. Kouvaras, R. Martin, & G. Hair (Eds.), *Loose canons: Papers from the National Festival of Women's Music* (pp. 159–171). Southern Voices [in English].
- Hatten, R. (1991). On narrativity in music: Expressive genres and levels of discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review*, 12, 75–98 [in English].
- Huk, O.-M. I., & Bekhta, I. A. (2020). Poniattia naratyvnoho analizu i osnovni pidkhody [Concept of narrative analysis and basic approaches]. *Young Scientist*, 11(87), 430–435. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92> [in Ukrainian].
- Ivko, A. (2008). *Podiiivi aspekty muzychnoi formy XX stolittia* [Event aspects of XX century musical form] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Klein, M. L. (2009). Ironic narrative, ironic reading. *Journal of Music Theory*, 53(1), 95–136. <https://doi.org/10.1215/00222909-2009-022> [in English].
- Kovaliv, Yu. I. (Comp.). (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary encyclopedia] (Vol. 2). Akademiia [in Ukrainian].
- Liu, X. (2021). *Vykonavska spetsyfyka naratyvnykh zhanriv vokalnoi muzyky* [The performing specifics of narrative genres of vocal music] [PhD Dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Lysiuk, S. R. (2011). *Naratyvnyi pidkhid v kharakterystytsi stylovykh i stylistychnykh vlastyvostei fortepiannoho vykonavstva* [The narrative approach of the characterization of the style and stylistic features of the piano performing] [PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Matsevko-Bekerska, L. (2009). Naratolohichna proektsiia kontseptu "heroi" [Narratological projection of the concept of "hero"]. *Problems of Literary Criticism*, 78, 278–292 [in Ukrainian].
- Nattiez, J.-J. (2011). La narrativisation de la musique [The narrativization of music]. *Cahiers de Narratologie*, 21. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6467> [in French].
- Nudha, H. A. (1970). *Ukrainska balada* [Ukrainian ballad]. Dnipro [in Ukrainian].
- Papusha, I. (2005). Shcho take naratolohiia? (ohliad kontseptsii) [What is narratology? (review of concepts)]. *Studia Methodologica*, 16, 29–46 [in Ukrainian].
- Piaskovskiy, I. (2003). *Polifoniia* [Polyphony]. Derzhavnyi nauково-metodychnyi tsentr zmistu kulturno-mystetskoï osvity [in Ukrainian].

- Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology* (Rev. ed.) University of Nebraska Press [in English].
- Schmid, W. (2013). *Elemente der narratologie* [Elements of narratology] (3rd ed.). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110350975> [in German].
- Sichardt, M. (2005). Narrativität in der Music? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2 [Narrativity in music? Reflections based on Beethoven's Violoncello Sonata op. 102 No. 2]. *Die Musikforschung*, 58(4), 361–375 [in German].
- Stepurko, V. I., & Bardashevskya, Ya. M. (2018). Naratyvni vidminnosti tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Narrative distinctions of the creativity of modern Ukrainian composers]. *International Journal Culturology. Philology. Musicology*, 2(11), 141–145 [in Ukrainian].
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press [in English].
- Tkachuk, O. (2003). Naratyvna perspektyva ta dystantsiia v modernistychnomu dyskursi kintsia XIX – pochatku XX stolittia [Narrative perspective and distance in the modernist discourse of the late nineteenth and early twentieth centuries]. *Slovo i Chas*, 11, 17–24 [in Ukrainian].

## NARRATIVE CHARACTER OF THE VOCAL BALLAD IN THE EXAMPLE OF YULIY MEITUS' "THREE WERE SHOT" (BASED ON A POEM BY V. KOROTYCH)

Oleksandra Shara<sup>1a, 2b</sup>

<sup>1</sup> PhD Student at the Department of Music Theory, Lecturer;

<sup>2</sup> College Lecturer at the Department of Music Theory;

ORCID: 0009-0007-7753-2303; e-mail: sharafilatova@gmail.com

<sup>a</sup> Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

<sup>b</sup> Mykolaiv Vocational College of Musical Arts, Mykolaiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to determine the specifics of narrative in a vocal work using the genre of the vocal ballad as an example. **The research methodology** is based on a combination of semantic and hermeneutic analysis and systemic, structural, functional, and comparative methods. **The scientific novelty** lies in the analysis of a vocal work that is narrative in nature in order to identify narrative manifestations. **Conclusions.** The article reviews the main narratological works and identifies the elements of the narrative text. The main characteristics of the ballad genre and its correspondence to the narrative are identified. The author analyses the literary and musical basis of the vocal ballad by Y. Meitus (words by V. Korotych), "Three were shot", for the presence of narrative features on different levels. Attention is focused on the interplay of poetic and compositional interpretations of the main narrative elements of the ballad, as well as on the manifestations of narrativity in purely musical terms. The characteristics of narrativity at the level of the form and structure of the vocal ballad are revealed, in particular the destruction of the vertical organisation of the verse in favour of the linearity of the narrative plot and the asymmetry of the form. The presence of the narrator and the formation of his personality by the author-poet and author-composer are established. The opinion of the narrator and his influence on the presentation of events and their perception by the narrators are indicated. It is emphasised that the combination of literary and musical techniques creates the effect of the narrator's distance and proximity to the events described. The role of tonalities that support literary characters and also come into conflict in purely musical terms, thus creating their own storyline, is determined. It is emphasised that each piece of music has its own unique way of revealing a narrative. In this respect, the need for further research on this topic in other vocal and instrumental genres is demonstrated.

**Keywords:** narratology; musical narrative; interaction of words; interaction of music; ballad; genre; chamber vocal music; works of Yuliy Meitus



DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316723

UDC 782:792.5]:78.071.1Nebesnyi(477)

## IVAN NEBESNYI'S MUSIC FOR PLAYS: SYNTACTIC ASPECT

Olena Yakymchuk

*PhD in Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musicology,  
Musical Training and Choreography;*

*ORCID: 0000-0002-2276-6061; e-mail: mirigol@ukr.net*

*Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnitsia, Ukraine*

---

### Abstract

The article defines the role of Ivan Nebesnyi's music and its interaction with other performance components. The emphasis is placed on the thematic content of the music. It is determined that music reveals the characters of the main characters. The composer uses violin and trembita leitmotifs to characterise Gypsies and Hutsuls; flutes – for Hoisek. **The purpose of the research** is to determine the role of the musical content of the performance in the context of its development and interaction with other stage expressive means. **The research methodology** is theoretical, interpretive, comparative, complex, and generalization methods, which allow the purpose of the article to be revealed. **The scientific novelty** of the study. For the first time, Ivan Nebesnyi's music for performances from the repertoire of the Vinnitsia Academic Ukrainian Music and Drama Theatre named after M. Sadovskyi is analyzed. Music is the semantic and intonational code of the performance, its sound model. The musical introduction and conclusion perform a pre- and post-communicative function. **Conclusions.** Music is an integral part of plays. It contains one or more themes that undergo timbre, texture, and genre changes throughout the play. This paper analyzes the role of Ivan Nebesnyi's music in the plays and its interaction with other stage means of expressiveness. The author emphasizes attention to the themes. The music reveals the characters of the main heroes. The composer uses the leit timbres of the violin and trembita to characterize the Gypsies and Hutsuls, sopilka – Khoizek. It contains one or more themes that undergo timbral, textural, or genre changes throughout the play. The theme is the semantic and intonational code of the play, its sound model, and business card. The characteristic feature of I. The presence of leitmotifs represents Nebesnyi's compositional thinking. The instrumental timbre reflects the feelings of the play's characters, conveys the peculiarities of human nature, and reproduces the drama of the main character's development. In the music to the plays, I. Nebesnyi expressively conveys the national colouring. The composer chooses Hutsul and Gypsy scales to denote ethnic communities ("On Sunday morning she gathered herbs"). The author's theme, stylized as Jewish folklore ("The Wise Men of Chelem"), immerses the audience in the semantic field of Jewish humor. The presence of a musical prelude and postlude, built on the central theme, adds integrity to the performance and performs a pre- and post-communicative function.

**Keywords:** I. Nebesnyi's works; staging; theatrical action; music to the staging

## Introduction

The works of the Ukrainian composer Ivan Nebesnyi (born in 1971) are well known in Ukraine and abroad. Both domestic and foreign musicians perform his works. I. Nebesnyi is the author of music for forty plays performed in Ukrainian music and drama theatres. The composer is honored with the Theatre Awards "Kyiv Pectoral" (2011) and "GRA" (2021) for fertile work in this genre. I. Nebesnyi collaborates with many music and drama theatres in Ukraine. Among them are the Lviv National Theatre of Ukrainian Drama, named after M. Zankovetska; Ternopil Academic Music and Drama Theater, named after T. Shevchenko; Kyiv National Academic Drama Theatre named after I. Franko; Kyiv Academic Drama "Theater on Podol"; Vinnytsya Academic Ukrainian Music and Drama Theater named after M. Sadovskyi; Ivano-Frankivsk Academic Music and Drama Theater named after I. Franko.

## Purpose of the research

The purpose of the research is to define the musical filling of the play in the context of its development and interaction with other stage means of expressiveness.

## Recent research and publications

There is no separate research about I. Nebesnyi. Several reference articles are available (Encyclopedia of Modern Ukraine, Music World, website of the Lviv National Opera Theater). Among the latest studies is L. Nazar-Shevchuk's publication about the premiere of the ballet "Shadows of Forgotten Ancestors" by I. Nebesnyi at the Lviv Opera Theater. The author analyzes the ballet of the leading Ukrainian theater in a conceptual context (Nazar-Shevchuk, 2024). The author of this article explores the role of Ivan Nebesnyi's music and its interaction with other stage means of expressiveness in the play "On Sunday Morning She Gathered Herbs" (Yakymchuk, 2024).

## Main research materials

Cooperation with many Ukrainian theatres allowed connoisseurs of music and theatrical art to get acquainted with I. Nebesnyi's works. Let us analyze the logic of I. Nebesnyi's composer's thinking in music for performances, its dynamics in the context of the performance on the example of three performances of the Vinnytsya Academic Ukrainian Music and Drama Theatre named after M. Sadovskyi. These are: the romantic play "On Sunday morning she gathered herbs" (after O. Kobyljanska's novel and N. Nezhdana's piece); the psychological drama "One Flew over Cuckoo's nest" (D. Wasserman's piece after Ken Kesey's novel); the comedy-parable "Helem Sages" (after M. Hershenson's piece).

Before analyzing the musical component, let's briefly outline the primary literary sources that became the basis for the productions and their stage interpretation.

*Plots of literary primary sources*

M. Hershenzon (1903–1943) wrote the play *“Helem Sages”* in 1942. Its premiere took place in Vilnius in the same year. The play’s plot, oozed with Jewish humor, tells about life in a small Jewish town, Helem: “When God created the world, he sent an angel with two small bags: one was black, the other was white. The most thoughtful wisdom was put in the white bag, and sheer stupidity in the black one. And there happened in this way: flying over the Earth to endow some people with wisdom and others with stupidity, the angel inadvertently caught on the tree and tore the white bag, and all that most thoughtful wisdom poured on Helem” (Hershenzon, 1990, p. 12). So, everyone understands that Helem is a town of the wise. And there is no place for the stupid. The Helem sages ponder how to prevent the city from becoming the fool’s town since, in their opinion, a fool named Khoizek is among the town’s inhabitants.

Today, Lviv’s interpretation of the play, going in the repertoire of Vinnytsia theatre, enjoys success and deserved acknowledgment (the director – Vadym Sikorskyi, the stage designer – Myron Kypryian). The premiere of the play took place in October 2008. In a year, the theatrical group was endowed with the Prize “The Best Play” at the Fifth Regional Festival of Comedy, “Golden Applause of Bukovyna” (2009). The laconicism of the play, its philosophical irony, and the charm of Jewish humor are embodied in the conceptuality of scenic and musical decoration. The theatrical show is filled with Jewish humor and symbolism: two big triangles, woven from wooden sticks, are situated on a black background. These figures are moving, symbolizing the six-angled Jewish stars and Egyptian pyramids. During the prologue and the epilogue, the play’s characters are peeping from this imaginary star and looking for salvation not for themselves but for the truth’s sake. The directorial irony regarding Helem Sages’ undeniable experience climaxes in the finale – Khoizek’s marriage. I. Nebesnyi’s authentic music, stylized as Jewish folklore, recreates the philosophical and ironic nature of the comedy-parable.

In the novel *“One Flew over the Cuckoo’s Nest,”* Ken Kesey (2017) used his experience of working in a mental hospital, where LSD sessions were held and experiments with potent drugs were made. In 1963, Dale Wasserman wrote a play based on the novel’s plot and staged it on Broadway. In 1975 Miloš Forman filmed the novel. The movie became a cult film, receiving five nominations for “Oskar” in a row. After that, the novel became famous all over the world.

The well-known Ukrainian director Vadym Sikorskyi staged Dale Wasserman’s play. As an artist, V. Sikorskyi is concerned with dramaturgy, which reveals the inner world of a person (Velymchanytsia, 2012).

The central place in the plot is a person’s opposition to the whole system and society. A miniature model of the outer world, a ward in a mental hospital, is represented on the stage. Its patients don’t live – they exist. The protagonist’s appearance, an ex-participant of the Korean war, a funnyman, and a womanizer McMurphy, breaks the rules and hierarchy in the chamber. His opposition to the official leader, Ratched, the nurse, provokes a conflict between them and later leads to McMurphy’s lobotomy. Thus, the spectators watch outer and inner conflicts in which the protagonist tries to comprehend the essence of his “self,” being aware of its fragile and unstable nature.



The novel *"On Sunday Morning She Gathered Herbs"* (1909/2021) by O. Kobyljanska (1863–1942) is based on the theme of a romantic song-ballad "Oy, ne hody, Hrytsiu" ("Oy, don't go, Hrytsiu"), the most known Marusia Churai's song about unrequited love. The premiere of the play "On Sunday morning she gathered herbs," based on the play by N. Nezhdana, "Two Souls in One Body," took place on September 25, 2014, in Vinnytsia Academic Ukrainian Music and Drama Theater, named after M. Sadovskyi. The eternal wisdom and exciting drama of a love triangle, Nastka – Hryts – Tetiana, are combined in the piece.

The directorial team (stage director – Taisiia Slavinska, the National Artist of Ukraine; art director – Iryna Lupashchenko; choreographer-director – Diana Kalakai, the Merited Artist of Ukraine; light artist – Anatolii Melnyk, the Merited Artist of Ukraine; sound engineer – Oleh Filvarkov) stages the play in the genre of romantic drama, strengthened by Ivan Nebesnyi's music. The actors have created strong, deep, charismatic characters of the Gypsy and habitants of the Hutsul village.

In T. Slavinska's directorial version, the stylistic peculiarities of the piece and the specificity of the author's poetics find their scenic embodiment. Carpathian nature, romanticized in people's beliefs and legends, is expressively recreated on the stage. The nuances connected with the characters' characteristics, which the writer describes in detail to enhance the emotional and symbolic content of the piece, gain particular importance. The play is enriched with folklore and ethnographic elements: dances, choreographic scenes, and songs. The well-known contemporary Ukrainian composer I. Nebesnyi's music makes O. Kobyljanska's novel musicality and reveals the protagonists' characters. Musical and choreographic action is an integral component of the play; it contributes to its dramaturgical development and comments on events.

#### *The main features of Ivan Nebesnyi's composer thinking*

The main trait of I. Nebesnyi's composer thinking in his music for plays is the presence of *one or more themes*, which acquire timbral, texture, and genre changes during the play. The central theme usually has a square structure with recapitulation; it is easy to perceive and remember; spectators perceive it as a musical visit card of the play.

Thus, in "The Sages of Helem", the central theme is the author's melody, which is stylized as Jewish folklore. It, as the play itself, is terse and clear by structure. The basic theme presents a sound model of the play and its semantic and intonation code, which is implemented in verbal and musical language. A Jewish melody sounds at the beginning and at the end of both acts as if wrapping the audience into a musical and semantic field of Jewish humor. At the end of the play, it acquires traits of dance genres. Bright arranging of the orchestral score and the presence of percussion timbres and noise instruments emphasize the festive mood of the last *mise en scene* – the wedding of enamored Khoizek and Tsirele.

Another theme is derived from this main Jewish tune: the trumpet theme, which is connected with the lights of wisdom – Rebbe Todek, Rebbe Nusse, Rebbe Zusse. It accompanies their replicas and philosophical-rhetorical questions. To portray the sages' comic decisions, the composer chose a timbre of trumpet, which corresponds with the semantics of funny proposals (in order to separate unmarried Khoizek from his girl, it is necessary to get him married at first). A short tune, built on brief duration notes, in a brass instrument's low register is a musical-speech intonation identical to



the sages' proposals. It participates in a musical-verbal polylogue and sounds just after the lights of wisdom's words. The descending trumpet tune breaks off suddenly every time, presenting spectators this way, waiting for the plot resolution.

In the play "One Flew over the Cuckoo's Nest," I. Nebesnyi chose the genre of electronic music to portray the cold, heartless atmosphere of the mental hospital ward. Several themes, which differ in their semantic content, are combined in the musical arrangement of the play. Among them, the theme of evil (a long sound) and the theme of ascent (an ascending tetrachord) play a leading role. The brutal dictator of the mental ward, Ratched, the nurse, has no human warmth and lives according to the rules and not to her patients' needs. In the play, She symbolizes autocratic evil for embodying this evil I. Nebesnyi chooses a long electronic sound of low frequency that sounds every time the nurse appears or is mentioned. Everything that causes the patients' fear is accompanied by a long sound. Such sound semantics are connected to doom and, finally, to the play's tragic ending.

The theme of ascent (goodness), as opposed to the long sound, is symbolized by an ascending tetrachord in the musical language. Its melody, diversified by harmony changing, is repeated many times. Confrontation of the two musical-intonation spheres, like the fight between Evil and Goodness, occurs during the play (the opposition between the official leader, the nurse Ratched, and the non-official leader McMurphy).

The ascending tetrachord sound has a different semantic meaning. Firstly, it should be remembered that an ascending rhetorical figure, anabasis, means ascent and joy. It often accompanied theological texts about ascension and resurrection and was used in secular music. I. Nebesnyi's ascending tetrachord is connected to evangelical symbolism, which is oozed in the piece and the play. The authors present obvious parallels to it. The philologist M. Roshko points to the following: Bromden, the narrator, who is pretending to be deaf-mute, plays the role of McMurphy's evangelist, while the latter personifies the messiah, who died for other people's sake; the fishing trip is a symbol of christening. In the play, one of the patients, Cheswick, stands in the pose of crucifixion (cross) and asks to help him go for a walk to eat because his arms are chained (Demchuk, 2020).

The theme of ascent is also associated with the transformation in McMurphy since he was imbued with his neighbor-patients' condition, began to teach them to take responsibility, and fought their fear against the forces of evil (Demchuk, 2020). Every time, the ascending theme of goodness gains and more, ample sounding, filling up the space of the auditorium. The overtones, which unite into a general sound stream, create a voluminous musical sphere. The composer seems to put the spectator in there and is already at the start of his ascent. The last sound of this theme becomes the most expressive by emotional and timbre-textured filling. Timbre of Bells, added by I. Nebesnyi to the final sounding, fixes the symbolism of the Renaissance, Bromden's in particular, since he has overcome his fear and is leaving the mist darkening his mind.

The following specificity of I. Nebesnyi's composer thinking in his music for plays is *the presence of leit-timbres*, fixed after certain characters or communities. Thus, in the play, "On Sunday morning she gathered herbs," I. Nebesnyi uses two basic timbres, the violin, and the trembita, which personify the Gypsy and the Hutsuls.

The violin sound, mainly in the high register, accompanies Adronati's and Mavra's advent on the stage. It is conditioned by Adronati being a violinist and by the semantics of the string instrument's sounding. The timbre of the violin in the play symbolizes the dramatic destiny of the Gypsies. It emphasizes the highest degree of Mavra's inner pain in the moments of her recollections, filled with indescribable sadness (the first *mise en scene* of Mavra, Adronati, Radu; the *mise en scene* of Mavra and Hryts).

If the violin refers to the Gypsies' images, the *trembita* is the leit-timbre of the Hutsuls community. Since ancient times, it has been one of the famous and favorite musical instruments in Hutsulshchyna. The *trembita* and the person who plays it became a peculiar poetic symbol. The voice of this instrument accompanies the Hutsuls' life: in the morning, it proclaims the sunrise; "the last cry of the *trembita* ends a funeral ceremony" (Matsiievskyi, 2012, p. 108). It sounds during mass holidays and celebrations. This traditional Hutsul instrument implements several functions in the play. I. Nebesnyi uses it at moments of changing *mise en scene*, such as dividing the chronotype of the play. The tunes-signals warn of the danger – and portend dramatic events. The *trembita*'s voice appears in the last scene – the death of Hryts and Tetyana. "These are sad and tragic internally filled funeral signal calls in the system of Hutsul semantics: who died? Where? Why? How is it there at home?" (Matsiievskyi, 2012, p. 112).

In "Helem Sages," I. Nebesnyi used the *sopilka* to introduce Khoizek. The Jewish melody, performed by Khoizek under Tsirele's windows (the *mise en scene* of Suri and Tsirele where the mother instructs the daughter, and she at the moment dreams of Khoizek), sounds lyrically thanks to the *sopilka* timbre. It should be added that the actor Maksym Kakarkin (Khoizek) can play this musical instrument perfectly, so the actor performs the tune on the stage himself.

Usage of the *sopilka* timbre by the composer explains that Khoizek, who gave away all his possessions for his father's *sopilka*, plays the instrument for days. This instrument is identified with the lyrical hero himself (let us remember Lukash in "Lisova pisnya" ("Forest Song")) and expresses his inner frank feelings. The voice of *sopilka* becomes Khoizek's voice: he is ashamed to tell the girl about his feelings, and instead of that, he plays the instruments.

The next feature of I. Nebesnyi's composer's thinking is the *presence of national flavor*. There are two kinds of scenes in the play "On Sunday morning she gathered herbs" according to their national flavor: the scenes where the Gypsy life is depicted and the Hutsul ones (Mavra, Adronati). The both (Gypsy and Hutsul) lines are realized through musical and choreographic means. The ballet master D. Kalakai combines elements of Hutsul and Gypsy choreographic lexicons as a sign of assimilation of both lines, which have intertwined in Mavra's life. The Gypsy and the Hutsul gammas, chosen by I. Nebesnyi for the musical filling of the play, are similar in their intonations. They personify the image of Mavra, revealing her connection to the inhabitants of a Subcarpathian village where she had lived a more significant period of her life.

The scenes connected with the Hutsul community's life constitute the play's main body. They reflect youth festivities on spring and summer holidays and weddings. D. Kalakai uses folk choreographic vocabulary and Carpathian region costumes for which light tints are chosen as they reflect the sublime festive mood of youth, their de-

sire to live, and the energy of the youth. The music, filled with energy and intonation-related to folklore sources, finalizes the ethnographic composition of the folk fest.

Among the basic features of I. Nebesnyi's composer thought that in his music for plays, the presence of musical interludes and postludes should be named. Music frames either parts of the play or the play itself; it contributes to the piece's semantic and intonation integrity, keeps the audience's attention on the play, and creates preconditions for reflection after the end of the stage action. The interlude and the postlude are usually built on the central theme. So, the musical prelude, executing a pre-communicative function, adjusts the spectators to the plot and immerses them into the atmosphere of the play. A musical postlude gives spectators time and space for their reflections and awareness of emotional experience, of the assessment of stage action, and executes a post-communicative function. At the same time, the epilogue serves as a therapeutic means, especially in plays with a tragic ending ("One Flew over the Cuckoo's Nest"). The stage action has ended, the curtain has shut, and music keeps sounding, distracting the spectators from the tragic finale, mitigating their impressions after watching the play.

### Conclusions

The analysis of I. Nebesnyi's music for plays allows us to make the following conclusions. Music is an inalienable component of the plays. It contains one or several themes that undergo timbral, textural, and genre changes during the play. The theme is the play's semantic and intonation code, sound model, and hallmark. The characteristic feature of I. Nebesnyi's composer thinking is the presence of leit-timbres, personifying the characters: the violin – the Gypsies, the trembita – the Hutsuls ("On Sunday morning she gathered herbs"), the sopilka – Khoizek ("Helem Sages"). The instrumental timbre reflects the characters' feelings in the play; it conveys the features of human nature and recreates the drama of the main characters' formation in his music for Plays I. Nebesnyi expressively conveys the national flavor. The composer chooses the Hutsul and the Gypsy gammas for the signification of the ethnic communities ("On Sunday morning she gathered herbs"). We interpret the combination of national choreographic lexicon and music as a sign of assimilation of two ethnic lines intertwined in Mavra's life. The author's theme, stylized as Jewish folklore ("Helem Sages"), plunges the spectators into the semantic field of Jewish humor. The presence of musical prelude and postlude, built on the central theme, gives integrity to the play and executes the pre- and post-communicative functions.

We see the perspective of our further research in the exploration of I. Nebesnyi's music for other plays and also in the study of his works of different genres.

### References

- Demchuk, O. (2020, November 29). *Mykhailo Roshko: "Polit nad hnizdom zozuli" Kena Kizi* [Mykhailo Roshko: "One flew over the cuckoo's nest" by Ken Kesey] [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_1\\_2tIRFYvo](https://www.youtube.com/watch?v=_1_2tIRFYvo) [in Ukrainian].

- Hershenzon, M. (1990). *Khelemski mudretsi* [Helem Sages] (I. Mazore, Trans.). Radianskyi pismennyk [in Ukrainian].
- Kesey, K. (2017). *Nad zozulynym hnizdom* [One flew over the cuckoo's nest] (N. Tysovska, Trans.). KM Books [in Ukrainian].
- Kobylanska, O. (2021). *V nediliu rano zillia kopala* [On Sunday morning she gathered herbs]. Folio. (Original work published 1909) [in Ukrainian].
- Matsiievskiy, I. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv* [Hutsul musical instruments]. Nova Knyha [in Ukrainian].
- Nazar-Shevchuk, L. (2024, May 4). *Svitlo vid tinei: pro balet Ivana Nebesnoho "Tini zabutykh predkiv. III chastyna – Vsezahalne"* [Light from shadows: About Ivan Nebesnyi's ballet "Shadows of Forgotten Ancestors. Part III – General"]. Muzyka. <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-iii-chastyna-vsezahalne/> [in Ukrainian].
- Velymchanytsia, O. (2012). Vadym Sikorskyi: "Hliadach i teatr. Rozмова na rivni" [Vadym Sikorskyi: "The audience and the theater. The conversation is on the same level"]. *Kino-Teatr*, 6. [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1426](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1426) [in Ukrainian].
- Yakymchuk, O. (2024). Rol muzyky Ivana Nebesnoho u vystavi "U nediliu rano zillia kopala..." [The role of Ivan Nebesnyi's music in the play "On Sunday early morning she was digging potion herbs"]. *Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko*, 51, 56–61. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-51-09> [in Ukrainian].

## МУЗИКА ІВАНА НЕБЕСНОГО ДО ВИСТАВ: СИНТАКСИЧНИЙ АСПЕКТ

Олена Якимчук

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та хореографії;  
ORCID: 0000-0002-2276-6061; e-mail: mirigol@ukr.net  
Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського, Вінниця, Україна

### Анотація

У статті визначено роль музики Івана Небесного, її взаємодію з іншими складниками вистави. Акцентовано на тематизмі музичного наповнення. Визначено, що музика розкриває характери головних героїв. Композитор використовує лейттебри скрипки, трембіти для характеристики циган, гуцулів; сопілки – для Хойзека. **Мета дослідження** – визначити роль музичного наповнення вистави в контексті її розвитку, взаємодії з іншими сценічними засобами виразності. **Методологію дослідження** становить теоретичний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення, що дає змогу розкрити мету статті. **Наукова новизна дослідження**. Уперше проаналізовано музику Івана Небесного до вистав з репертуару Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського. Музика є семантично-інтонаційним кодом вистави, її звуковою моделлю. Музичний вступ та завершення виконують до- та посткомунікативну функцію. **Висновки**. Музика є невід’ємним складником п’єси. Вона містить одну або кілька тем, які зазнають тембральних, фактурних і жанрових змін протягом п’єси. Тема є смисловим та інтонаційним кодом п’єси, її звуковою моделлю та візитною карткою. Характерною рисою композиторського мислення І. Небесного є наявність лейттембрів. Інструментальний тембр відображає почуття персонажів п’єси, передає особливості людської натури, відтворює драматизм становлення головних героїв. У музиці до п’єси І. Небесний виразно передає національний колорит. Композитор обирає гуцульські та циганські гами для позначення етнічних спільнот («У неділю рано-вранці копала вона трави на зілля...»). Авторська тема, стилізована під єврейський фольклор («Хелемські мудреці»), занурює глядачів у семантичне поле єврейського гумору. Наявність музичної прелюдії та постлюдії, побудованих на основній темі, надає цілісності виставі, виконує пре- та посткомунікативну функцію.

**Ключові слова:** творчість І. Небесного; вистава; театральне дійство; музика до вистави



DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316729

УДК 378.147:78.071.2]-048.35

## МОДЕРНІЗАЦІЯ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ХОРМЕЙСТЕРІВ: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛЬНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

**Олександр Віла-Боцман***доктор філософії, доцент кафедри хорового диригування;**ORCID: 0000-0002-5186-893X; e-mail: avilabotsman@gmail.com**Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна*

---

### Анотація

Стаття присвячена дослідженню модернізації фахової підготовки хормейстерів у сучасних умовах глобальних трансформацій. **Метою дослідження** є теоретичне обґрунтування новітніх підходів до навчання диригентів-хормейстерів, що поєднують традиційні навички з інноваційними методами в умовах цифровізації та соціокультурних змін. **Методологія дослідження** охоплює теоретичний аналіз музикознавчих праць, порівняльний метод і аналіз педагогічного досвіду. **Наукова новизна дослідження** полягає у виявленні нових підходів до інтеграції дистанційних технологій та індивідуально-орієнтованих методів навчання у процес підготовки диригентів-хормейстерів. **Висновки.** У результаті дослідження показано, що ефективна підготовка сучасних хормейстерів вимагає інтеграції індивідуально-орієнтованих освітніх методів і технологій, що сприяють розвитку творчого потенціалу, забезпеченню психологічного комфорту та формуванню інноваційних виконавських практик. Висвітлено актуальність поєднання традиційних академічних принципів з новаторськими підходами до навчання, що враховують сучасні технологічні й педагогічні реалії, особливо в умовах дистанційного навчання та викликів, спричинених пандемією та війною. У висновках також зазначено, що модернізація підготовки хормейстерів є ключовим чинником для збереження та розвитку хорового мистецтва в умовах постійних змін.

**Ключові слова:** хормейстер; діяльність хорового диригента; індивідуальний стиль; інновації; дистанційне навчання; модернізація освіти; творчий потенціал

### Вступ

У сучасному хоровому мистецтві України фахова підготовка диригента-хормейстера набуває особливого значення, оскільки вона поєднує в собі не лише технічну майстерність, але й здатність до глибокого художнього самовираження: природа цієї професії передбачає гармонійне поєднання елементів творчої інтерпретації, управління колективом та реалізації виконавських задумів.



Як слушно зауважувала Ю. Пучко-Колесник (2009, с. 132): «Сьогоднішній стан диригентсько-хорового мистецтва в Україні оцінювати доволі складно. Таке завдання потребує осмислення великої кількості поки що не опрацьованого, не достатньо оціненого фактичного матеріалу». – Це стосується як композиторських напрацювань, так і виконавських здобутків, у тому числі і з боку диригента-хормейстера. – «Необхідна також корекція методологічного "оснащення" <...> відповідно до особливостей розвитку сучасної музичної культури». Дійсно, перед суто диригентсько-виконавською діяльністю хорового диригента здійснюється значна підготовча робота, що складається з кількох ключових етапів. Спершу навчальний, який охоплює технічну, загальномузичну, теоретичну та хорознавчу підготовку. Далі самостійний (підготовчий) період, що передбачає глибоке опрацювання партитури та музично-професійну підготовку. Після цього настає репетиційний етап роботи з хором, а потім сценічно-постановочний період, що охоплює взаємодію з режисером, хореографом, композитором і художником, який керує світлом, особливо в разі театралізованої постановки. Завершують процес коригувальні репетиції і, зрештою, генеральна репетиція. Однак основою для створення переконливих художньо-інтонаційних образів, точкою відліку в роботі диригента-хормейстера постає саме його професійне оснащення, уміння прочитати партитуру композитора, зрозуміти задум, знайти «своє слово» чи «свою інтонацію» у втіленні композиторського тексту у звукові образи тощо.

Актуальність дослідження також зумовлена необхідністю переосмислення підходів до фахової підготовки хормейстерів в умовах сучасних соціокультурних трансформацій і викликів, спричинених глобалізацією, цифровізацією, пандемією COVID-19 та війною в Україні. Зміни у світовому мистецтві, зокрема в хоровому виконавстві, вимагають від сучасного диригента не лише традиційних навичок управління колективом, але й високого рівня інноваційності та адаптивності до новітніх технологічних і педагогічних реалій. Тенденції розвитку сучасної хорової культури підкреслюють потребу в диригентах нової генерації, здатних інтегрувати інноваційні прийоми, розвивати креативний підхід до репертуару та забезпечувати конкурентоспроможність колективу на сучасній сцені. У зв'язку з цим дослідження актуальних підходів до формування професійних компетенцій хормейстерів є вкрай важливим для розвитку національної мистецької освіти та збереження високого рівня хорового мистецтва.

### Мета

Метою статті є дослідження та теоретичне обґрунтування новітніх підходів до фахової підготовки диригентів-хормейстерів у контексті сучасних викликів і змін в хоровому мистецтві. Методи дослідження, використані у статті, охоплюють комплексний підхід, що поєднує теоретичний аналіз і порівняльне дослідження. Теоретичний аналіз полягає у вивченні наукових джерел, праць з хорового диригування, педагогіки та музикознавства, а також сучасних досліджень, присвячених інноваційним методам навчання у сфері мистецької освіти. Порівняльний метод дає змогу проаналізувати різні підходи до підготовки

диригентів-хормейстерів, визначити відмінності між традиційними та інноваційними методами, а також оцінити їхню ефективність у сучасних умовах. Крім того, використано емпіричні методи спостереження і аналізу власної педагогічної практики, що дають змогу оцінити вплив сучасних соціокультурних і технологічних умов на професійну підготовку хормейстерів.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

У хорознавстві та музикознавстві є певна кількість праць, у яких досліджено тему змістовної діяльності хорового диригента, його фахової попередньої підготовки та формування індивідуального виконавського стилю з різних перспектив. Наприклад, поняття виконавського стилю, зокрема диригента-хормейстера, розглянуто в роботах таких дослідників, як Ж. Дедусенко (2005), М. Дзівалтівський (2020), О. Катрич (2000), С. Савенко (Savenko, 2017), Ю. Ткач (2018) та ін. Питання формування професійних якостей і змістовної діяльності сучасного хорового диригента висвітлювали Л. Бутенко (2009), Л. Качуринець (2020), З. Корінець (2011), А. Мартинюк (2021), Ю. Пучко-Колесник (2009), О. Сухецька (2021) та інші, а стильову діяльність диригента-хормейстера детально описано в працях Г. Савельєвої (2014), В. Сумарокової (2000) й ін. Проблематика художньо-стильового синтезу в сучасній хоровій творчості постає у роботах Є. Бондар (2018, 2019). Отже, дослідження функцій і ролі диригента-хормейстера завжди було і залишається надзвичайно актуальним, зокрема в контексті еволюції підходів до підготовки хормейстерів нової генерації. Проте, на наш погляд, для повного розуміння змістовної діяльності та формування індивідуального стилю хормейстера в сучасному контексті необхідний більш комплексний підхід.

### Виклад матеріалу дослідження

Традиційно в діяльності хорового колективу, у тому числі й навчального, магістральні ролі відіграють:

- репертуар, який відбиває жанрово-стильові пріоритети музичної культури в певний історичний період, відображає суспільно-культурні тенденції, а також демонструє здатність впливати на художні смаки та певним чином їх формувати;
- підготовка хорових співаків, а саме інтонаційно-хормейстерська, вокальна, ансамблева й інша оснащеність;
- індивідуальний репетиційний стиль диригента-хормейстера, зокрема його способи та прийоми взаємодії з колективом, здатність вибудовувати загальну стратегію засвоєння репертуару, формувати концертну програму тощо;
- індивідуальний виконавський стиль диригента, іншою мовою – стиль презентації художнього твору, колективу, себе як творчої особистості.

У кожному з вищезгаданих складників саме виконавець надає музичним творам справжню життєвість – у часі, просторі, через живу інтонацію та унікальну взаємодію з аудиторією. У хоровому мистецтві поняття «виконавець» об'єднує як творчу постать диригента-хормейстера, так і хоровий колектив, де

кожен артист, що є невід'ємним складником творчого процесу, одночасно впливає на загальний художній результат своїм професійним рівнем.

Попри зміни сучасного світу, збереження високого рівня хорової культури та майстерності виконавців (як диригентів, так і артистів хору) залишається одним з провідних завдань музичної спільноти. У контексті сучасних еволюційних процесів виникають нові виклики для педагогів: сучасні твори, інноваційні прийоми звукоутворення та композиторські техніки диктують необхідність розширення професійних навичок; виконання вимагає нових підходів, а глядач із вимогою здивувати очікує від виконавців новаторства (Бондар, 2019). Крім того, сучасне студентство потребує перегляду традиційних методів навчання, а особистий педагогічний стиль стає дедалі важливішим: студенти обирають не лише де навчатися, але й у кого.

Спробуємо виявити магістральні передумови щодо пошуків та впровадження нових методів, форм роботи, підходів.

По-перше, загальноновизнаним є той факт, що соціально-економічні зміни та культурно-мистецькі рухи вимагають безперервного оновлення системи освіти. Інноваційна діяльність хормейстера-педагога, що охоплює створення, освоєння та усвідомлене використання сучасних виконавських прийомів, стає інструментом і шляхом до трансформації в процесі підготовки хорового диригента нової генерації.

По-друге, ще декілька десятиліть тому інноваційна діяльність або залучення авторських методик і підходів, творчих експериментів, здебільшого полягали у використанні нововведень. Нині цей процес набуває дослідницького, вибіркового характеру, який перевіряється виконавською практикою (Мартинюк, 2021). Ініціатором нововведень є авторський текст, з одного боку, з іншого – оригінальна виконавська практика, а також попит аудиторії, який зростає, що виражається в заповненості залів, кількості переглядів на платформах, таких як YouTube, і безпосередньої реакції слухачів.

По-третє, ринкові умови спричиняють реальну конкурентну боротьбу, у якій кожен хоровий колектив, концертна організація чи заклад освіти мають демонструвати конкурентоспроможність. Це вимагає не тільки високої якості виконання та актуальності концепцій, а й здатності адаптуватися до нових тенденцій, аналізувати культурні події та виконавські тренди, швидко реагувати на зміни. Крім того, важливо бути здатним впливати на формування цих тенденцій.

По-четверте, парадокс диригентської професії полягає в тому, що під час занять зі спеціальності диригент-хормейстер не має можливості працювати зі своїм «хоровим інструментом», особливо в умовах дистанційного навчання (Качуринець, 2020). На відміну від інструменталістів, які з перших днів взаємодіють зі своїм музичним партнером, хоровий диригент здобуває реальний досвід керування колективом лише на старших курсах під час виробничої практики. Отже, виникає необхідність:

- розвитку специфічного внутрішнього слуху, який дає змогу відтворювати звучання хору під час уроків у класі індивідуального диригування;
- значної самостійної роботи для накопичення слухацького досвіду сприйняття хорової музики;

– присутності на інших хорових репетиціях та їх аналізу, охоплюючи методи дистанційного навчання професії.

Методика, спрямована на розвиток творчого потенціалу студентів, передбачає пошук засобів художньої виразності через осмислення музичного змісту хорової партитури та залучення суміжних видів мистецтва: літератури, живопису, театру та кіно. Для розвитку уяви, творчих здібностей і мислення на диригентському хоровому відділенні використовують як традиційні, так і сучасні методи.

Серед ускладнень відзначається необхідність збалансованості та взаємодії між традиційними принципами академічної освіти хормейстера й новітніми підходами та методами. Наш умовний девіз початку XXI століття – «Зацікав мене!» – ще довгий час може відповідати сучасному діапазону хорової творчості (Bondar et al., 2019, p. 75). Але суспільні події останніх років, пандемія та особливо війна, створили нові виклики, зокрема для українських митців, у тому числі й для майбутніх хорових диригентів.

І нарешті покоління дітей, яке виросло у XXI столітті, уже на порозі професійного самовизначення. Це покоління характеризується високим рівнем технологічної грамотності, залежністю від цифрових пристроїв і схильністю до персоналізованих й інтерактивних освітніх середовищ. Молодь очікує інтерактивності та персоналізації в навчанні, надаючи перевагу практичним і захопливим методам, а не традиційним лекціям. Їхнє навчання часто є самостійним завдяки використанню онлайн-ресурсів та застосунків для дослідження цікавих тем, що стимулює відповідальність за власну освітню траєкторію. У відповідь на це професійна освіта, зокрема в галузі хорового диригування, потребує перегляду методик, аби задовольнити потреби та стиль навчання цього покоління. Варто також зазначити, що специфічні аспекти, зокрема проблеми з довготривалою пам'яттю, поки залишаються предметом активних досліджень у спеціальній психології та педагогіці.

Формування інноваційного підходу в хоровому мистецтві потребує запровадження критеріїв для оцінки ефективності нововведень і життєздатності творчих експериментів. У виконавському мистецтві такими критеріями можуть бути унікальність, позитивне сприйняття аудиторією та імпровізаційність. Водночас у мистецькій освіті хормейстерів такими критеріями є свідомий відбір прийомів, результативність і здатність інтегрувати інновації в масову практику.

Аналізуючи напрями для формування новітніх підходів у підготовці диригентів-хормейстерів, варто виділити три основні групи питань: комунікативно-етичні, психологічні та музично-виконавські аспекти.

До першої групи належать труднощі комунікації між диригентом і хористами. Дотримуючись традиційних підходів, часто не приділяли належної уваги цим проблемам, проте неспроможність установити ефективний зв'язок з колективом через використання трьох аспектів комунікації – інформаційного, експресивного та вольового – може призвести до порушення етичних норм і зниження якості виконавської роботи. Молоді хормейстери, попри технічну підготовку, інколи не здатні чітко й стисло формулювати думки, що ускладнює управління часом та ефективність репетицій. Такі проблеми часто є наслідком психологічних бар'єрів і потребують окремого тренінгового підходу для їх вирішення.

Однією з важливих навичок у сучасному контексті є здатність оперативно вирішувати творчі завдання в умовах швидких змін.

До другої групи належать психологічні труднощі, зокрема страх молодих диригентів-хормейстерів бути неправильно сприйнятими хором через недостатню комунікативну підготовку. Така невпевненість призводить до скутості, невпевненості, затягування репетицій і нездатності планувати роботу. Крім того, психологічний дискомфорт може виникати через відсутність чіткого інтерпретаційного бачення твору чи через конфліктні ситуації в колективі.

Третя група питань охоплює музично-виконавську готовність, яка є комплексним феноменом. Вона охоплює емоційне та інтонаційне сприйняття музики, здатність до відтворення художніх образів, а також комунікацію музично-виразними засобами (Бутенко, 2009). Проблеми з музикальним слухом, пам'яттю та жестами можуть суттєво ускладнювати підготовку диригента (Корінець, 2011). Особливою проблемою стає кліпове мислення, спричинене цифровізацією, що знижує здатність до концентрації та запам'ятовування. Для вирішення цих питань важливим є розвиток стійких навичок та ефективних методів навчання, які допомагають формувати довготривалу й швидку пам'ять, необхідну для творчої роботи диригента-хормейстера.

Отже, ці проблеми, хоча і не є новими, проявляються останнім часом особливо гостро. Для їх вирішення необхідно застосовувати відповідні сучасні підходи та методи.

Багатогранність диригентсько-хорової та навчально-виконавської діяльності підкреслює важливість упровадження особистісно-орієнтованих технологій. Такі підходи створюють умови для орієнтації професійної підготовки хормейстерів на їхні потреби, потенціал та інтереси (Савельєва, 2014). У сучасному мистецькому просторі аксіологізація освітнього процесу набуває особливої ваги, оскільки забезпечує усвідомлення значущості об'єктивних цінностей хорового мистецтва для подальшої професійної діяльності (Мартинюк, 2021). Використання універсального освітнього підходу є недостатньо ефективним для сучасного покоління молоді, яка віддає перевагу персоналізованим шляхам навчання, що глибше відповідають їхнім інтересам і допомагають розвивати міжнародну співпрацю.

Сучасна молодь відзначається прагненням до співпраці та комунікації з однолітками по всьому світу. У контексті хорового диригування колаборативні проекти, такі як віртуальні ансамблі, де молоді хормейстери можуть взаємодіяти з колегами з різних регіонів, є важливими для підвищення ефективності навчання та розвитку командної роботи. Практичне навчання, що поєднує теоретичні знання з реальними застосуваннями, також має велике значення для сучасного покоління. Стажування з професійними хорами, інтерактивні семінари з досвідченими диригентами, а також можливість виступів у віртуальному чи доповненому середовищі надають необхідний досвід для майбутніх хормейстерів (Качуринець, 2020; Сухецька, 2021).

Потреба в інноваційних методах навчання майбутніх хорових диригентів відкриває можливості для використання таких технологій, як віртуальна реальність, інтерактивні онлайн-платформи з диригування, системи зворотного

зв'язку та колаборативні проєкти. Гейміфікація освітнього процесу також може стати перспективним напрямом у фаховій підготовці диригентів (Віла-Боцман, 2023). Наголосимо, що творча професійна діяльність диригента-хормейстера можлива лише в специфічному середовищі, завдяки вільному обміну думками, ідеями, особистісному підключенню до складного процесу, що вбирає в себе інтелектуально-інтуїтивний потенціал учасників, їх світогляд, технологічну та художню підготовленість і майстерність, стильові та жанрові уподобання, зрештою, гостре відчуття «подиху» сьогодення (Savenko, 2017; Сумарокова, 2000).

Погоджуючись із сучасними дослідниками, спираючись на власний виконавський та педагогічний досвід, керуючись принципом єдності змістовних і процесуальних аспектів у формуванні оптимальних рішень для підвищення якості підготовки хормейстерів, можемо визначити кілька ключових передумов, що, на нашу думку, сприятимуть ефективному розвитку нової генерації хороших диригентів.

1. *Організація діалогової взаємодії.* Як свідчить педагогічний досвід, зокрема досвід Одеської хорової школи, ще не так давно популярна дидактична модель «роби як я» остаточно втратила актуальність та дієвість для сучасної молоді. Для досягнення рівня митця, а не ремісника необхідний підхід, який передбачає рівноправну співпрацю. У процесі фахової хормейстерської підготовки важливо розглядати студента як активного учасника, що сприятиме розвитку його творчого потенціалу. Діалоговий підхід дає змогу долати традиційні дихотомії (викладач – студент, диригент – артист хору, автор – виконавець) через співпереживання та співтворчість. Такий метод сприяє спільному пошуку змісту, виконавських прийомів і стилю, що допомагає майбутньому хормейстеру розвинути власний творчий почерк, переходячи від засвоєння готових правил до самостійного пошуку та рішень.

2. *Забезпечення індивідуально-психологічного комфорту.* Принцип полягає у створенні такого середовища, де кожен учасник процесу відчуває мотивацію до навчання та творчого розвитку. Це можливо лише за умови усунення психологічних бар'єрів і побудови атмосфери безконфліктної співпраці, де учасники не бояться помилок. Тож модель диригента-диктатора минулого століття відходить на другий план, поступаючись місцем рівноправній, емпатичній взаємодії, що сприяє розвитку сфери творчих стосунків і довіри до особистості. Така психологічна основа стає важливим чинником для формування творчої особистості та є передумовою становлення хорошого диригента нового часу.

3. *Диференціація та активізація процесу опанування хором твором.* Цей підхід передбачає використання різноманітних принципів, прийомів і методів, що активізують інтелектуальні й емоційно-вольові процеси диригента. Метод інтонаційно-виконавського аналізу передбачає всебічне дослідження хорового твору, що охоплює відбір виконавських прийомів і пошук відповідної інтонації, а метод художніх асоціацій допомагає виконавцю інтегрувати культурологічний та мистецтвознавчий аналіз у свою роботу, що дає змогу уникнути інтерпретаційних помилок і підвищує якість виконання.

4. *Можливості для самореалізації та саморозвитку митця.* Майбутні хорві диригенти повинні мати можливості для самостійного самовдосконалення, зокрема



через участь у концертах, конкурсах, фестивалях і майстеркласах. Це сприяє не тільки професійному зростанню, а й покращенню їхнього рейтингу на ринку праці.

Під час обговорення значущості діалогу між традиційними й інноваційними аспектами в процесі професійного формування хорового диригента майбутнього важливо враховувати й інші актуальні явища, які іноді з'являються як реакція на практичну необхідність, як відповідь на композиторський запит чи рефлексія на чужий виконавський досвід. Зокрема, серед таких інновацій можна виділити суттєві зміни в технічному оснащенні виконавського та освітнього процесу. Найперше позначимо – дистанційне навчання, що зародилося в епоху пандемії covid-19 і залишається актуальним навіть у сучасних умовах, обумовлених воєнним станом в Україні. Сучасна мистецька освіта в Україні стикається з викликами та загрозами, що виникли внаслідок жорстокої, непередбачуваної та цинічної війни. Однак наше суспільство об'єднується навколо національних ідей та відчуття культурної ідентичності. У такому контексті роль мистецької освіти значно зростає.

### Висновки

Отже, дослідження підтверджує, що підготовка диригентів-хормейстерів у сучасних умовах вимагає систематичного перегляду методів навчання та виконавської практики. Сьогоднішній стан хорового мистецтва, особливо в Україні, перебуває під впливом глобальних соціокультурних змін, що створюють нові виклики та можливості для хормейстерів. Однією з ключових тенденцій є поєднання традиційної майстерності хорового виконавства з інноваційними підходами, які охоплюють інтерактивні форми навчання, використання цифрових технологій і впровадження нових композиторських технік. Це зумовлює необхідність постійного оновлення педагогічних практик, зокрема щодо індивідуалізації освітнього процесу та розвитку творчого потенціалу студентів.

Результати аналізу показують, що для ефективної підготовки хормейстерів важливо впроваджувати індивідуально-психологічний комфорт під час навчання та репетиційної роботи. Створення сприятливої атмосфери, де кожен студент-хормейстер може розкрити свій творчий потенціал, значною мірою впливає на кінцевий результат навчання. Діалогова взаємодія між викладачем і студентом сприяє формуванню не тільки технічних навичок, а й особистісних якостей, таких як здатність до співтворчості, рефлексії та саморозвитку. Отже, формування майбутніх хормейстерів має базуватися на поєднанні традиційної хорової культури та інноваційних методів, які відповідають вимогам сучасного музичного простору.

У світлі сучасних викликів, таких як пандемія COVID-19 та війна, виникає необхідність перегляду організаційних аспектів навчання. Дистанційні форми освіти, які, на перший погляд, здаються менш ефективними у хоровому мистецтві, насправді можуть бути використані для поглибленого навчання, зокрема у теоретичній та інтерпретаційній роботі з партитурою. Інноваційні технології, зокрема VR та інтерактивні онлайн-платформи, у найближчому майбутньому можуть сприяти вдосконаленню навичок диригування навіть в умовах відда-

леного навчання. Це відкриває нові можливості для розвитку хормейстерів, які матимуть змогу брати участь у глобальних проєктах і підтримувати національні культурні традиції на новому рівні.

Зрештою, інтеграція традиційних і новітніх методів у підготовку диригентів-хормейстерів є не лише необхідною умовою для збереження високого рівня хорового виконавства, але й ключовою передумовою для подальшого розвитку хорового мистецтва в умовах змінюваного світу.

### Список бібліографічних посилань

- Бондар, Є. (2018). *Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір*. Астропринт.
- Бондар, Є. (2019). *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*. Астропринт.
- Бутенко, Л. (2009). Підготовка диригентів хору на сучасному етапі. Специфіка, проблеми та можливі шляхи їх вирішення. *Музичне мистецтво і культура*, 10, 313–326.
- Віла-Боцман, О. (2023). Синергія офлайн та онлайн компонентів у хоровому сольфеджіо: практики забезпечення якісного навчання в умовах воєнного часу. In *Effective methods of teaching culture and art disciplines to students: The experience of the Republic of Poland* (pp. 215–221). Wrocław.
- Дедусенко, Ж. В. (2005). Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 15, 64–70.
- Дзівалтівський, М. (2020). Хоровий жанр і стиль у розумінні сучасної мистецтвознавчої науки. *Professional Art Education*, 1(1), 50–57.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Качуринець, Л. (2020). Віртуальних хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 34(3), 211–219. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-33>
- Корінець, З. (2011). До проблеми слухової діяльності та співацького інтонування в навчальному хорі майбутнього вчителя музики. *Молодь і ринок*, 11(82), 48–53.
- Мартинюк, А. (2021). *Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні ХХ – початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації доктора педагогічних наук, Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди].
- Пучко-Колесник, Ю. В. (2009). *Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Савельєва, Г. (2014). Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 156–169.
- Сумарокова, В. (2000). Традиції та новаторство у пошуках сучасної моделі виконавця. В М. Ю. Ржевська (Упоряд.), *Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій* [Матеріали конференції] (с. 122–123). Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

- Сухецька, О. В. (2021, 12–13 листопада). Віртуальний хор як один з векторів розвитку хорового виконавського мистецтва на сучасному етапі. В *Одеська хорова школа: традиції та новації* [Матеріали конференції] (с. 64–66). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Ткач, Ю. С. (2018). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 359–366. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147533>
- Bondar, Ie., Kuchurivskiy, Yu., Vila-Botsman, O., Ovcharuk, K., & Ke, W. (2023). Trends of modern choral creativity in Ukraine: A view in the 21st century. *AD ALTA*, 13(1), Spec. Iss. 32, 73–76.
- Savenko, S. (2017). The creative personality of the conductor in the context of contest – Festival activity. *Studii de muzicologie*, 12, 198–206.

### References

- Bondar, Ie., Kuchurivskiy, Yu., Vila-Botsman, O., Ovcharuk, K., & Ke, W. (2023). Trends of modern choral creativity in Ukraine: A view in the 21st century. *AD ALTA*, 13(1), Spec. Iss. 32, 73–76 [in English].
- Bondar, Ye. (2018). *Suchasna khorova tvorchist: intonatsiino-ekspresyivnyi vymir* [Contemporary choral creativity: Intonational and expressive dimension]. Astroprynt [in Ukrainian].
- Bondar, Ye. (2019). *Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti* [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of contemporary choral creativity]. Astroprynt [in Ukrainian].
- Butenko, L. (2009). Pidhotovka dyryhentiv khoru na suchasnomu etapi. Spetsyfika, problemy ta mozhlyvi shliakhy yikh vyrishennia [Training of choir conductors at the present stage. Specifics, problems and possible solutions]. *Music Art and Culture*, 10, 313–326 [in Ukrainian].
- Debusenko, Zh. V. (2005). Deiaki styleutvoriuiuchi faktory u vykonavskomu mystetstvi [Some style-forming factors in performing arts]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 15, 64–70 [in Ukrainian].
- Dzivalentivskiy, M. (2020). Khorovyi zhanr i styl u rozuminni suchasnoi mystetstvosnavchoi nauky [Choral genre and style in the context of the modern art studies]. *Professional Art Education*, 1(1), 50–57.
- Kachurynets, L. (2020). Virtualnykh khor yak neobkhidnyi pedahohichniy dosvid v umovakh dystantsiinoho navchannia [Virtual choir as a necessary pedagogical experience under the conditions of distance learning]. *Current Issues of the Humanities*, 34(3), 211–219. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-33> [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). *Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty)* [Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Korinets, Z. (2011). Do problemy slukhovoї diialnosti ta spivatskoho intonuvannia v navchalnomu khori maibutnoho vchytelia muzyky [On the problem of auditory activity and singing intonation in the educational choir of the future music teacher]. *Youth and Market*, 11(82), 48–53 [in Ukrainian].
- Martyniuk, A. (2021). *Teoriia i praktyka dyryhentsko-khorovoi shkoly v Ukraini XX – pochatku XXI stolittia* [Theory and practice of the conducting and choral school in Ukraine in the 20th

and early 21st centuries] [Abstract of DSc Dissertation, Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University] [in Ukrainian].

Puchko-Kolesnyk, Yu. V. (2009). *Diialnist dyryhenta-khormeistera yak sotsiokulturnyi fenomen* [The activities of the conductor-choirmaster as a sociocultural phenomenon] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].

Savelieva, H. (2014). Styl diialnosti dyryhenta-khormeistera yak uvyraznennia yoho muzychnoho myslennia [Activity style of conductor-choirmaster as the embodiment of his musical thinking]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 40, 156–169 [in Ukrainian].

Savenko, S. (2017). The creative personality of the conductor in the context of contest–festival activity. *Studii de muzicologie*, 12, 198–206 [in English].

Sukhetska, O. V. (2021, November 12–13). Virtualnyi khor yak odyn z vektoriv rozvytku khorovoho vykonavskoho mystetstva na suchasnomu etapi [Virtual choir as one of the vectors of development of choral performance art at the modern stage]. In *Odeska khorova shkola: tradytsii ta novatsii* [Odesa choral school: Traditions and innovations] [Conference proceedings] (pp. 64–66). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music [in Ukrainian].

Sumarokova, V. (2000). Tradytsii ta novatorstvo u poshukakh suchasnoi modeli vykonavtsia [Traditions and innovation in search of a modern performer model]. In M. Yu. Rzhavska (Comp.), *Profesiina mystetska osvita: dialoh tradytsii ta innovatsii* [Professional art education: A dialogue of traditions and innovations] [Conference proceedings] (pp. 122–123). State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

Tkach, Yu. S. (2018). Indyvidualnyi vykonavskyi styl dyryhenta-khormeistera yak predmet teoretychnoho doslidzhennia [Individual performing style of the conductor-choirmaster as a subject of theoretical research]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 359–366. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147533> [in Ukrainian].

Vila-Botsman, O. (2023). Synerhiia oflain ta onlain komponentiv u khorovomu solfedzhio: praktyky zabezpechennia yakisnoho navchannia v umovakh voiennoho chasu [Synergy of offline and online components in choral solfeggio: Practices of ensuring quality education in wartime]. In *Effective methods of teaching culture and art disciplines to students: The experience of the Republic of Poland* (pp. 215–221). Włocławek [in Ukrainian].

## MODERNISING THE PROFESSIONAL TRAINING OF CHOIRMASTERS: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES IN THE CONTEXT OF GLOBAL TRANSFORMATIONS

Oleksandr Vila-Botsman

*Doctor of Philosophy, Associate Professor at the Department of Choral Conducting;  
ORCID: 0000-0002-5186-893X; e-mail: avilabotsman@gmail.com  
Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odesa, Ukraine*

### Abstract

The article is devoted to the study of the modernization of choral conductors' professional training in the context of global transformations. **The purpose of the research** is to substantiate theoretically the latest approaches to teaching choir conductors that combine traditional skills with innovative methods in the context of digitalisation and socio-cultural changes. **The research methodology** includes a theoretical analysis of musicological works, a comparative method and an analysis of pedagogical experience. **The scientific novelty** of the research lies in the identification of new approaches to the integration of distance technologies and individually oriented teaching methods into the process of training choirmasters. **Conclusions.** The study has shown that effective training of modern choirmasters requires the integration of individually oriented educational methods and technologies that contribute to the development of creative potential, psychological comfort and the formation of innovative performance practices. The article highlights the relevance of combining traditional academic principles with innovative approaches to teaching that take into account modern technological and pedagogical realities, especially in the context of distance learning and the challenges posed by the pandemic and war. The conclusions also state that the modernisation of choirmasters' training is a key factor for the preservation and development of choral art in the face of constant change.

**Keywords:** choirmaster; activity of a choir conductor; individual style; innovations; distance learning; modernisation of education; creative potential



DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731

УДК 784.011.26:[792.091:784.071.2]"20"

## СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ: КОМПЛЕКС ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ У СУЧАСНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ПРАКТИКАХ

Галина Гаценко<sup>1а</sup>, Наталія Ковмір<sup>2а</sup>, Вадим Юрчук<sup>3а</sup><sup>1</sup> заслужений працівник культури України, доцент кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0001-8752-8788; e-mail: galo4kagatsenko@gmail.com

<sup>2</sup> магістр музичного мистецтва, викладач кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0001-5290-2629; e-mail: Tesknukim@ukr.net

<sup>3</sup> провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0003-2494-1254; e-mail: vадja77@gmail.com

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

---

### Анотація

Мистецтво естрадного співу охоплює не тільки вокальне мистецтво, а й комплекс виразних засобів, серед яких чільне місце належить акторській майстерності виконавця; міра використання додаткових виразних засобів залежить від індивідуальності виконавця, смислової, образної, емоційної та стильової своєрідності пісні. **Мета дослідження** – описати комплекс виразних засобів, що може використовувати співак у створенні художнього образу та в сценічному втіленні естрадної пісні (вокальне мистецтво, акторська майстерність та образ (сценічний імідж) співака, театралізація та сценографія музичного твору, роль акомпанементу). **Методологія дослідження**. Застосовано музикознавчий, стилістичний, контекстуальний аналіз; розглянуто комплекс виразних засобів сценічного втілення естрадної пісні в сучасних соціокультурних умовах, що є підґрунтям формування музиканта (естрадного співака) – артиста нового універсального типу. **Наукова новизна дослідження** полягає у поглибленні розгляду в сучасних сценічних практиках естрадних співаків комплексу виразних засобів, до яких зараховуємо акторську майстерність естрадних виконавців, театралізацію вокально-естрадних творів та інше, що дає змогу визначити тенденцію розвитку сучасної естрадної пісні як синтезу акторського й вокального мистецтва. **Висновки**. У пісні від імені героя головним виразним засобом акторської майстерності естрадного співака є перетворення, створення характеру персонажа, від імені якого співається пісня. Театралізація естрадної пісні вимагає від виконавця та режисера відчуття міри, розуміння того, що сенс і образ твору розкривається насамперед через спів; одним з найважливіших завдань режисера є допомога естрадному вокалісту в знаходженні оригінального й органічного образу (іміджу). Безперечно, що живий акомпанемент пісні надає можливість більш широкій театралізації в сенсі спілкування співака з концертмейстером або оркестром. В акторській психотехніці естрадного



співака провідні позиції належать внутрішньому баченню, уяві, проникненню в емоційно-сміслову побудову матеріалу.

**Ключові слова:** естрадний співак; естрадна пісня; театралізація пісні; «театр пісні»; образ (імідж) співака; засоби художньої виразності

## Вступ

У питанні виховання естрадного співака можна виокремити кілька аспектів, які потребують особливої уваги: пошук навчального репертуару, кропітка робота над удосконаленням вокальної майстерності й загальний розвиток музичного інтелекту, що сприятиме формуванню та гармонійному розвитку особистості майбутнього артиста естради з ґрунтовною професійно-технічною базою. Естетичний аспект і культура високого художнього смаку в цьому процесі завжди мають бути на першому плані. Професійний естрадний співак повинен вільно орієнтуватися та вміти виконувати твори, написані в різних стилях і музичних напрямках, тому аспект сценічного втілення естрадної пісні обумовлює необхідність поглибленого дослідження використання комплексу виразних засобів, що лежить в основі формування індивідуального стилю (манери) кожного естрадного виконавця, адже «питання щодо технічного та художнього розвитку співака потребують конкретизації, постійного переосмислення, адаптації до вимог часу» (Марцинківський, 2019, с. 115).

## Мета

Метою статті є опис комплексів виразних засобів, що може використовувати співак у створенні художнього образу та в сценічному втіленні естрадної пісні (вокальне мистецтво, акторська майстерність та образ (сценічний імідж) співака, театралізація та сценографія музичного твору, роль акомпанементу).

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Тенденції розвитку української естрадної пісні та вокально-естрадного виконавства України кінця ХХ – початку ХХІ століть перебувають у центрі уваги Н. Овсянникової (2022), Т. Самаї (2019), Т. Каболової та В. Тетері (2019); естрадно-вокальне виконавство в контексті жанрового синтезу мистецтв розглядають І. Бобул (2021), а також О. Шпортюк та Г. Гаценко (2018). Сучасну естрадну пісню як засіб трансляції культурної ідентичності, а також інтеграційні тенденції українського естрадно-вокального мистецтва висвітлюють А. Бурлака (2023) та М. Дружинець (2020). Теоретичні засади персонології вокального мистецтва естради перебувають у центрі уваги У. Конвалюк (2019), Ж. Горіної (2022), О. Піхтар та І. Новаковської (2019). Технічні та художні аспекти професійної підготовки співаків, у тому числі основоположні принципи підбору педагогічного репертуару в питаннях виховання сучасного естрадного співака, а також естетичні концепції художньо-виразного мислення співака естрадного жанру досліджують О. Марцинківський (2019), Н. Фоломєєва (2021); Н. Кравець та Ю. Роменський (2021); О. Сметана, Б. Сірук та Н. Онищук (2024).

Не залишилися поза увагою науковців і практиків питання створення стилю-іміджу естрадного виконавця та визначення поняття «виконавський образ», а в цьому контексті – театральність як елемент художньої структури вокального виконавства (Локтіонова-Ойцусь, 2020; Манько, 2017; Бойчук, 2023; Повова & Войченко, 2018). Однак питання сценічного втілення естрадної пісні, зокрема дослідження комплексу виразних засобів у сучасних виконавських практиках естрадних співаків сьогодні є висвітленими лише в поодинокій кількості розвідок, відтак потребують поглибленого розгляду.

### Виклад матеріалу дослідження

Безперечним є той факт, що «естрадну пісню можна розглядати як твір, що виконується протягом невеликого часового проміжку, містить у концентрованій формі виразність і передбачає наявність яскравого, творчо індивідуального виконавця» (Бурлака, 2023, с. 46). Однак відмінною особливістю жанру естрадного співу є те, що він, окрім вокальної майстерності співака, охоплює також цілий комплекс виразних засобів, серед яких важливою є акторська майстерність виконавця. Реалії сьогодення такі, що виключно вокальною технікою, лише цікавою мелізматиною і пластикою голосу здивувати глядача в цьому жанрі практично неможливо. Саме тому йдеться про комплекс виразних засобів.

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. В естраді є феномен, неможливий у жанрах так званого академічного виконання: оперний співак без справжнього вокального голосу просто не існує; на естраді ж, використовуючи інші виразні засоби, успішно виступали й виступають співаки, які не мають сильного, класично поставленого вокального голосу, але мають цікаву індивідуальність, що дає їм можливість стати знаковими особистостями для естрадного мистецтва.

Сьогодні багато початківців на пісенній естраді співають, абсолютно не маючи вокального голосу. Однак вони забувають, що його відсутність має бути компенсована іншими виразними засобами. У результаті такі виконавці і не співають, і не танцюють, і не володіють акторською майстерністю, і нічого не являють собою як художні особистості. Проте, навіть якщо естрадний співак має прекрасний вокал, усе одно у створенні художнього образу пісні він має користуватися всім арсеналом виразних засобів, адже естрадний спів поза акторським мистецтвом є неможливим. А там, де проявляється акторське мистецтво, можемо впевнено говорити про елементи театралізації у вокально-естрадному мистецтві.

Зауважимо, що синтез акторського мистецтва, музики й тексту в естрадній пісні не можна розуміти буквально як театр на сцені: говоримо виключно в сенсі створення пісні-інсценізації, де театральними засобами розігрується певна сюжетна історія. Режисеру вокального номера (найчастіше ним є сам виконавець) дуже важливо знайти міру використання виразних засобів театру й акторського мистецтва в жанрі театралізованої естрадної пісні; йому необхідно знайти

баланс застосування прийомів всього комплексу засобів виразності естрадно-го співу. Від яких чинників це залежить? Насамперед від індивідуальності виконавця. Найважливіша умова під час роботи над естрадною піснею полягає в тому, щоби правильно й точно зрозуміти, наскільки сам текстовий і мелодійний зміст пісні, її жанр і стиль дають змогу використовувати прийоми власне театральної виразності.

Взагалі до синтезу музики, літератури й театру, який притаманний синкретичному жанру естрадної пісні, потрібно ставитися обережно, дбайливо, з розумінням того, що головне – це сама пісня, а не театральна ігрова постановка, створена на цій основі. Якщо використання інших сценічних засобів відсуває пісню та її зміст на другий план, то краще їх не застосовувати. Це приведе до того, що в публіки може виникнути неадекватне враження про артиста: «Що це він тут кривляється, щось невміло розіграє; навіщо це все? – краще б просто добре заспівав!».

Естрадний вокальний репертуар можна розділити на дві частини (спеціально вжито термін «репертуар», а не пісня, тому що це може бути пісня, романс, балада тощо): це репертуар, у якому можливе використання ігрових прийомів для створення ігрової інсценізації пісні, і репертуар, у якому акторська майстерність виконавця стосується виключно внутрішніх процесів проживання пісні, поза яскравими зовнішніми засобами акторської виразності. Розглянемо докладно перший тип вокально-естрадного репертуару, де в текстовому матеріалі міститься певна сюжетна побудова, яка дає змогу зіграти пісню як маленький спектакль. Це можливо й у сольному виконанні, але частіше використовують, звісно, у дуетному. Найчастіше це пісня, у тексті якої виписаний діалог між героями пісні. Причому такі пісні не обов'язково мають виконуватися дуетом. Їх може співати один артист, перевтілюючись у різних героїв сюжету. Подібний репертуар у режисерській розробці може органічно охоплювати яскравий ігровий початок. До того ж без нього він би програв, тому що там автори тексту та музики спочатку заклали своєрідне «запрошення до гри». Найчастіше в таких піснях події та відносини персонажів утілюються в гумористичній манері, що відображається як у тексті, так і у відповідній легкості мелодійної музичної побудови.

У такого роду естрадних піснях можна вдаватися і до більш широкого використання власне театральних прийомів: створення гострих характерів (перевтілення), спілкування, взаємодії. Тут використовують елементи театального костюма, реквізит і навіть іноді меблі; можна вдаватися і до деталей сценографічного оформлення номера. Але ці театральні прийоми мають бути трансформовані з урахуванням вимог мистецтва естради. Якщо перетворення, то миттєве (на очах у глядачів); якщо театральний костюм, то це не повне перевдягання, а використання деталей тощо.

Не всі пісні, що містять у тексті сюжетну побудову, можуть органічно приймати широку і докладну театралізацію. Тема та стиль пісні – ось що обов'язково має враховувати режисер, адже недоречно використання ігрових прийомів може «вбити» художній образ у пісні. Тому режисер повинен дотримуватися суворого правила: не все, що написано в тексті пісні, потрібно виносити у зоровий ряд, тим більше буквально. Якщо написано «Несе Галя воду...», це ще не означає,

що потрібно змушувати артистку в цей момент зображувати ходіння з коромислом, яке гнеться. Так можна робити пародії, і у цьому жанрі, до речі, такий прийом скрупульозного інсценування тексту часом дуже доречний. Загалом слід зазначити, що пісні серйозного, драматичного змісту, пісні громадянські, патріотичні опираються подібному підходу до виконання. А ось пісні, у яких міститься жарт, у яких присутній комічний початок, навпаки, від такого прийому тільки виграють, адже дають можливість створити пісню – маленький спектакль, де є присутніми запропоновані обставини, події, конфлікт, сценічна дія та перевтілення. Крім того, усе це може бути посилено залученням в ігровий естрадний номер-пісню пластики й танцю.

Крім створення сюжетної пісні-сценки, є ще один поширений прийом режисерського рішення естрадної пісні, який можна використовувати в набагато більшому за обсягом репертуарі, ніж пісня-діалог. Це пісня від імені героя, у якій артист грає роль персонажа, від імені якого співається пісня. Тобто основою цього рішення естрадної пісні є перетворення, створення характеру персонажа й навіть цілого естрадного образу. При такому підході режисер не вибудовує докладний ряд подій, як у пісні-сценці. Головне завдання режисера в такому разі – допомогти артисту «знайти» персонажа, його внутрішню та зовнішню характерність, підказати манеру поведінки та домогтися, щоб ця манера стала органічною, правдивою. Потрібно визначити міру умовності у використанні засобів створення характеру, побудувати відповідно до нього пластичну поведінку, жести, міміку, придумати костюм і грим для створюваного персонажа. У цій справі однаково важливими є обидві точки, від яких має відштовхуватися режисер: сама пісня (її музичний матеріал і текст, характер, стиль) та індивідуальність виконавця.

Створення характеру має допомогти артисту в його відображенні у вокалі, зокрема в манері співу, в інтонації, у тембровому забарвленні. Якщо характер персонажа створюється виключно засобами пластики, міміки, жести, костюма, гриму, і все це не перебуває в органічній єдності із самим співом, не виражається у вокалі – не виникає органічного синтезу театру та вокалу. Унаслідок цього номер «рветься» – артист співає в одній манері, а сценічно діє в іншій. Досягнення цієї єдності – одне з найважчих завдань, яке доводиться вирішувати режисеру та виконавцю в постановці естрадної пісні. Як один з найвдалиших прикладів використання подібного прийому визначимо театралізацію багатьох пісень і загалом концертних програм Тіни Кароль, де гостру й ексцентричну пластику артистки підтверджувала й манера співу з несподіваними інтонаціями, з навмисне різким забарвленням тембру. Ексцентрика поєднувалася з сумно-ліричною інтонацією як у співі, так і в манері поведінки. Причому це завжди є дуже органічним, оскільки артистка користується як зовнішніми прийомами створення гострохарактерних персонажів, так і прийомами внутрішнього перетворення.

Необхідно відзначити тенденцію розвитку сучасної естрадної пісні як синтезу акторського та вокального мистецтва. Можливо, тому в 1970–1980-х рр. виникло таке поняття, як «театр пісні». Як зазначає Н. Овсяннікова: «Національна естрада розвивається в руслі масової культури та відмічається тенденція

синтезу – музики та драми, кіно та театру, живопису та балету та ін. Відповідно, спостерігаємо суттєві зміни української естрадної пісні, яка проявляється в театралізації пісенних жанрів, їх сценографії з застосуванням світлотехнічних і звукових ефектів, тяжіння до шоу-бізнесу» (Овсяннікова, 2022, с. 171). У цей період розвивається жанр пісні-романсу, популяризується джазове мистецтво, персоніфікуються естрадні виконавці. Наслідком окреслених тенденцій стало «сприйняття вокального естрадного дійства не тільки з музичної точки зору, але в першу чергу як театральної форми» (Фоломеева, 2021).

Термін «театр пісні» тлумачимо не як театралізацію якогось окремого твору: цей термін передбачає використання різних прийомів театралізації у великому репертуарі вокаліста залежно від змісту пісень, їх характеру і стилю. Такий театр пісні створила, наприклад, Софія Ротару. Безперечно, що С. Ротару «у своїй виконавській діяльності користується різноманітними прийомами акторської та вокальної виразності», хоча «прагнення до театралізації, акцентування видовищності концертного виконавства», а також, як наслідок, окреслених тенденцій (усе частіше використання нетрадиційних оригінальних режисерських рішень) були притаманні для «українського піснярства 70–80-х рр. минулого століття» (Піхтар & Новаковська, 2019, с. 16). Чудова, на наш погляд, властивість співачки драматизувати, театрално грати пісню розкриває виразні можливості виконавиці й нові якості самих пісень. Це дає змогу зробити висновки про те, що С. Ротару «своїм мистецтвом перетворила велику народну традицію на модальність української модерної культури» (Піхтар & Новаковська, 2019, с. 16).

Цікавим майстром театралізації пісні сьогодні є Наталія Могилевська. Кожна її пісня сповнена акторським мистецтвом. Іноді вона вставляє в пісню суто акторський епізод або інтермедію, повністю засновану на драматичній дії, де ефект театралізації пісні досягається виключно засобами внутрішнього перевтілення співачки: усі яскраві прийоми зовнішньої виразності органічно народжуються на основі внутрішнього проживання виконавицею змісту її пісні. Результатом експериментів з театралізацією музичного матеріалу стала одна з найемоційніших і найзворушливіших концертних шоу-програм Наталії Могилевської – моновистава «Я вдома», яка з'явилася 2022 року. Це проект-драма, рефлексії співачки на війну, де Наталія Могилевська співає, читає вірші Юрія Рибчинського, а також через увесь музичний матеріал, що звучить у виставі, доносить такі прості й водночас важливі сьогодні для всіх українців ідеї підтримки одне одного та віри в перемогу добра над злом. Виконання цієї програми належить до свого роду високого зразка поєднання в єдиному художньому образі вокалу й акторської майстерності, драматичного дарування артистки та вокального мистецтва, гри й співу. Тільки разом пов'язані ці властивості дають змогу Н. Могилевській так перейматися психологією пісень, що вона створює на сцені повну ілюзію життя.

Майстром, що вміє розкрити внутрішній зміст пісні, є Олександр Пономарьов. Він майже не користується яскравими зовнішніми прийомами, але те, як артист проникає в сенс та емоційний стан пісні, як він вміє доносити емоційну вагу творів до слухачів, – ознака найвищої майстерності. У цьому контексті Н. Фоломеева (2021) зазначає: «Естрадний образ співака створюється роками,

будується на вдалому виконанні будь-якої пісні, знайденому в ній конкретному характері, є не тільки зовнішнім іміджем артиста, а й внутрішніми рисами його творчого характеру (або характеру його персонажа). Можна зробити висновок, що акторська майстерність виконавця естрадної пісні різноманітна, зовсім не обов'язково містить яскраві зовнішні виразні засоби, деякі можуть бути спрямовані на розкриття образу пісні, на прийоми внутрішньої акторської психотехніки» (с. 103). Приклад творчості О. Пономарьова показовий ще й тим, що артист не покладається виключно на свої чудові вокальні дані: вони стають незмірно багатшими, інтонаційно різноманітнішими, адже співак прагне кожну пісню прожити. Наприклад, у пісні «Я люблю тільки тебе» глибина проникнення в тему дала змогу створити співаку блискучий зразок пісні-роздуму. А коли артист так глибоко вживається в матеріал, який виконує, то демонструє чудову внутрішню психотехніку.

Прояв акторського мистецтва не обмежується естрадними шлягерами – піснями. Сусідувати тут можуть і романс, і народна пісня, і балада, і т. п. Наприклад, цілою виставою у співі можна назвати виконання Ніни Матвієнко пісні Ігоря Поклада на вірші Юрія Рибчинського «Ой летіли дикі гуси». Тут є ліричний образ оповідача, образ закоханої дівчини та її історії кохання. Усе це проявляється в надзвичайних прийомах, власне у вокальній виразності виконавиці, в інтонації, у звуці. Здається, ця чудова співачка вдається до такого прийому, притаманного усній народній творчості, як ведення оповідання від імені героя (героїні). Певно, тому цю пісню у виконанні Н. Матвієнко, як явища у «персоносфері української пісенної естради», часто сприймають слухачі як українську народну, адже «Ніна Матвієнко як співачка – виконавиця фольклору, репрезентуючи на естраді українську народну та сучасну ліричну авторську пісню, озвучує етномотиви, збагачує пісенну палітру, формує культурну та національну ідентичність українців» (Конвалюк, 2019, с. 108).

Отже, наголошуємо, що сучасному вокалісту «необхідно бути одночасно не лише співаком, а також володіти хореографічною, пластичною, акторською, драматургічною майстерністю» (Шпортко & Гаценко, с. 89). Молоді співаки, які не залишають поза увагою досвід видатних майстрів естрадної пісні, яскраво виділяються із загальної маси естрадних вокалістів. Успішні виступи таких артистів на конкурсах та різноманітних змагальних телешоу є показниками того, що глядач чекає сьогодні від естрадного артиста-вокаліста саме демонстрування комплексу виразних засобів, що проявляється в органічному поєднанні вокальної та акторської майстерності й «характеризується єдністю загальнохудожнього й естрадно-музичного розвитку, сукупністю вокальної, пластичної, сценічної й емоційно-вольової підготовки, доповнюється вмінням користуватись відповідними технічними засобами» (Марцинківський, 2019, с. 118).

У контексті комплексу виразних засобів сценічного втілення естрадної пісні слід також звернути увагу на питання акомпанементу пісні. Більшість естрадних співаків працюють сьогодні під записаний на фонограму музичний супровід. Залишимо за дужками «плюсові» фонограми, коли поряд з акомпанементом голос співака теж йде в запису. Під час концертів таке виконавство може кваліфікуватися лише як профанація мистецтва, адже «у будь-якому випадку, викори-



стання артистом-співачом плюсової фонограми в концерті – це обман глядача» (Самая, 2019, с. 100). Також не розглядатимемо питання аранжування акомпанементу. Це, звичайно, дуже важлива частина естрадної пісні, але докладний і професійний аналіз у цій галузі є справою композиторів, аранжувальників та музикознавців. Звернімо увагу на те, що спів під фонограму позбавляє артиста можливості живого спілкування з концертмейстером чи диригентом (на жаль, на естраді дедалі рідше можна зустріти живий оркестр чи концертмейстера-аккомпаніатора). А тим часом саме в таких умовах виникає елемент живого імпровізаційного спілкування співака та диригента, співака та піаніста. І в цьому спілкуванні виникає дуже цікавий, своєрідний, а головне – живий театр пісні.

Миттєвість цього спілкування справляє дуже сильне враження. Пісня ніби народжується прямо зараз, на очах у публіки. У цьому контексті слід згадати сценічне втілення пісні «Троянди» (вірші Андрія Безкровного, музика Тіни Кароль і Антона Попова) у виконанні Тіни Кароль на Нацвідборі Євробачення-2024 під супровід живого інструментального квінтету. У цьому разі «йдеться не про елементарну фіксацію творчого продукту композитора, а про інтерпретацію композиції, розкриття художнього образу через бачення і виконавське рішення твору» (Самая, 2019, с. 99). Не вдаючись до яскравих зовнішніх прийомів, співачка настільки тонко розкриває найдрібніші деталі психологізму пісні, що перед слухачами виникають дуже яскраві та місткі емоційні образи, свого роду живі картини тих глибоких почуттів, про які співається у пісні. Тіна Кароль є сьогодні однією з тих небагатьох виконавців естрадного репертуару, які можуть передати підтекст, створити другий план, адже вона працює у форматі «комплексного підходу», до якого належать «методи внутрішнього опрацювання інтонаційно-мовного звуковедення, спеціальні методи сценічного впливу, які активізують роботу м'язів обличчя, гортані, відпрацювання органічних рухів всього тіла та психоадаптації сценічного хвилювання» (Сметана та ін., 2024, с. 37).

Ще одним засобом сценічного втілення естрадної пісні є образ співака. Ймовірно, найвищим виявом «театру пісні» є те, що співак-артист знаходить образ, що йде з ним протягом всієї його творчої біографії, і який настільки публіка любить і впізнає, що не мислить собі цього виконавця поза знайденим естрадним образом. У цьому контексті яскравим прикладом є творчість Андрія Данилка та його сценічного образу. Створена артистом маска Верки Сердючки межує з образом сумного клоуна з тонкою душею. Уже одне це дає змогу говорити про театр пісні А. Данилка. Артисту не заважає відсутність співацького голосу в академічному сенсі, він блискуче володіє акторською майстерністю, мистецтвом перевтілення, пластикою, тому кожна його пісня перетворюється на маленьку виставу, що вражає глядачів і оригінальним іміджем, і перформансом (Дружинець, 2020, с. 127).

Своєрідна естрадна «маска» була в Андрія Кузьменка (Кузьми, гурт «Скрябін») – він і його гурт стали виразними символами української естради 1990–2000-х років. Увесь його образ містив справжній оптимістичний заряд, його прагнення одночасно співати, жартувати, рухатися по сцені – усе це заряджало глядачів, і тоді відбувалося душевне єднання артиста й зали, про що мріє кожен естрадний виконавець. Героєм Кузьми була проста, скромна людина, що



відрізняється душевною чистотою, бадьорістю, безпосередністю почуттів. На підтримку сценічного образу виконавця працювало також те, що в поетичних текстах творів Кузьми «окреслилася виразна мовностильова тенденція до передавання авторських емоцій, почуттів і переживань за допомогою яскравих зорових і слухових образів» (Горіна, 2022, с. 33).

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. Яскравими індивідуальними естрадними образами володіли Назарій Яремчук, Віктор Шпортько; сьогодні яскравими індивідуальностями на сцені є найпопулярніші естрадні українські співаки: Василь Зінкевич, Павло Дворський, Іво Бобул, Оксана Білозір, Павло Зібров, Ірина Білик та інші. Звичайно, у роботі з артистом-вокалістом режисер не може спочатку ставити завдання відразу придумати для співака естрадний образ. Естрадний образ співака створюють роками, але поштовхом для цього може слугувати вдале виконання якоїсь конкретної пісні, знайдений у ній якийсь конкретний характер. У цьому сенсі робота режисера з естрадним вокалістом може допомогти останньому знайти свій імідж.

### Висновки

Підсумовуючи все вищевикладене, окреслимо основні тези нашого дослідження. Естрадний спів охоплює не тільки вокальне мистецтво, а й комплекс виразних засобів, серед яких чільне місце належить акторській майстерності виконавця. На естраді скромні вокальні дані мають компенсуватися додатковими виразними засобами, міра використання яких залежить від індивідуальності виконавця, смислової, образної, емоційної та стильової своєрідності пісні. Загалом естрадний вокальний репертуар можна поділити на твори, які органічно піддаються театралізації (аж до створення пісні-сценки), та на пісні, виконання яких чинить опір активній театралізації. У цьому разі яскраві прийоми зовнішньої виразності не застосовуються.

Пісня-сценка є маленькою виставою, яку можуть заспівати як один, так і кілька виконавців. Тут режисер створює подієвий ряд, знаходить характери персонажів, визначає природу конфлікту, вибудовує дію в запропонованих обставинах. У пісні від імені героя головним виразним засобом акторської майстерності є перетворення, створення характеру персонажа, від імені якого співається пісня.

Театралізація естрадної пісні вимагає від режисера відчуття міри, розуміння того, що сенс і образ твору розкривається насамперед через спів; через спів в основному проявляється і власне акторська виразність. Безперечно, живий акомпанемент пісні надає можливість більш широкій театралізації в сенсі спілкування співака з концертмейстером або оркестром; одним з найважливіших завдань режисера є допомога естрадному вокалісту в знаходженні оригінального й органічного образу (іміджу), який є проявом внутрішнього бачення, уяви, проникнення в емоційно-сміслову побудову матеріалу, загалом – способом існування естрадного співака на сцені.

## Список бібліографічних посилань

- Бобул, І. В. (2021). Художньо-естетичні характеристики вокально-естрадного виконавства як жанрового синтезу мистецтв. *Мистецтвознавчі записки*, 40, 122–128. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250367>
- Бойчук, А. (2023). Нариси формування естрадного співака України у парадигмі XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 60(1), 53–59. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-8>
- Бурлака, А. (2023). Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*, 41, 43–51. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688>
- Горіна, Ж. Д. (2022). Колористика музично-поетичної культури гуртів «Скрябін» і «Океан Ельзи». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 33(5), 1, 32–38. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.5.1/06>
- Дружинець, М. І. (2020). Міжнародний пісенний конкурс Євробачення як важливий етап інтеграції української культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 125–129. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196582>
- Каблова, Т., & Тетеря, В. (2019). Вокально-естрадне виконавство України кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Мистецтвознавство*, 32, 85–88.
- Конвалюк, У. (2019). Теоретичні засади персонології вокального мистецтва естради. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Культурологія*, 31, 108–115. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi31.228>
- Кравець, Н. В., & Роменський, Ю. М. (2021). Основоположні принципи підбору педагогічного репертуару в питаннях виховання сучасного естрадного співака. В *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії* (с. 114–116). Гельветика.
- Локтіонова-Ойцюсь, О. О. (2020). До визначення поняття «виконавський образ». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 170–175. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219152>
- Манько, С. Б. (2017). Створення стилю-іміджу артиста в контексті сучасної масової культури (на прикладі українських естрадних виконавців). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 56, 170–180.
- Марцинківський, О. О. (2019). Професійна підготовка співака: технічний і художній аспекти. *Інноваційна педагогіка*, 16(1), 115–119. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-16-1-22>
- Овсяннікова, Н. Ю. (2022). Українська естрадна пісня: тенденції розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 170–173. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257681>
- Піхтар, О. А., & Новаковська, І. В. (2019). Творча постать Софії Ротару в контексті розвитку української естради 70–80-х років ХХ століття. *Інноваційна педагогіка*, 9(3), 13–16.
- Попова, А., & Войченко, О. (2018). Театральність як елемент художньої структури вокального виконавства. *Культура і сучасність*, 1, 103–107.
- Самая, Т. В. (2019). *Вокальне мистецтво естради України. Четверта хвиля*. [https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/samaya-t.-vokalne-mystecztvo-estrady\\_ukrayinskyj-kontekst.pdf](https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/samaya-t.-vokalne-mystecztvo-estrady_ukrayinskyj-kontekst.pdf)

- Сметана, О., Сірук, Б., & Онищук, Н. (2024). Естетичні концепції художньо-виразного мислення співака естрадного жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 75(3), 33–38. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-3-5>
- Фоломеєва, Н. А. (2021). *Виконавська майстерність естрадного співака*. Цьома С. П. <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a913db15-880c-452c-9908-23ebf7ae5d28/content>
- Шпортко, О., & Гаценко, Г. (2018). Естрадний вокал у контексті синтезу мистецтв. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2(39), 85–90. [http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12578/1/Shportko\\_Hatsenko.pdf](http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12578/1/Shportko_Hatsenko.pdf)

### References

- Bobul, I. V. (2021). Khudozhno-estetychni kharakterystyky vokalno-estradnoho vykonavstva yak zhanrovoho syntezu mystetstv [Artistic and aesthetic characteristics of vocal and pop performance as a genre synthesis of arts]. *Notes on Art Criticism*, 40, 122–128. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250367> [in Ukrainian].
- Boichuk, A. (2023). Narysy formuvannia estradnoho spivaka Ukrainy u paradyhmi XXI stolittia [Essays on the formation of a pop singer of Ukraine in the XXI century paradigm]. *Current Issues of the Humanities*, 60(1), 53–59. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-8> [in Ukrainian].
- Burlaka, A. (2023). Suchasna ukrainska estradna pisnia yak zasib transliatsii kulturnoi identychnosti [Contemporary Ukrainian pop songs as a means of broadcasting cultural identity]. *Issues in Cultural Studies*, 41, 43–51. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688> [in Ukrainian].
- Druzhynets, M. I. (2020). Mizhnarodnyi pisennyi konkurs Yevrobachennia yak vazhlyvyi etap intehratsii ukrainskoi kultury [International European song competition as an important stage of integration of Ukrainian culture]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 125–129. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196582> [in Ukrainian].
- Folomieieva, N. A. (2021). *Vykonavska maisternist estradnoho spivaka* [Performing skills of a pop singer]. Tsoma S. P. <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a913db15-880c-452c-9908-23ebf7ae5d28/content> [in Ukrainian].
- Horina, Zh. D. (2022). Kolorystyka muzychno-poetychnoi kultury hurtiv "Skriabin" i "Okean Elzy" [Colors of the musical and poetic culture of the groups "Skriabin" and "Ocean of Elza"]. *Scientific Notes of V. I. Vernadsky Taurida National University. Series: Philology. Journalism*, 33(5), 1, 32–38. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.5.1/06> [in Ukrainian].
- Kablova, T., & Teteria, V. (2019). *Vokalno-estradne vykonavstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st.* [Vocal and popular performance of Ukraine at the end of XX – beginning of XXI centuries]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism*, 32, 85–88 [in Ukrainian].
- Konvaliuk, U. (2019). Teoretychni zasady personolohii vokalnoho mystetstva estrady [The theoretical principles of vocal variety art personology]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Culturology*, 31, 108–115. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi31.228> [in Ukrainian].

- Kravets, N. V., & Romenskyi, Yu. M. (2021). Osnovopolozhni pryntsypy pidboru pedahohichnoho repertuaru v pytanniakh vykhovannia suchasnoho estradnoho spivaka [Fundamental principles of pedagogical repertoire selection in the education of a modern pop singer]. In *Muzyka v systemi mystetskoj osvity: vzaiemny ta protydiv* [Music in the system of art education: Relationships and oppositions] (pp. 114–116). Helvetyka [in Ukrainian].
- Loktionova-Oitsius, O. O. (2020). Do vyznachennia poniattia "vykonavskiy obraz" [To the definition of the "performance image" concept]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 170–175. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219152> [in Ukrainian].
- Manko, S. B. (2017). Stvorennia stylu-imidzhu artysta v konteksti suchasnoi masovoi kultury (na prykladi ukrainskykh estradnykh vykonavtsiv) [Creating singer's image style in the context of modern mass culture (the case of Ukrainian pop singers)]. *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism*, 56, 170–180 [in Ukrainian].
- Martsynkivskiy, O. O. (2019). Profesiina pidhotovka spivaka: tekhnichni i khudozhni aspekty [Methodology of teaching solo singing at university level]. *Innovatsiina pedahohika*, 16(1), 115–119. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-16-1-22> [in Ukrainian].
- Ovsiannikova, N. Yu. (2022). Ukrainska estradna pisnia: tendentsii rozvytku [Ukrainian pop song: Development trends]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 170–173. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257681> [in Ukrainian].
- Pikhtar, O. A., & Novakovska, I. V. (2019). Tvorchia postat Sofii Rotaru v konteksti rozvytku ukrainskoi estrady 70–80-kh rokiv XX stolittia [Creative personality of Sofia Rotaru in the context of the Ukrainian pop music stage development in the 70–80's of the XX century]. *Innovative Pedagogy*, 9(3), 13–16 [in Ukrainian].
- Popova, A., & Voichenko, O. (2018). Teatralnist yak element khudozhnoi struktury vokalnoho vykonavstva [Theatricality as an element of the artistic structure of vocal performance]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 103–107 [in Ukrainian].
- Samaia, T. V. (2019). *Vokalne mystetstvo estrady Ukrainy* [Vocal art of Ukrainian pop music]. Chetverta khvyliia. [https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/samaya-t.-vokalne-mystectstvo-estrady\\_ukrayinskyj-kontekst.pdf](https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/samaya-t.-vokalne-mystectstvo-estrady_ukrayinskyj-kontekst.pdf) [in Ukrainian].
- Shportko, O., & Hatsenko, H. (2018). Estradnyi vokal u konteksti syntezy mystetstv [Pop vocal in the context of the synthesis of arts]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies*, 2(39), 85–90. [http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12578/1/Shportko\\_Hatsenko.pdf](http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12578/1/Shportko_Hatsenko.pdf) [in Ukrainian].
- Smetana, O., Siruk, B., & Onyshchuk, N. (2024). Estetychni kontseptsii khudozhno-vyraznoho myslennia spivaka estradnoho zhanru [Aesthetic concepts of artistic and expressive thinking of a pop genre singer]. *Current Issues of the Humanities*, 75(3), 33–38. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-3-5> [in Ukrainian].

## STAGE PERFORMANCE OF POP SONG: SET OF EXPRESSIVE MEANS IN CONTEMPORARY PERFORMANCE PRACTICES

Halyna Hatsenko<sup>1a</sup>, Nataliia Kovmir<sup>2a</sup>, Vadym Yurchuk<sup>3a</sup>

<sup>1</sup> Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor at the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0001-8752-8788; e-mail: galo4kagatsenko@gmail.com

<sup>2</sup> Master of Musical Arts, Lecturer at the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0001-5290-2629; e-mail: Tesknukim@ukr.net

<sup>3</sup> Leading Concertmaster at the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0003-2494-1254; e-mail: vадja77@gmail.com

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

The art of pop singing includes not only vocal art but also a complex of expressive means, among which the performer's acting skills play a prominent role; the extent to which additional expressive means are used depends on the performer's individuality, the semantic, figurative, emotional and stylistic originality of the song. **The purpose of the research** is to describe the set of expressive means that a singer can use when creating an artistic image and performing a pop song on stage (vocal art, acting and the singer's image (stage image), theatricalisation and scenography of a musical piece, the role of accompaniment). **Research methodology.** Musicological, stylistic, and contextual analysis is applied; a complex of expressive means of a stage performance of a pop song in modern socio-cultural conditions is considered, which is the basis for forming a musician (pop singer) – an artist of a new universal type. **The scientific novelty** of the study lies in the in-depth consideration of a complex of expressive means in the contemporary stage practices of pop singers, including the acting skills of pop performers, the theatricalisation of vocal pop works, etc., which makes it possible to determine the trend of development of contemporary pop song as a synthesis of acting and vocal art. **Conclusions.** When a song is sung in the name of a character, the main means of expression of the pop singer's acting skill is transformation, the creation of the character of the character for whom the song is sung. The theatricalisation of a pop song requires the performer and the director to have a sense of proportion to understand that the meaning and image of the work are revealed primarily through singing; one of the most essential tasks of the director is to help the pop singer find an original and organic image. It is undeniable that the live accompaniment of a song provides an opportunity for a broader theatricalisation in the sense of communication between the singer and the concertmaster or orchestra. In the pyrotechnics of a pop singer's performance, the leading positions belong to inner vision, imagination and penetration into the emotional and semantic construction of the material.

**Keywords:** pop singer; pop song; song theatricalisation; 'song theatre'; image of the singer; means of artistic expression



DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316736  
УДК 784.9:159.955.4]:[784.071.2:159.923.2

## ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКІ РЕФЛЕКСІЇ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА ЯК ПОКАЗНИК АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Андрій Фурдичко<sup>1а</sup>, Ірина Усачова<sup>2а</sup>, Тамара Калюжна<sup>3а</sup>

<sup>1</sup> доктор мистецтвознавства, професор, заслужений артист України,  
завідувач кафедри естрадного співу факультету музичного мистецтва;  
ORCID: 0000-0001-8651-1562; e-mail: akniaz@ukr.net

<sup>2</sup> викладач кафедри естрадного співу факультету музичного мистецтва;  
ORCID: 0009-0003-5294-8434; e-mail: irina.usachova@gmail.com

<sup>3</sup> викладач кафедри естрадного співу факультету музичного мистецтва;  
ORCID: 0009-0005-9996-2393; e-mail: damnikiya@gmail.com

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – визначити роль виконавських рефлексій у процесах формування вокальної ідентичності естрадного співака. **Методологія дослідження.** У статті використано такі методи наукових досліджень, як аналітичний, компаративний, ретроспективний. **Наукова новизна дослідження.** Наукова новизна дослідження художньо-виконавських рефлексій естрадного вокаліста в контексті показників авторського стилю полягає в унікальному підході до вивчення цієї проблематики та виявлення нових знань. Одним з аспектів наукової новизни є вивчення впливу індивідуальних характеристик вокаліста на його художньо-виконавські рефлексії. Дослідження дає змогу встановити взаємозв'язок між особистістю, досвідом, емоційною сферою та відображенням цих аспектів у художньо-виконавських рефлексіях; допомагає виявити нові підходи до формування авторського стилю вокаліста на основі художньо-виконавських рефлексій. Це може охоплювати вивчення впливу різних музичних жанрів, культурних впливів та особистого досвіду на стилістику співу вокаліста. Отримані результати можна використати для покращення навичок виконавства, розробки тренувальних програм і методів навчання, а також для розвитку особистості вокаліста. У цілому наукова новизна дослідження полягає в глибшому розумінні художньо-виконавських рефлексій вокаліста та їх впливу на формування авторського стилю. Це дає змогу розширити наші знання про вокальне мистецтво та стимулює подальший розвиток у цій галузі. **Висновки.** Художньо-виконавські рефлексії є результатом творчого процесу та власних музичних трансформацій виконавця. Це показник його професіоналізму, потужності голосу, вміння адаптуватися до різних музичних жанрів і стилів. 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. Вони впливають на сприйняття аудиторії та визначають успіх виконавця на музичній сцені. Це результат власного розвитку, пошуку і виявлення своєї музичної особистості й унікальності.

**Ключові слова:** рефлексії; естрадний вокал; індивідуальний стиль; вокальна ідентичність

## Вступ

Вокальна ідентичність естрадного вокаліста відображає унікальні характеристики й особливості його вокальної майстерності, стилю співу та виконавського підходу. Це є сукупністю унікальних рис, звуків, виразності й емоцій, які роблять вокаліста впізнаваним та особливим.

Вокальна ідентичність естрадного вокаліста розвивається через постійну практику, дослідження і самовдосконалення. Одним з ключових елементів є концертний репертуар, який передає індивідуальний стиль виконавця. Крім того, унікальні вокальні техніки, манера виконання, виразність і технічна майстерність, віртуозність і динамічні можливості також становлять вокальну ідентичність вокаліста. Вокальна ідентичність охоплює індивідуальні емоційні інтерпретації, вибір стилів, підходів і жанрів, у яких вокаліст відчуває себе найкраще. Він виражає свою особистість, переживання та індивідуальність через виконавство, створюючи неповторне звучання, яке властиве лише йому.

Зв'язок між виконавськими рефлексіями та вокальною ідентичністю є дуже глибоким. Виконавські рефлексії – це внутрішні процеси, які відбуваються у вокаліста під час його виступу, охоплюючи технічні аспекти співу, емоційну виразність, манеру виконання та інші характеристики. Ці рефлексії виявляються у виборі інтерпретаційних рішень, звучанні, декламації і експресії під час виконання вокального матеріалу. Виконавські рефлексії є важливим фактором у формуванні вокальної ідентичності. Вони відображають особливості виконавця, його унікальну манеру виконання, його виразність і особисту інтерпретацію музики. Через виконавські рефлексії вокаліст може передавати свою особистість, емоційну силу та своє бачення пісень і музичного матеріалу, що робить його виконання неповторним і виразним. Вокальна ідентичність впливає і формується з виконавських рефлексій. Вона зачіпає основні вокальні риси виконавця, його стиль співу, виразність і емоційність під час виконання.

## Мета

Мета дослідження художньо-виконавських рефлексій естрадного вокаліста в контексті показників авторського стилю полягає в дослідженні й аналізі унікальних характеристик та особливостей вокальної майстерності виконавця.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Стан наукової розробки проблеми дослідження виконавських рефлексій у контексті формування вокальної ідентичності є досить значущим, але все ж ще



вимагає подальшого дослідження та розвитку. Деякі наукові студії вже зосереджуються на вивченні впливу виконавських рефлексій на формування вокальної ідентичності, але багато аспектів цієї теми залишаються недослідженими. Деякі дослідження фокусуються на вивченні практичних методів і стратегій, які допомагають співакам розвивати свої виконавські рефлексії та виявляти їх вплив на вокальну ідентичність. Інші дослідження зосереджуються на розвитку технік самоаналізу та саморефлексії, що сприяють глибокому розумінню і усвідомленню власного голосу та характеристик виконавства. Однак багато аспектів дослідження виконавських рефлексій та їх впливу на вокальну ідентичність співака ще потребують подальшої уваги. Наприклад, можливо дослідити вплив гендерних чинників на формування вокальної ідентичності через виконавські рефлексії або вивчити вплив культурного контексту на формування вокальної ідентичності. Бажано провести більше експериментальних досліджень, у яких активно залучалися б співаки для спостережень, анкетування, записів й аналізу їх виконавських рефлексій у формуванні вокальної ідентичності. Це допоможе отримати більш об'єктивні результати та зрозуміти причинно-наслідкові зв'язки між виконавськими рефлексіями й вокальною ідентичністю. Звернемо увагу на низку наукових розвідок, які стали корисними в процесі розробки нашого дослідження.

У дослідженні О. А. Гудзь (2019) «Феномен професійної рефлексії в контексті вокальної підготовки майбутніх учителів музики» (щодо впливу виконавських рефлексій на формування вокальної ідентичності співака) описано процес самоаналізу та саморефлексії вокаліста, який виникає під час підготовки майбутніх учителів музики. У роботі висвітлено, як виконавці-студенти рефлексують свої вокальні навички, ураховуючи свої сильні та слабкі боки, а також сприймають і вдосконалюють виконавське мистецтво.

У розвідці «Науково-методична рефлексія класичної та сучасної вокальних технік в контексті проблеми культуровідповідності вокальної педагогіки» Т. О. Кулаги (2019) розглянуто вплив виконавських рефлексій на процес створення вокальної ідентичності співака з погляду культурної відповідності вокальної педагогіки. У контексті нашої проблеми в цій розвідці досліджено вплив класичних і сучасних вокальних технік на формування ідентичності співака та його виконавський стиль.

У статті «Формування виконавської культури майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу» К. О. Марченко (2022) проаналізовано роль виконавських рефлексій у формуванні вокальної ідентичності майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу в контексті педагогіки формування творчої особистості. Автор досліджує, як самостійний аналіз і саморефлексія студентів викликають зростання їхніх професійних навичок, розвиток унікального виконавського стилю та формування особистісної вокальної ідентичності.

У дослідженні «Концертно-сценічний артистизм вокаліста як мистецтвознавчий феномен» С. На (2022) проаналізовано роль концертно-сценічного артистизму у формуванні вокальної ідентичності співака в контексті мистецтвознавчого підходу. Щодо формування вокальної ідентичності, то в дослідженні визначено, як концертно-сценічний артистизм впливає на вокальний виконавський стиль та особистісний розвиток співака. Автор розглядає такі аспекти, як

емоційна експресія, акторська майстерність, використання простору та сценічних рухів, взаємодія з аудиторією тощо.

У розвідці «The activity and artistry of solo vocal performance: Insights from investigative observations and interviews with western classical singers» J. W. Davidson (2007) («Діяльність та артистизм сольного вокального виконавства: висновки з досліджень та інтерв'ю із західними виконавцями класичної музики», В. Давідсон) досліджено формування вокальної ідентичності співака в контексті сольного вокального виконавства за допомогою інтерв'ю та спостережень із західної класичної музики. У контексті формування вокальної ідентичності це дослідження акумулює досвід рефлексії і сприйняття самими співаками в процесі сольного вокального виконавства.

У статті «Autoethnography and voicework: autobiographical narrative and self-reflection as a means towards free vocal expression» S. Holmes (2016) («Автоетнографія та робота з голосом: автобіографічне оповідання та саморефлексія як засіб вільного вокального самовираження», С. Голмес) проаналізовано вплив виконавських рефлексій на формування вокальної ідентичності співака, використовуючи автобіографічний наратив і саморефлексію як засіб досягнення вільного вокального виразу. У контексті виконавських рефлексій та їх впливу на вокальну ідентичність ця стаття ймовірно досліджує, як виконавські рефлексії та саморозуміння впливають на процес формування вокальної ідентичності співака.

### Виклад матеріалу дослідження

Художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста є важливим показником його авторського стилю та особистої ідентичності. Ці рефлексії виявляються у виборі та інтерпретації пісень, у способі вокального виконання, у використанні вокальної техніки й елементів стилізації. Авторський стиль естрадного вокаліста відтворюється через його особистість, музичні вподобання та передавання емоцій (Кулага, 2019). Це охоплює унікальний тембр голосу, фразування, використання музичних акцентів і акцій, а також специфічні засоби та прийоми вокальної інтерпретації. Вокаліст має здатність виявляти свою творчу особистість, виходити за межі стандартного виконання та надавати композиціям особисте прочитання (Гудзь, 2019).

Художньо-виконавська рефлексія вокаліста є не просто виявом його авторського стилю, а важливим показником особистої ідентичності. Виконавець може використовувати свої рефлексії, щоб передати внутрішні почуття, думки й емоції через виконання. Кожен вокаліст є унікальною особистістю, має свої характеристики, досвід і світогляд. Художньо-виконавська рефлексія дає змогу виконавцю проявити свою ідентичність через музичне виконання. Вона може передати його унікальне бачення музичного світу, його сприйняття та інтерпретацію музичного матеріалу (Кулага, 2019). Крім того, художньо-виконавська рефлексія може надати вокалісту засоби вираження особистої ідентичності. Вона дає змогу висловити себе через музику й текст пісні, виразити внутрішні почуття та думки, поділитися світоглядом з аудиторією. Виконавець може ви-

користувати рефлексії, щоб розкрити свою особистість, ставлення до життя та музики, а також передати свої цінності та переконання через виконання. У цьому контексті художньо-виконавська рефлексія є важливим засобом самовираження та відтворення унікальності, що дає змогу вокалісту виявити свою ідентичність через музику, засвідчити особисту креативність й унікальні музичні впливи, які формували його як митця.

Кожен вокаліст має власний життєвий досвід, емоції та переживання, які відбиваються в його художньо-виконавських рефлексіях. Це може охоплювати стиль співу, манеру вираження, вибір пісень та їх інтерпретацію (Гудзь, 2019). Особиста ідентичність вокаліста відображається не тільки в музичному виконанні, а й у виборі репертуару та способі взаємодії з аудиторією. Деякі вокалісти можуть обирати пісні, які мають сильне особисте значення для них, які відображають пройдені етапи чи знакові моменти життя. Інші можуть концентруватися на передачі певного настрою або емоційного спектра, що відповідають особистим переживанням чи ставленню до світу навколо.

Рефлексії естрадного вокаліста можуть проявлятися по-різному. Наприклад, вокаліст може змінювати аранжування пісні, експериментувати зі звучанням, додавати елементи імпровізації або стилістичні штрихи, що відповідають його власному музичному баченню. Важливо, щоб рефлексії відображали особисту харизму й індивідуальність вокаліста. У свою чергу авторський стиль естрадного вокаліста може розвиватися згодом. Виконавець має можливість експериментувати зі своїм стилем, досліджувати нові жанри та напрями, що дає змогу розширити його художню палітру і збагатити власні рефлексії. Це може виявлятися в зміні підходу до музичного матеріалу, у збагаченні вокальної техніки, у пошуку особистих інтерпретаційних рішень. Крім того, художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста є не тільки виявом його авторського стилю, а й важливим елементом успішності на музичній сцені. Унікальність і привабливість виконавця полягають у тому, що він може передати свої внутрішні почуття та емоції через виконання. Рефлексії є особистим вираженням виконавця та відображають його життєвий досвід і бачення музичного світу (Гудзь, 2019).

В умовах сьогодення, попри потребу збереження власної культурної та вокальної ідентичності, стає актуальним успадкування та інтерпретація досвіду вокалістів США і Європи на українській естрадній сцені. Розглянемо деякі особливості виконавських рефлексій американських та українських вокалістів. Художньо-виконавські рефлексії естрадних вокалістів США та України можуть відобразити різні культурні й музичні впливи, що призводить до відмінностей у їхніх стилях виконання та інтерпретаціях (Кулага, 2019).

У виконавстві американських естрадних вокалістів, особливо в сучасному поп- та рок-виконавстві, можна спостерігати більш проникливу експресію та акцент на виразність. Вони застосовують широку палітру вокальних технік (від ніжних тонів до сильних рокових криків), щоб передати емоційну глибину пісні. Американські вокалісти часто використовують імпровізаційні прийоми, розвиваючи свою вокальну техніку та виражаючи свою особистість через голос. Вони також активно співпрацюють з продюсерами та композиторами, що

сприяє розширенню їх стилістичного спектра й експериментуванню зі звучанням (Davidson, 2007).

Українські естрадні вокалісти, звичайно, мають власний особливий стиль, що відображає традиції національної культури та музики. Вони можуть використовувати елементи українського фольклору, мелодійність й емоційність, що є характерними для української музики. Українські вокалісти надають особливу увагу тексту та ліриці пісень, намагаючись передати глибину і смисл. Вони часто використовують техніку «розриву душі», щоб надати пісням особливого емоційного заряду (На, 2022). Незважаючи на ці відмінності, американські й українські естрадні вокалісти спільно мають на меті передачу емоцій та створення зв'язку зі слухачем. Вони обидва розвивають свої вміння використовувати голос як засіб вираження особистості та викликання емоційних реакцій у слухачів.

Естрадні вокалісти США й України також можуть відрізнятися у своєму підході до естетики та стилю виконання. В американському виконавстві часто можна помітити більшу акцентуацію на шоу-бізнес та візуальну презентацію (Holmes, 2016). Американські вокалісти приділяють увагу не тільки вокалу, а й танцю та сценічній присутності, акцентуючи на харизмі та енергії на сцені (На, 2022). У свою чергу українські естрадні вокалісти частіше наголошують на виразності, глибині почуттів і тонкій музичній інтерпретації. Вони можуть використовувати багато музичних нюансів, виражати емоції через голос, а також налаштованість на сприйняття інтимності й емоційного зв'язку зі слухачем. Варто зазначити, що згодом світ музики, включаючи художньо-виконавські рефлексії, постійно змінюється та розвивається. Впливи й стилі можуть перетнутися, естрадні вокалісти можуть експериментувати з різними стилями та жанрами, що надає їхньому виконанню інноваційного звучання (Марченко, 2022).

Отже, попри низку спільних рис щодо виконавських рефлексій вокальна ідентичність естрадних вокалістів США й України може відрізнятися через культурні, музичні та сценічні впливи. Розглянемо окремо кожен з показників:

1. Культурні впливи: вокальна ідентичність впливає на культурні особливості та музичні традиції кожної країни. Наприклад, вокалісти США можуть впливати на музичні стилі, такі як поп, рок, соул та інші, що є популярними в американській музичній індустрії (Davidson, 2007). Українські вокалісти можуть бути залучені до народних або фольклорних традицій у своїх виступах.

2. Музичні впливи: розвиток вокальної ідентичності також ґрунтується на впливах вокалістів, які їх надихають. Вокалісти США можуть бути насичені впливовими американськими співаками, такими як Майкл Джексон, Вітні Хьюстон, Елвіс Преслі та іншими, тоді як на українських вокалістів можуть впливати відомі українські артисти, наприклад: Верка Сердючка, Руслана або «Океан Ельзи».

3. Сценічні впливи: виконання на сцені впливає на виконавські рефлексії та вокальну ідентичність вокалістів. Вокалісти США й України можуть мати різні підходи до сценічної презентації та виконавської манери. Наприклад, вокалісти США часто надають великий акцент на виразність, емоційність і драматичність у своїх виступах. Вони можуть зосередитися на зайнятості сцени, танцювальних рухах і спеціальних ефектах, що створюють яскраві візуальні враження (Holmes, 2016).

4. Українські вокалісти можуть підкреслювати національну самобутність, застосовувати щедre використання елементів української культури у своїх виступах. Вони можуть використовувати традиційні українські костюми, фольклорні мотиви та хореографію, щоб підкреслити свою вокальну ідентичність.

5. Виконавські рефлексії впливають на спосіб, яким вокалісти обирають виконавські прийоми, змінюють тембр голосу, фразування та декламацію, а також вибирають специфічні манери інтерпретації пісень. Ці рефлексії відображають особистісні особливості вокаліста, його унікальну манеру виконання та стиль, які впливають з його вокальної ідентичності.

Отже, вокальна ідентичність естрадних вокалістів США й України може виявлятися в їх виконавських рефлексіях, виразних засобах, національних традиціях та особистих стилях виконання. Це робить кожного вокаліста унікальним і додає різноманітності до музичного світу (Holmes, 2016).

### Висновки

Отже, художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста є не тільки показником авторського стилю, а й чинником, що визначає його унікальність та успішність на музичній арені. Вони дають змогу виконавцю проявити свою особисту ідентичність, експериментувати зі звучанням та інтерпретацією, стати впізнаваним і цінним у своєму жанрі. Крім того, художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста впливають на сприйняття аудиторії. Якщо виконавець має авторський стиль, що вдається досягти через свої рефлексії, це може стати його візитною картою та дати перевагу перед іншими виконавцями, адже аудиторія шукає оригінальність, новітність і унікальність. Варто зазначити, що світ музики, охоплюючи художньо-виконавські рефлексії, постійно змінюється та розвивається. Впливи й стилі можуть перетнутися, естрадні вокалісти можуть експериментувати з різними стилями та жанрами, що надає виконанню інноваційного звучання.

### Список бібліографічних посилань

- Гудзь, О. А. (2019). Феномен професійної рефлексії в контексті вокальної підготовки майбутніх учителів музики. *Наукові записки. Серія: Психолого-педагогічні науки*, 1, 15–20. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2019-PP-1-15-20>
- Кулага, Т. О. (2019). Науково-методична рефлексія класичної та сучасної вокальних технік в контексті проблеми культуровідповідності вокальної педагогіки. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 144, 114–122. <https://doi.org/10.31392/NZ-npu-144.2019.13>
- Марченко, К. О. (2022). Формування виконавської культури майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 83, 180–183. <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2022.83.31>
- На, С. (2022). Концертно-сценічний артистизм вокаліста як мистецтвознавчий феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), 154–168. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(56-57\).2022.278227](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278227)

- Davidson, J. W. (2007). The activity and artistry of solo vocal performance: Insights from investigative observations and interviews with western classical singers. *Musicae Scientiae*, 11(2suppl.), 109–140. <https://doi.org/10.1177/10298649070110S206>
- Holmes, S. (2016). Autoethnography and voicework: Autobiographical narrative and self-reflection as a means towards free vocal expression. *Voice and Speech Review*, 10(2–3), 190–202. <https://doi.org/10.1080/23268263.2016.1337552>

## References

- Davidson, J. W. (2007). The activity and artistry of solo vocal performance: Insights from investigative observations and interviews with western classical singers. *Musicae Scientiae*, 11(2suppl.), 109–140. <https://doi.org/10.1177/10298649070110S206> [in English].
- Holmes, S. (2016). Autoethnography and voicework: Autobiographical narrative and self-reflection as a means towards free vocal expression. *Voice and Speech Review*, 10(2–3), 190–202. <https://doi.org/10.1080/23268263.2016.1337552> [in English].
- Hudz, O. A. (2019). Fenomen profesiinoi refleksii v konteksti vokalnoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzyky [The phenomenon of professional reflection in the context of vocal training of future music teacher]. *Research Notes. Series: Psychology and Pedagogy Research*, 1, 15–20. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2019-PP-1-15-20> [in Ukrainian].
- Kulaha, T. O. (2019). Naukovo-metodychna refleksiiia klasychnoi ta suchasnoi vokalnykh tekhnik v konteksti problemy kulturovidpovynosti vokalnoi pedahohiky [Scientific and methodical reflection of classical and contemporary vocal techniques in the context of the problem of cultural-conformity of vocal pedagogy]. *Science Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 144, 114–122. <https://doi.org/10.31392/NZ-npu-144.2019.13> [in Ukrainian].
- Marchenko, K. O. (2022). Formuvannia vykonavskoi kultury maibutnikh artystiv-vokalistiv na zaniattiakh solnoho spivu [Formation of performance culture of future singers in solo singing classes]. *Pedagogy of Creative Personality Formation in Higher and General Academic Schools*, 83, 180–183. <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2022.83.31> [in Ukrainian].
- Na, S. (2022). Kontsertno-stsenichniy artystyzm vokalista yak mystetstvoznavchyi fenomen [Vocalist's concert-stage artistry as an art course phenomenon]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3–4(56–57), 154–168. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(56-57\).2022.278227](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278227) [in Ukrainian].



## ARTISTIC AND PERFORMING REFLECTIONS OF A POP SINGER AS AN INDICATOR OF THE AUTHOR'S STYLE

Andrii Furdychko<sup>1a</sup>, Iryna Usachova<sup>2a</sup>, Tamara Kaliuzhna<sup>3a</sup>

<sup>1</sup> Doctor of Arts, Professor, Honored Artist of Ukraine

Head of the Pop Singing Department, Musical Art Faculty;

ORCID: 0000-0001-8651-1562; e-mail: akniaz@ukr.net

<sup>2</sup> Lecturer at the Pop Singing Department, Musical Art Faculty;

ORCID: 0009-0003-5294-8434; e-mail: irina.usachova@gmail.com

<sup>3</sup> Lecturer at the Pop Singing Department, Musical Art Faculty;

ORCID: 0009-0005-9996-2393; e-mail: damnikiya@gmail.com

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to determine the role of performance reflections in forming a pop singer's vocal identity. **Research methodology.** The article uses such research methods as analytical, comparative, and retrospective. **The scientific novelty** of the study of artistic and performing reflections of a pop vocalist in the context of indicators of the author's style lies in a unique approach to studying this issue and identifying new knowledge. One of the aspects of scientific novelty is the study of the influence of individual characteristics of the vocalist on his artistic and performing reflections. The study allows us to establish the relationship between personality, experience, emotional sphere and the reflection of these aspects in artistic and performance reflections; it helps to identify new approaches to the formation of the vocalist's authorial style based on artistic and performance reflections. This may include the study of the influence of different musical genres, cultural influences and personal experiences on the vocalist's singing style. The results can be used to improve performance skills, develop training programmes and teaching methods, and develop the vocalist's personality. In general, the scientific novelty of the study lies in a deeper understanding of the vocalist's artistic and performing reflections and their influence on the formation of the author's style. This allows us to expand our knowledge of vocal art and stimulates further development in this field. **Conclusions.** Artistic and performing reflections are the result of the creative process and the performer's own musical transformations. It is an indicator of their professionalism, voice power, and ability to adapt to different musical genres and styles. A performer who is aware of reflection and knows how to embody it in his or her performance can turn an ordinary song into a real musical masterpiece whose own interpretation cannot be repeated. Thus, the artistic and performing reflections of a pop vocalist are of great importance for his or her author's style and sense of originality. They influence the audience's perception and determine the success of the performer on the music stage. It is the result of their own development, search and discovery of their musical personality and uniqueness.

**Keywords:** reflections; pop vocal; individual style; vocal identity



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.



DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316739

UDC 78.03:780.616.432](479.24)(091)

## ON THE CLASSICAL TRADITIONS OF AZERBAIJANI PIANO ART

Elnara Majidova

Senior Lecturer, PhD Student;

ORCID: 0009-0008-9867-2556; e-mail: m.elnara@rambler.ru

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyov, Baku, Azerbaijan

---

### Abstract

**The purpose of the research** is to characterise the peculiarities of classical traditions in the history of Azerbaijani piano culture and generalise these traditions. The priority of the study is to consider the classical traditions of Azerbaijani piano culture as aesthetic principles of its functioning. **The research methodology** is based on a categorical understanding of such a concept as classical. The significant phenomena of the piano art of Azerbaijan are considered from a contextual aspect. The study is based on the principle of historicism, which is characterised by diachrony; the history of Azerbaijani piano art is covered in stages. **The scientific novelty of the research** is the first to generalise the classical traditions of Azerbaijani piano culture based on historical material. The first attempt to classify the classical traditions of Azerbaijani piano culture is essential. **Conclusions.** At the end of the 20th and the beginning of the 21st century, studying Azerbaijani piano culture required a reevaluation, new approaches, and generalisations. Creative consciousness, embodied in the classical traditions of Azerbaijani piano art, acquires diversity and multidimensionality in contemporary phenomena. This is why the present research relies on the importance of interpreting classical traditions. The classics of Azerbaijani piano culture serve as a model for future generations of Azerbaijani pianists. The classical performance paradigm was based on important factors such as the high professional skills of pianists and a deep understanding of musical works, their artistic reading, interpretation, and interpretation. The outstanding pianists of the second half of the 20th century are united by a common ideological, performing and musicological approach, which can be called a 'solid foundation' of Azerbaijani piano art. Classical traditions represent both applied and professional techniques, as well as music's philosophical and aesthetic concepts. The classical traditions of the Azerbaijani piano culture, laid down by prominent figures, developed as a natural combination of the performance and pedagogical levels. The integrity and completeness of the classical style define the distinctive features of pianism.

**Keywords:** music; performance; piano; classics; tradition; culture

### Introduction

Outstanding pianists of the second half of the twentieth century were distinguished by a cohesive school of thought with a solid and fundamental foundation.

Classical traditions represent both applied and professional approaches and a philosophical and aesthetic concept of music.

These classical traditions in Azerbaijani piano culture were established by eminent figures and evolved as a natural combination of performing and pedagogical levels. The integrity and completeness of the classical style define the distinctive features of pianism.

### Purpose of the article

The purpose of the research is to characterise the features of classical traditions in the history of Azerbaijani piano culture and generalise these traditions. The priority of the study is to consider the classical traditions of Azerbaijani piano culture as aesthetic principles of its functioning.

### Recent research and publications analysis

Classical traditions of Azerbaijani piano art represent a particular system of performing principles. The term – classical traditions reflects the unity of piano art's essential properties. The appropriateness of using this concept is based on the fact that it can generalise the specific features of piano culture.

In the second half of the 20th century, the piano school of Azerbaijani performers was formed. The classical traditions of the piano school of Azerbaijan and national piano performance were laid down.

The classical traditions of Azerbaijani piano culture in Azerbaijan represented a holistic phenomenon with enormous potential for development.

Using the concept of the classical traditions of Azerbaijani piano culture, we refer to the Azerbaijani performance school, which developed as a historically established national school of pianism. More specifically, this refers to the performance school of a generation of Azerbaijani pianists and teachers united by common artistic and aesthetic principles of performance and teaching.

The concept of classical traditions in Azerbaijani piano art is evident. However, according to researchers, the idea of classical traditions requires generalisation and argumentation.

Closely related to the concept of classical traditions in piano culture is the concept of a piano school, which can be distinguished in the following way. For example, piano schools differ by nationality – Italian, German, etc. – and piano schools are associated with individual figures – pianists.

Researchers of piano culture differentiate the various types of performing schools as follows:

1. by style;
2. by national specifications;
3. by uniform artistic and aesthetic principles;
4. by individual pedagogical focus;
5. by professional orientation (Seidov, 1988, p.130).

Using this table, we can say that the classical traditions of Azerbaijani piano culture reflect unified artistic and aesthetic principles.

The article is devoted to the study of musical art: A. Magerramova (2008), R. Mamedova (Sarabska) (2021), K. Dadash-zade (2022), G. Makhmudova (2006), O. Voitovych (2022), T. Seidov (2006) and other researchers.

### Main research material

The classics of Azerbaijani piano culture served as a model for subsequent generations of Azerbaijani pianists.

They were characterised by professional skill, organic interpretation of musical works, conviction and confidence in their correct perception and understanding.

The outstanding pianists of the second half of the 20th century were distinguished by a typical school with a solid, fundamental foundation.

Outstanding individuals created the classical traditions of Azerbaijani piano culture, as they developed as a natural combination of performing and pedagogical layers.

The classical style's integrity and completeness also defined pianism's corresponding characteristics. Azerbaijani pianists representing the classical direction of piano culture stood at a high level of mastery. In this respect, the perfection of their command of the tools of piano art played a significant role.

The classical traditions were embodied in the practices of Azerbaijani pianists, whose performances had a powerful spiritual impact.

These traditions in the history of piano art were passed down through the direct perception of the performance process. At the same time, a particular cultural foundation served as the basis, allowing the nature of the performed work to be revealed. This laid the foundation for qualities that hold great potential for developing Azerbaijan's piano school.

The deep connection between pianistic techniques, technical skills, and the aesthetic interpretation of a musical work was at the core of the formation of classical traditions in Azerbaijani piano art. The synthesis of clear rules with an understanding of the prospects of performance culture was an important priority.

In classical piano performance, spontaneousness, balance, the priority of structure, pedagogical generosity, and the teacher's maximum dedication to developing their student's mastery come to the forefront. The encouragement of individuality and independence in young pianists is strongly emphasised.

The classical traditions of Azerbaijani piano culture were based on the parity of two leading principles: on the one hand, the rational understanding of the laws governing musical works, along with strict clarity and logic in methodological approaches. On the other hand, the work's emotional impact had its aspects in the musical interpretation of the piece. The objectification of the interpretation of musical works manifested itself in forming the classical traditions of the Azerbaijani piano school.

It is important to emphasise that preserving the fundamental categories of piano art, meaning the mastery of professional skills, has always been combined with the cultivation of the individual qualities of pianists. In other words, the classical school of professional mastery was based on the precision of reproducing the musical text and the aspiration to convey its inner essence.

Strict adherence to the author's text did not overshadow the desire to feel and convey the underlying subtext of the work, its inner essence.

The aspiration for organicity, wholeness, and meaningful interpretation, which corresponds primarily to the musical text, distinguishes the classical school of Azerbaijani pianism. At the same time, stereotypes and performance clichés are directly opposed to the pianist's internal dynamics and emotional-psychological mindset.

At all stages of its history, the Azerbaijani piano school was characterised by virtuoso, vibrant playing and emotional dynamics combined with the proportionality of compositional vectors. The integrity of structure and clarity of dramaturgy were paired with the inner depth of performance.

The idea and meaning of a musical work and the understanding of style through feeling were important prerogatives for the masters of the Azerbaijani classical piano school. The general parameters of classical traditions and the contemporary functioning of piano culture are based on the priorities of performance art:

- The performer's individual style;
- The national characteristics of the context;
- Aesthetic principles of purposefulness, unity, and harmony;
- The professional school.

According to A. Magerramova (2008), the unifying factors of classical traditions and their modern functioning are:

- Profound depth of content;
- Realistic truthfulness;
- Logical understanding of performance;
- Dramaturgical conceptuality and integrity;
- Mastery of piano sound;
- Organic unity of the individual parts and the whole, from a single measure to the dramatic entirety;
- Balance and equilibrium between intellect and emotion (p. 145).

The classicism of the Azerbaijani piano school was based on the artistic parameters of pianism, which were characterised by the following traits:

- Rational foundation;
- The logic of clear structure in the work;
- Precise calculation of dynamic aspects;
- Priority of proportionality in meaningful accents;
- The value and clarity of performance interpretation;
- Strict loyalty to the text of the piece;
- Internal logic is used to correlate musical text and imagery.

The future potential of the classical traditions of Azerbaijani piano culture reveals itself in the implementation of specific priorities:

- Recreating the artistic concept of the work;
- Performance professionalism;
- Individual understanding of the musical work;
- The necessity of preliminary analysis of the piano piece;
- Independence in musical thinking;

- Understanding the correct correspondences between musical characteristics and the means of their realisation;

- Studying high examples of musical classics.

Classical traditions in Azerbaijani piano art are based on the classical foundations of the pianist's training. Essential parameters of classical education have developed in Azerbaijani piano culture.

The classical training of a pianist was based on three critical aspects of understanding a musical work:

1. The central focus is on the overall idea of the musical work, forming a goal and creating mental images; the priority is the dynamic comprehension of the work.

2. The process of mastering the musical work and deepening the understanding is gradual and lengthy, requiring a progressive development of its interpretation.

3. Classical alignment between a sufficiently long study period and the maximum achieved result.

The requirement to adhere to the musical text and remain faithful to every note the composer wrote was combined with teaching students to develop their vision of the work. In other words, the generation of pianists that emerged with the birth and development of the Azerbaijani piano school instilled creativity in their students. It did not restrict the emotional and psychological understanding of the piece.

Classical performance of musical works was characterised by a rational foundation, which contributed to the integrity of interpretation, clarity, and logical coherence of execution. At the same time, sincerity and inspiration were among the essential aspects of the classical performance of piano works.

What commonalities exist between the classical piano school that emerged in the 20th century and the modern priorities of pianism?

- A high level of professionalism;

- Individual creative interpretation of musical material;

- The artistic talent of the performer;

- Harmonious correlation between the emotional-psychological and rational aspects of piano art;

- Piano performance as a harmonious balance of the rational and emotional;

- The priority of predetermined imagery and content;

- The musical work as a complex of style, dramaturgy, form, imagery, distinctive features of intonation, technical issues of sound production, dynamics, agogics, and fingering;

- Every sound must be complete, resonant, and deep.

- The integrity of the artistic and performance outcome.

Classical traditions were formed in Azerbaijani piano culture as an understanding of the synthesis between a rational and individual approach to education.

Maximum attention to the creative uniqueness and natural talent of each student was expressed in the following:

- The priority of intellect;

- Precision, clarity, conciseness;

- Fundamental and meaningful generalisations;

- Strictness with oneself, self-criticism;

– A clear vision of the performed work and a clear understanding of it.

The classical features of the Azerbaijani piano school, as its defining traits, took shape in the post-war years in the 1950s.

This formed the foundational basis of Azerbaijani piano culture. The Azerbaijani piano school possessed depth, substance, and parameters of exemplary functioning, which allowed it to be defined as a classical school.

Pianists of the older generation developed and implemented a system of musical education based, on the one hand, on universally significant principles of piano art and, on the other hand, on the development of the individual potential of their students. The undeniable advantages of such a system consistently bore fruit.

One of the first and leading teachers of the Azerbaijan State Conservatory was G.G. Sharoev.

A key feature which became fundamental in the context of the Azerbaijani piano school and stemmed from G.G. Sharoev's pedagogical system was the motivation to express one's individuality.

He was categorically against unifying students' creative potential and depersonalisation. Personal understanding of the musical work was encouraged.

The objectification of interpretation was reflected in the training of pianists in alignment with the idea of the work, maintaining semantic clarity, preserving the emotional and psychological tone of the musical piece, and, most importantly, remaining faithful to the composer's style.

Technical mastery of the performed material was not an end in itself for G.G. Sharoev: "Despite the differences in their individualities, students of G.G. Sharoev's class always had something in common: a synthesis of musical expressiveness and accessibility of technical means and possibilities" (Seidov, 1988, p. 18).

Researchers emphasised that "G.G. Sharoev primarily focused on revealing the poetic content of music... He was driven by a constant striving for truthful musical interpretation, for a more accurate unveiling of the music's essence. Notably, his understanding of works was marked by features of high classicism" (Seidov, 1988, p. 47).

From its very inception and development, the Azerbaijani piano school acquired the characteristics of national pianism. Undoubtedly, many features of the national style were formed based on the piano works of Azerbaijani composers.

The national colours present in the pianistic aesthetics are yet another aspect of the classicism of Azerbaijani piano culture.

M. R. Brenner nurtured in his students highly professional pianistic mastery and free command of pianistic resources. His student characterised the classicism of his performance style, prominent Azerbaijani musical figure and professor Tarlan Seidov (1988) as follows: "... The leading component was the rational foundation. Under the artist's hands, any work acquired surprisingly logical, clearly architectural contours... He preferred to achieve an overall emotional impression through the calculated management of all dynamic aspects. The pianist's concepts were always distinguished by the integrity of the architectonics and clarity of the performance plan... all of this allows us to classify Brenner as a pianist of the 'classical' type" (p. 39).

The fundamental traditions of the Azerbaijani piano school, along with its classical parameters, were based on the activities of pianists – F. Kuliev, N. Usubova, R. Atakishiyev, A. Zulfugarov – as well as E. Nazirova and E. Aliyeva.

A classical tenet of the post-war generation of Azerbaijani pianists was the belief that performance is not merely a reproduction of the text but the conveyance of the emotional and psychological aura of the musical work.

The post-war generation of Azerbaijani pianists was consistently distinguished by their initiative in interpreting piano works while ensuring the unwavering preservation of the firm and deep foundations of the composer's intent.

Coherence and multifaceted harmony characterised the classical traditions of the Azerbaijani piano school – a synthesis of practical utility and overall musical aesthetic value.

### Conclusion

Studying Azerbaijani piano culture at the end of the 20th and the beginning of the 21st century required reevaluation, new approaches, and generalisations. Creative consciousness, embodied in the classical traditions of Azerbaijani piano art, acquires diversity and multidimensionality in contemporary phenomena. This is why the present research relies on the importance of interpreting classical traditions.

The classics of Azerbaijani piano culture served as a model for subsequent generations of Azerbaijani pianists. They were characterised by professional skill, organic interpretation of musical works, firm conviction and confidence in their correct perception and understanding.

The outstanding pianists of the second half of the twentieth century were distinguished by a cohesive school of thought with a solid fundamental basis. The classical traditions represent applied and professional approaches and the philosophical and aesthetic concepts of music.

These classical traditions of the Azerbaijani piano culture were laid down by prominent figures and developed as a natural combination of the performance and pedagogical levels. The integrity and completeness of the classical style define the distinctive features of pianism.

### References

- Dadash-zade, K. (2022). On the music-synergetic processes of epic art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 6–13. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258130> [in English].
- Magerramova, A. A. (2008). *Printsip preemstvennosti v Azerbaidzhanskom fortepianno-ispolnitel'skom iskusstve* [Principle of continuity in Azerbaijani piano-performing art] [PhD Dissertation, Baku Music Academy] [in Russian].
- Makhmudova, G. R. (2006). *Genezis i evolyutsiya ostinatnosti v azerbaidzhanskoi muzyke* [Genesis and evolution of ostinato in Azerbaijani music]. Nurlan [in English].



- Mamedova (Sarabska), R. (2021). On the comparative analysis of the Eurasian region cultures. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 4(1), 34–44. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233336> [in English].
- Seidov, T. (1988). *Vidnye deyateli fortepiannoi kul'tury Azerbaidzhana* [Prominent figures of piano culture in Azerbaijan]. Ishig [in Russian].
- Seidov, T. A. (2006). *Azerbaidzhanskaya fortepiannaya kul'tura XX veka: pedagogika, ispolnitel'stvo i kompozitorskoe tvorchestvo* [Azerbaijani piano culture of the 20th century: Pedagogy, performance and composing creativity]. Azerbaidzhanskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo [in Russian].
- Voitovych, O. (2022). Improvement of classical music sound conditions by simulating changes in concert hall acoustics. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(2), 153–161. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269643> [in English].

## ПРО КЛАСИЧНІ ТРАДИЦІЇ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

**Ельнара Меджидова**

*старший викладач, аспірантка;*

*ORCID: 0009-0008-9867-2556; e-mail: m.elnara@rambler.ru*

*Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибекова, Баку, Азербайджан*

### Анотація

**Мета дослідження** полягає в характеристиці особливостей класичних традицій в історії азербайджанської фортепіанної культури, а також в узагальненні цих традицій. У пріоритеті дослідження теми статті перебуває розгляд класичних традицій азербайджанської фортепіанної культури як естетичних принципів її функціонування. **Методологія дослідження** спирається на категоріальне розуміння такого поняття, як класичне. Значущі явища фортепіанного мистецтва Азербайджану розглянуто в контекстному аспекті. Дослідження базується на принципі історизму, якому властива діячність; поетапно висвітлюється історія азербайджанського фортепіанного мистецтва. **Наукова новизна дослідження.** У цій статті вперше узагальнюються класичні традиції азербайджанської фортепіанної культури на основі історичного матеріалу. Важливою є вперше зроблена класифікація класичних традицій азербайджанської фортепіанної культури. **Висновки.** Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття проблеми вивчення фортепіанної культури Азербайджану потребували нового осмислення, нових підходів, узагальнень. Творча свідомість, утілена в класичних традиціях азербайджанського фортепіанного мистецтва, у сучасних явищах набуває різноманіття, багатомірності. Саме тому це дослідження спирається на важливість трактувань класичних традицій. Класика азербайджанської фортепіанної культури слугує зразком для наступних поколінь азербайджанських піаністів. Класична виконавська парадигма ґрунтувалася на таких важливих чинниках, як висока професійна майстерність піаністів і глибоке розуміння музичних творів, їх художнє прочитання, трактування та інтерпретація. Видатні піаністи другої половини ХХ століття об'єднані спільним ідейно-виконавським і музикознавчим підходом, який умовно можна назвати «міцним фундаментом» азербайджанського фортепіанного мистецтва. Класичні традиції представляють як прикладний, так і професійний підходи, а також філософсько-естетичну концепцію музики. Класичні традиції азербайджанської фортепіанної культури, що заклали видатні діячі, розвивалися як природне поєднання виконавського та педагогічного рівнів. Цілісність і завершеність класичного стилю визначають відмінні риси піанізму.

**Ключові слова:** музика; виконавство; фортепіано; класик; традиція; культура



DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316740  
УДК 780.614.11/.13:78.071](477)(092)

## КОБЗАРСТВО РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ У ПЕРСОНАЛІЯХ

Володимир Єсипок<sup>1а</sup>, Надія Брояко<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> професор кафедри музичного мистецтва, голова правління

Національної спілки кобзарів України, народний артист України;

ORCID: 0000-0002-2831-7726; e-mail: esipok\_v@ukr.net

<sup>2</sup> кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0001-9109-1734; e-mail: nbroiako@gmail.com

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – розкрити методи й засоби популяризації кобзарсько-бандурного мистецтва в умовах жорстокої цензури радянської дійсності, виховання професійних музикантів і патріотів своєї землі у протистоянні комуністичній ідеології на прикладі життя і творчості видатного діяча української культури Грицяя Анатолія Юхимовича (1 січня 1931 р., с. Жовтнєве Коропського р-ну Чернігівської обл. – 12 вересня 2003 р., м. Рівне). **Методологія дослідження** базується на застосуванні низки методів, зокрема системно-аналітичного, а також методів історичного, біографічного аналізу й узагальнення. **Наукова новизна** дослідження ґрунтується на конкретизації окремих положень та фактів життя і творчості А. Грицяя. **Висновки.** У дослідженні здійснено аналіз спогадів учнів, колег і друзів А. Грицяя, його поетичні та композиторські доробки, формування бандурного сольного й ансамблевого репертуару, порівняння з аналогічними зразками інших музичних жанрів, використання кобзарських традицій у виконавській практиці, педагогічні успіхи.

**Ключові слова:** кобзарство; бандурне мистецтво; музична культура України; бандурист Анатолій Грицяй; репертуар бандуриста; клас бандури Рівненського музичного училища

### Вступ

На теренах України протягом уже останніх двох століть проводилася агресивна русифікація населення, наслідки якої ми опосередковано маємо в сучасних військових подіях на Сході та Півдні. На фоні заборони популяризації української мови, пісні, фольклору, етнології завжди з'являлися постаті, які відстоювали самобутність української культури, самобутність українського етносу. Особливо цікавою проблемою є вивчення життя і творчості митців, яким довелося творити та працювати в часи радянської ідеології, коли необережний крок, невиважений публічний виступ на сцені, навіть необережне слово мог-

ло стати передумовою тяжкого покарання. Саме такою постаттю є Анатолій Юхимович Грицай – бандурист, композитор, поет педагог, громадський діяч, голова Волинського осередку Національної спілки кобзарів України, засновник кобзарсько-бандурної школи на теренах Волині.

### Мета

Мета дослідження полягає в розкритті методів і засобів популяризації кобзарсько-бандурного мистецтва в умовах жорстокої цензури радянської дійсності, виховання професійних музикантів та патріотів своєї землі у проти-стоянні комуністичній ідеології на прикладі життя і творчості видатного діяча української культури Грицяя Анатолія Юхимовича (1 січня 1931 р., с. Жовтневе Короського р-ну Чернігівської обл. – 12 вересня 2003 р., м. Рівне).

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

На сьогодні література про Анатолія Юхимовича Грицяя переважно обмежується спогадами його учнів і друзів. Можна зробити аналіз цих спогадів і виокремити творчу концепцію митця, хоча недостатньо відомостей про керівництво й концертний процес підпорядкованої йому капели бандуристів. Мало відомостей і про методику ведення уроків гри на бандурі. Однак деякі педагогічні принципи А. Грицяя, зокрема напрацювання щодо розвитку вокальної культури бандуристів, представлено в статті І. Гаврилюк (2019). Внесок митця в розвиток бандурної освіти Рівненщини висвітлено у статтях Г. Топоровської (2017). Загалом волинська бандурна школа та постать А. Грицяя вимагають подальшого вивчення і більш широкої популяризації. Українське кобзарське мистецтво, зокрема у персоналіях, представлено в низці наукових розвідок Н. Брояко (2023).

### Виклад матеріалу дослідження

Класик української літератури Володимир Сосюра в 1944 році створив глибоко патріотичний вірш «Любіть Україну». Цей твір став взірцем української поезії та увійшов до багатьох поетичних збірок і підручників з літератури. Проте у 1951 році в московській газеті «Правда» виходить стаття секретаря ЦК Компартії України Лазаря Кагановича, присвячена саме цьому твору. Миттєво цей допис передруковують усі республіканські, обласні та районні газети, шквал листів від ображених «трудящих» надходить до редакцій періодичних видань, колеги наввипередки спішають викласти власну критику на автора поезії. Пленум Спілки письменників України, присвячений обговоренню одного вірша – «Любіть Україну», тривав чотири дні.

Усім стає зрозуміло, що любити свою землю, свій народ, свою культуру, свою Україну – прояв «буржуазного націоналізму», з яким неодмінно треба боротися.

Український патріотичний дух у народі завжди існував за всіх режимів і за всіх часів. Незважаючи на заборони радянської влади, любили пісню, люби-

ли музику, любили мову, любили українських героїв. Саме в цей історичний період формувалася постать видатного митця української музичної культури Анатолія Юхимовича Грицяя (рис. 1). Його вчителем був мудрий, далекоглядний, який пройшов багатолітню зневіру й тортури, дивом залишивсь живим від репресій, бандурист Володимир Андрійович Кабачок. Атмосфера в класі В. А. Кабачка була сучасною, творчою та патріотичною. Молоді учні Анатолій Маціяка, Анатолій Грицяй, Сергій Баштан за давнім звичаєм запорізьких козаків мали прізвиська – Маціяка, Грицяйка, Баштаняка. За спогадами професора С. В. Баштана (1995): «Кожним словом і високомайстерною грою на бандурі він прищеплював любов до музичного мистецтва, стимулював творчу ініціативу та фантазію учнів. Значну увагу Володимир Кабачок приділяв розвитку техніки гри на ін-

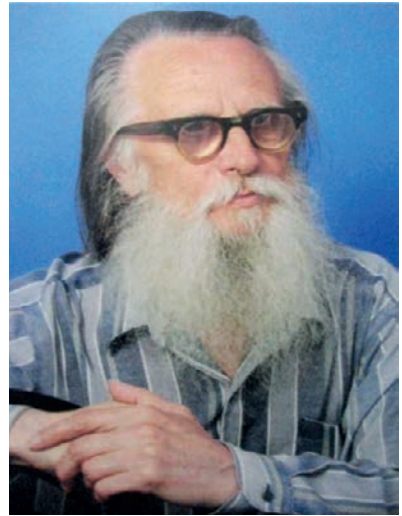


Рис. 1. Анатолій Юхимович Грицяй  
(1931–2003 рр.)

струменті та виробленню правильного щипка, красивого "великого" звука, роботи над прийомами, штрихами та динамікою» (с. 31). Безумовно, навчання гри на бандурі відбувалося паралельно під впливом вивчення унікального явища світової культури, а саме кобзарського мистецтва. Кобзарі за давніх часів були уособленням національної свідомості, вихователями філософії духу патріотизму. Адаже більша частка знань була прихованою, передавалася з уст в уста, до того ж не всім учням. Існували так звані 12 устиянських (тобто усних, не друкованих) кобзарських книг, які були професійним кодексом і відображенням особливої філософії та духовності. Перші чотири книги повинен був знати кожен, хто пройшов навчання і отримав «визвілку» – дозвіл на кобзарювання, тобто виступи на людях. З наступними чотирма могли ознайомитися лише деякі. А всі 12 книг знали тільки найстарші та наймудріші наставники, яких шанобливо називали панотцями. Володимир Андрійович Кабачок був наставником з великої літери (рис. 2). Володар енциклопедичних знань, філософ з постійним почуттям гумору – усе це притягувало до нього творчу молодь, кожне спілкування з ним було незабутньою подією. А ще він був бандуристом. Є безліч музичних інструментів – народні й академічні, струнні, смичкові, ударні, духові. Вони класифікуються за способом звукового видобування, за регіональною ознакою, якщо мають прикмети народного побуту. Більшість має за класифікаційними ознаками аналоги в різних народів. Наприклад, лютнеподібні інструменти: казахська домбра, киргизський комуз, російська балалайка, італійська мандоліна, іспанська гітара – усі вони мають споріднені ознаки. Не має споріднених ознак українська бандура, хоча вона за походженням з роду лютневих інструментів, але завдяки еволюційним змінам на тлі національної музичної культури, додаванню приструнків перетворилася на самобутній музичний інструмент, який нерозривно пов'язаний ще й з українською народною піснею. Бандура для укра-

їнців стала не просто музичним інструментом, під акомпанемент якої можна заспівати декілька улюблених пісень, вона стала одним з національних символів України поруч з гербом, гімном, прапором. Кілька щирих слів про бандуру невідомого сучасного поета наведено нижче:

«Чи жила б Україна без кобзи-бандури?  
Чи світила б колись нам свободи зоря?  
Чи знесли б ми без неї неволю й тортури?  
Чи без неї діждали б ми Кобзаря?»



Рис. 2. Володимир Кабачок разом з першим професійним тріо бандуристок, майбутніми народними артистками України в складі В. Третьякової, Н. Павленко, Т. Поліщук; 1950 р.



Рис. 3. Василь Пиндик – вихованець Анатолія Грицяя, соліст Чернівецької філармонії, заслужений артист України



Можна навчитися грати на бандурі, можна віртуозно нею володіти, але важливіше стати пропагандистом цього інструмента, виховати яскравих послідовників і виконавців. Саме таким і був Анатолій Юхимович після закінчення столичної консерваторії. Шалена любов до бандури спонукала його до пропаганди та розповсюдження у Волинському краї цього музичного жанру. Безліч відомих виконавців і маловідомих ентузіастів, патріоти бандурного мистецтва продовжують його справу й сьогодні. Як відомо, на Волині історично існували тільки цехи мандрівних лірників, бандура ж майже не траплялася. За часів праці та діяльності А. Ю. Грицяя бандурне мистецтво бурхливо стало розвиватися – за період його педагогічної діяльності пройшли мистецький вишкіл і стали професійними музикантами понад 100 учнів (рис. 3). Відкривалися класи бандури в закладах освіти, створювалися ансамблі та капели, у всіх значних культурних заходах присутні бандуристи. У мешканців Рівного з'явилася навіть приказка: «Де Грицяй – там бандура». І дійсно, ці два слова стали синонімами. У 1999 році його як засновника і незаперечного авторитета обирають Головою Рівненського осередку Всеукраїнської спілки кобзарів України.

Описуючи власні спогади, Й. Яницький зазначив: «Пам'ятаю свої гастрольні приїзди до Рівного. Після концерту, на якому обов'язково був присутній Анатолій Юхимович, жваво обговорювали репертуар, образність, шляхи вирішення тієї або іншої проблеми. Дивувала точність і багатогранність бачення різних творчих аспектів музичного метра, він був незаперечним мистецьким авторитетом в Україні і далеко за її межами. Кілька музичних творів я взяв до власного репертуару з легкої руки та рекомендації Анатолія Юхимовича. Він постійно підтримував тісний зв'язок з багатьма бандуристами України, листувався, обмінювався думками, багатьом присвячував свою поезію» (Яницький, 2016, с. 131).

Найбільш цінним для сьогоднішнього кобзарсько-бандурного мистецтва України є творчий спадок А. Ю. Грицяя. По-перше, це величезний досвід зі створення шляхів розвитку цього мистецтва, який він передав своїм учням, а його учні уже передають цей досвід своїм. Недарма Рівненський обласний осередок Національної спілки кобзарів України вважають одним з найбільших за чисельністю та найпотужнішим за творчим потенціалом серед інших обласних організацій. Вихованці з Рівненщини завжди присутні на різних конкурсах, форумах і фестивалях; завжди здобувають призові місця та позитивні відгуки фахівців і преси. По-друге, це музична та літературна спадщина митця: обробки українських народних пісень, оригінальні солоспіви й інструментальні твори для бандури, велика кількість аранжованих творів для ансамблів і капел. Деякі з них надруковані, деякі ще чекають публікацій і своїх виконавців. Літературний доробок ще треба вивчати, але є загальновідомий твір «Заповіді бандуристам» (Грицяй, 1981). Десять заповідей надруковані великим тиражем у формі плаката, вони розповсюджені по закладах освіти всієї України. Це філософська доктрина самовиховання бандуриста з великої літери. Його моральні, естетичні, методичні, ідеологічні аспекти. Приклад останньої десятої заповіді наведено нижче:

«Останнє, але чи не найголовніше. Щоденно, щохвилини бути втілювачем, а то і Творцем національно-патріотичних ідей, бути завжди на

передовій лінії в боротьбі з віджилими догмами. Боротьба за Україну триває і, на жаль, ще довго продовжуватиметься. Ми – бійці національної ідеї, яка вимагає напруження сил та енергії. Будьмо твердою і небом цієї ідеї» А. Грицай, листопад 1981 року.

Зважаючи на вищенаведене й усвідомлюючи велич творчого та життєвого шляху Анатолія Юхимовича Грицяя, ми, прийдешнє покоління кобзарів-бандуристів, повинні низько вклонитися його пам'яті та продовжувати популяризацію прищеплення любові до національної культури, мистецтва, мови, до рідної землі, яка зветься Україна.

### Висновки

Отже, уточнення деяких фактів життя та творчості А. Грицяя, а також проведений аналіз спогадів його учнів, колег і друзів дають змогу стверджувати, що діяльність митця значно вплинула на розвиток кобзарсько-бандурного мистецтва. Okремо варто наголосити на поетичному та композиторському доробку, його значенні у формуванні бандурного сольного й ансамблевого репертуару, а також на використанні кобзарських традицій у виконавській практиці. Важливим аспектом діяльності А. Грицяя була педагогічна творчість. Дослідження творчості митця потребує подальшої уваги, зокрема цікавим, але малодослідженим є його літературний доробок.

У підсумку зазначимо, що для кожного українця існують моральні орієнтири нашого буття, визначні постаті, які поклали своє життя для розбудови національної культури та державності. Такими особистостями є Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Леся Українка й інші. Варто згадати Гната Хоткевича, Володимира Кабачка, Григорія Китастого, Анатолія Грицяя, митців-музикантів, які присвятили себе унікальному бандурному мистецтву. Вивчення їхньої творчості, життєвого шляху, здобутків є неодмінною парадигмою подальшого розвитку та популяризації кобзарсько-бандурного мистецтва.

### Список бібліографічних посилань

- Баштан, С. (1995). Отамане, батьку наш. В С. В. Баштан & Л. Я. Іваненко (Упоряд.), *Бандуристе, орле сизий. Віночок спогадів про В. А. Кабачка* (с. 29–33). Музична Україна.
- Брояко, Н. (2023). Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам XIX–XX століть). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(2), 166–176. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291087>
- Гаврилюк, І. (2019). Педагогічні принципи Анатолія Грицяя в контексті формування вокальної культури бандуриста. В Л. І. Горіна (Ред.), *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* (с. 162–167). Волинські обереги.
- Грицай, А. (1981). *Заповіді бандуристам* [Плакат].

- Топоровська, Г. М. (2017). Анатолій Грицай – засновник професійної бандурної освіти на Рівненщині (до 60-річчя відкриття класу бандури на Рівненщині). В Л. І. Горіна (Ред.), *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* (с. 195–202). Волинські обереги.
- Яницький, Й. (2016). Анатолій Юхимович Грицай. Спомини учнів. В Т. Шаленко (Упоряд.), *Кобзарство ХХ – початку ХХІ століття в іменах: його творці та хранителі* [Матеріали конференції] (с. 129–134). Коло.

## References

- Bashtan, S. (1995). Otamane, batku nash [Otaman, our father]. In S. V. Bashtan & L. Ya. Ivanenko (Comps.), *Banduryste, orle syzyi. Vinochok spohadiv pro V. A. Kabachka* [Bandura player, gray eagle. A wreath of memories about V. A. Kabachok] (pp. 29–33). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2023). Mystetskyi vplyv H. Khotkevycha na kobzarstvo ta bandurnytstvo (zlam XIX–XX stolit) [Artistic influence of H. Hotkevych on kobzarism and bandura (turn of the nineteenth and twentieth centuries)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(2), 166–176. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291087> [in Ukrainian].
- Havryliuk, I. (2019). Pedahohichni pryntsyipy Anatoliia Hrytsaia v konteksti formuvannia vokalnoi kultury bandurysta [Pedagogical principles of Anatolii Hrytsai in the context of the formation of vocal culture of the bandurist]. In L. I. Horina (Ed.), *Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist* [Actual problems of folk instrumental performance in Ukraine: History and modernity] (pp. 162–167). Volynski oberehy [in Ukrainian].
- Hrytsai, A. (1981). *Zapovidi bandurystam* [Commandments to bandurists] [Poster] [in Ukrainian].
- Toporovska, H. M. (2017). Anatolii Hrytsai – zasnovnyk profesiinoi bandurnoi osvity na Rivnenshchyni (do 60-richchia vidkryttia klasu bandury na Rivnenshchyni) [Anatolii Hrytsai – the founder of professional bandura education in Rivne region (to the 60th anniversary of the opening of the bandura class in Rivne region)]. In L. I. Horina (Ed.), *Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist* [Actual problems of folk instrumental performance in Ukraine: History and modernity] pp. 195–202. Volynski oberehy [in Ukrainian].
- Yanytskyi, Y. (2016). Anatolii Yukhymovych Hrytsai. Spomyny uchniv [Anatolii Yukhymovych Hrytsai. Memories of students]. In T. Shalenko (Comp.), *Kobzarstvo ХХ – початку ХХІ століття в іменах: його творці та хранителі* [Kobzarstvo of the 20th – early 21st century in names: Its creators and custodians] [Conference proceedings] (pp. 129–134). Коло [in Ukrainian].

## KOBZARISM IN SOVIET UKRAINE IN PERSONALITIES

Volodymyr Yesypok<sup>1a</sup>, Nadiia Broiako<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> Professor at the Department of Musical Art, Chairman of the Board of the National Union of Ukrainian Kobzars, People's Artist of Ukraine; ORCID: 0000-0002-2831-7726; e-mail: esipok\_v@ukr.net

<sup>2</sup> PhD in Art, Professor, Head of the Department of Musical Art; ORCID: 0000-0001-9109-1734; e-mail: nbroiako@gmail.com

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Abstract**

**The purpose of the research** is to reveal the methods and means of popularising the art of kobza and bandura in the conditions of strict censorship of the Soviet reality, educating professional musicians and patriots of their country in opposition to the communist ideology, using the example of the life and work of the outstanding figure of Ukrainian culture Anatolii Hrytsai (1 January 1931, Zhovtneve village, Koropskyi district, Chernykhiv region – 12 September 2003, Rivne). **The research methodology** is based on the use of a number of methods, including systematic and analytical, as well as historical, biographical analysis, and generalization methods. **The scientific novelty** of the study is based on the specification of specific regulations and facts of the life and work of A. Hrytsai. **Conclusions.** The study analyses the memories of A. Hrytsai's students, colleagues, and friends, his poetic and compositional works, the formation of the bandura solo and ensemble repertoire, the comparison with similar examples of other musical genres, the use of kobza traditions in performance practice, and pedagogical achievements.

**Keywords:** kobzarism; bandura art; musical culture of Ukraine; bandura player Anatolii Hrytsai; bandura repertoire; bandura class of the Rivne Music College



Наукове видання

Scientific publication

**ВІСНИК**  
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

**BULLETIN**  
OF KYIV NATIONAL  
UNIVERSITY  
OF CULTURE AND ARTS

Серія: Музичне мистецтво

Series in Musical Art

Науковий журнал

Scientific journal

Том 7 № 2  
2024

Volume 7 No 2  
2024

---

Підписано до друку: 05.12.2024. Формат 70x100/16  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.  
Ум. друк. арк. 7,96. Обл.-вид. арк. 7,32.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 5310

Видавничий центр КНУКіМ  
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовлювачів  
і розповсюджувачів видавничої продукції, серія ДК № 4776 від 09.10.2014