

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

ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

2025

Том **8**
Vol.

№ **1**

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 №16 від 14.05.2025 р.)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Бряко 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

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

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);

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

Гурбанська С. О.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ РЕДАКТОР

Буряк Я. С.

ДИЗАЙН ОБКЛАДИНКИ

Дорошенко Є. О.

ТЕХНІЧНЕ РЕДАГУВАННЯ ТА КОМП'ЮТЕРНА ВЕРСТКА

Бережна О. В.

МЕНЕДЖЕР ЖУРНАЛУ

Скаченко О. О.

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 у 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(063)8784287

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 16 of 14.05.2025)*

EDITOR-IN-CHIEF

Mykhailo Poplavskyi, 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

Violetta Dutchak, DSc in Art Studies, Professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ukraine);

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);

Ruta Staneviciute, Head of the Scientific Centre,
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

Hurbanska S. O.

BIBLIOGRAPHIC EDITOR

Buriak Ya. S.

COVER DESIGN

Doroshenko Ye. O.

**TECHNICAL EDITING
AND COMPUTER LAYOUT**

Berezhna O. V.

JOURNAL MANAGER

Skachenko O. O.

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. Doroshenko St., Off. 41, Kyiv, 01042, Ukraine
KNUKiM Publishing Centre, 14, D. Doroshenko St., Kyiv, 01042, Ukraine
musical-art.knukim.edu.ua
musical-art@knukim.edu.ua
+38(063)8784287

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

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2025
© Authors, 2025

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ

Андрій Бондаренко Модальна і тональна гармонія в камерній творчості Бориса Лятошинського 6

**Надія Брояко,
Вероніка Дорофєєва** Становлення термінології сучасного бандурознавства 19

ПРАКТИКА

Данііл Грушин Контрабасова методика Людвіга Штрайхера: до перспектив розвитку контрабасового мистецтва в Україні 36

**Ігор Тилик,
Владислав Лисенко** Художньо-інтерпретаційні та репертуарні параметри сучасної хорової практики: алгоритм застосування 52

ІСТОРІЯ

Микола Підгорбунський Розквіт українсько-польського музичного мистецтва в XVI ст. 70

КОНТЕКСТ

**Олена Жорнова,
Ольга Жорнова** Феномен креативної команди в музичному мистецтві 79

Святослав Овчаренко Український симфонізм у системі марксистсько-ленінської ідеології: критичний огляд 95

ПЕРСОНАЛІЇ

Віолетта Дутчак Творчість кобзаря Остапа Вересая: від фольклорних записів Миколи Лисенка до сучасної репрезентації та інтерпретації 108

Мар'ям Мелікова Інтерпретація фортепіанних сонатин Азера Дадашева 123

**Наталія Роюк,
Володимир Єсипок** Особливості авторського стилю Валентини Мартинюк у поліфонічних творах для бандури 131

CONTENTS

THEORY

Andrii Bondarenko	Modal and Tonal Harmony in Borys Lyatoshynsky's Chamber Creativity	6
--------------------------	--	---

Nadiia Broiako, Veronika Dorofieieva	Formation of the Terminology of Modern Bandura Studies	19
---	--	----

PRACTICE

Daniil Hrushyn	Ludwig Streicher's Double Bass Technique: towards Prospects of Double Bass Art Development in Ukraine	36
-----------------------	---	----

Ihor Tylyk, Vladyslav Lysenko	Artistic-interpretative and Repertoire Parameters of Modern Choral Practice: Algorithm of Implementing	52
--	--	----

HISTORY

Mykola Pidhorbunskyi	Pride of Ukrainian-Polish Musical Art in the 16 th Century	70
-----------------------------	---	----

CONTEXT

Olena Zhornova, Olha Zhornova	Creative Team Phenomenon in Musical Art	79
Sviatoslav Ovcharenko	Ukrainian Symphonism in the System of Marxism-Leninism Ideology: Critical Review	95

PERSONALIA

Violetta Dutchak	The Art of Kobzar Ostap Veresai: from Mykola Lysenko's Folklore Recordings to Modern Representation and Interpretation	108
-------------------------	--	-----

Maryam Melikova	Interpretation of Azer Dadashov's Piano Sonatinas	123
------------------------	---	-----

Nataliia Roiuk, Volodymyr Yesypok	Peculiarities of Valentyna Martyniuk's Authorial Style in Polyphonic Works for Bandura	131
--	--	-----

DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331186

УДК 781.41:785.7]:78.071.1Лятошинський

МОДАЛЬНА І ТОНАЛЬНА ГАРМОНІЯ В КАМЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Андрій Бондаренко

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва;**ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondarendre@gmail.com**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – виявити особливості використання тональної та модальної гармонії у творчості Бориса Лятошинського, обґрунтувати спільність і відмінність зазначених підходів. **Методологія дослідження.** Застосовано такі методи дослідження: емпіричні, зокрема вивчення нотного тексту музичних творів Б. Лятошинського; спеціальні теоретичні – для здійснення гармонічного та формотворчого аналізу окремих творів; загальнонаукові теоретичні (дедукції та індукції), що дають змогу спроєктувати загальні положення теорії модальності на творчість Б. Лятошинського і навпаки, тобто вивести віднайдені особливості гармонії до рівня засад композиторського стилю. **Наукова новизна.** Уперше досліджено твори композитора з погляду модальної гармонії та вперше представлено аналіз низки творів. **Висновки.** У процесі аналізу камерних творів Б. Лятошинського знайдено зразки як тональної, так і модальної гармонії. Аналіз тональних творів Б. Лятошинського дав змогу виявити розвиток пізньоромантичних традицій, використання розширеної тональної системи із широким застосуванням політерцієвих акордів та продовжених ланцюгів модуляцій без закріплення в основній тональності. У модальній гармонії у творах Б. Лятошинського виявлено опору на штучні звукоряди переважно тритono-секундової та політерцієвої будови, які впродовж розгортання твору зазнають модифікацій і взаємодіють з тональними структурами. Проведений аналіз дав змогу виявити гармонічні структури, що постають унаслідок вертикальної трансформації властивих українському фольклору мелодичних зворотів, які спираються на інтервал малої сексти. Це дає підстави говорити про глибокі національні коріння творчості композитора.

Ключові слова: Борис Лятошинський; камерна музика; гармонія; тональність; модальність

Вступ

Гармонія в музиці XX століття і до сьогодення важко піддається системному аналізу внаслідок інтенсивності творчих пошуків композиторів-модерністів. Вона не охоплена належним чином університетськими курсами гармонії

і тому лишається малозрозумілою навіть для багатьох досвідчених музикантів-виконавців. Це призводить до того, що модерна музика виконується нечасто і залишається невідомою широкому колу шанувальників музичного мистецтва. Значною мірою це стосується і творчості Бориса Лятошинського, яка лише частково зайняла належне місце в репертуарі українських виконавців і досі є майже невідомою за межами України. Тому пояснення гармонічних явищ у модерній українській музиці, зокрема в музиці Б. Лятошинського, убачаємо важливою ланкою популяризації його творчості та однією з передумов розширення і урізноманітнення концертного та навчального репертуару.

Мета

Мета статті – виявити особливості використання тональної та модальної гармонії у творчості Бориса Лятошинського.

Застосовано такі методи дослідження, як емпіричні, зокрема вивчення нотного тексту музичних творів Б. Лятошинського; спеціальні теоретичні – для здійснення гармонічного та формотворчого аналізу окремих творів; загальнонаукові теоретичні (дедукції та індукції), що дають змогу спроектувати загальні положення теорії модальності на творчість Б. Лятошинського і навпаки, тобто вивести віднайдені особливості гармонії до рівня засад композиторського стилю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Попри досить велику бібліографію досліджень творчості Б. Лятошинського, заявлений аспект творчості композитора представлений лише небагатьма роботами. Уперше гармонічну мову Б. Лятошинського досліджено в роботах Т. Бондаренко (1969) та Л. Грисенко (1973), проте ці дослідження обмежені тональними творами композитора. Оновлення пізньоромантичних традицій у гармонії Б. Лятошинського досліджував І. Пясовський (1991), однак спірними, на наш погляд, є численні апелювання дослідника до творчості О. Скрибіна, як нібито основного джерела впливу на творчість Б. Лятошинського, а також до «творчого методу соцреалізму» як складника ніби «прогресивного» мистецтва.

З позицій еволюції інтонаційних практик української музики творчість Б. Лятошинського розглядає О. Козаренко (2000), називаючи композитора єдиним представником «катакомбної культури», у річище якої було перенесено «головний потік національного музичного семіозу» (с. 188). Така позиція дослідника порушує дискусійне питання щодо кардинальних відмінностей стилю Б. Лятошинського від його сучасників (Л. Ревуцького, А. Кос-Анатольського та ін.).

У 2010-х роках дослідження гармонічної мови Б. Лятошинського було поновлено в роботах О. Марценківської (2010, 2015). Дослідниця вбачає новаторство композитора у «створенні симетричних та асиметричних модус-комплексів як неповторних виразників сучасних впливів» (Марценківська, 2010, с. 37). Частково питання гармонії також порушено в роботі О. Безбородька (2018) у контексті аналізу композиторських та виконавських засобів виразності в Сонаті-баладі ор. 18 Б. Лятошинського.

У більш загальному контексті саме поняття «модальної гармонії» є відомим для українських музикантів завдяки праці О. Мессіана (Messiaen, 1944) «Техніка моєї музичної мови». З останніх досліджень цієї тематики, на жаль, маловідомих і важкодоступних, назовемо монографію П. Сусанні і Е. Антоколець (Susanni & Antokoletz, 2012), у якій досліджено модальні структури на прикладі творчості Ч. Айзва, К. Дебюссі, М. Равеля, Б. Бартока, В. Лютославського, О. Мессіана. Привертають увагу також дослідження модальності та нефункційних гармонічних систем у джазовій (Waters, 2005) і металічній (Lilja, 2019) музиці.

Водночас в українській літературі термін «модальна гармонія» на позначення гармонічної системи модерної музики, альтернативної класичній тональній, досі є неусталеним, що створює певний методологічний вакуум, зокрема й для аналізу творчості ранніх творів Б. Лятошинського та його послідовників.

Виклад матеріалу дослідження

Звуковисотна організація тонів у європейській музиці пройшла тривалий шлях еволюції і у XX столітті набула розмаїття, ставши предметом вибору конкретного композитора. Саме в цьому контексті слід розрізняти тональну та модальну логіку звуковисотної організації музичного матеріалу.

Поняття тональної системи, що кристалізувалося в епоху Бароко, зокрема у трактатах Ж. Ф. Рамо (Lester, 2002), передбачає чергування стійких і нестійких ступенів в умовах семиступеневого звукоряду, що утворюють взаємопов'язані системи гармонічних функцій (тоніка – домінанта – субдомінанта) та ладових тяжінь (нестійкі ступені тяжіють до розв'язання у стійкі). Сучасна тональна музика втрачає прив'язку до сталих звукорядів через широке застосування альтерацій, проте наявність тонального центру і системи тяжінь залишається ключовою рисою.

Поняття модальної гармонії має свої витоки в середньовічних ученнях про лади (лат. *mode*, звідки й назва), на які спиралася тогочасна літургійна музика (григоріанський хорал, знаменний розспів) і зазнала переосмислення у XX столітті у зв'язку з творчими пошуками композиторів модерної епохи. Це поняття передбачає опору на сталі звукоряди з довільною кількістю ступенів (у тому числі неоктавні), які не мають чіткої диференціації на стійкі та нестійкі і, відповідно, не утворюють чітко вираженої системи тяжінь та гармонічних функцій.

У модерній музиці XX–XXI століть тональні й модальні системи нерідко вступають у взаємодію, у результаті чого гармонічний аналіз передбачає не одиничне правильне трактування, а множину інтерпретацій – з позицій тонального або модального структуроутворення. Множинність інтерпретацій частково стосується і тональної музики в епоху її «кризи», зокрема в умовах тривалих ланцюгів модуляцій через дисонантні співзвуччя, що нерідко створюють ситуацію, коли окрема ланка модуляції, не маючи розв'язання в тоніку, може бути трактованою в різних тональних координатах. Подібну гармонічну техніку щодо творчості Р. Вагнера описав Е. Курт (Kurth, 1920) і пояснив у контексті ідеї «безкінечної мелодії» як втілення ідеї «напруження сил» або «психічної енергії».

Утім повернемося до музики Б. Лятошинського. Найбільш наочно логіка модального мислення простежується в Сонаті-баладі ор. 18. Тут відзначаємо

взаємодію двох модальних структур, що експонуються в першому такті твору: структури, утвореної послідовним накладанням тритонів і малих секунд (a – es – e – b), та структури, утвореної послідовним накладанням двох великих і малої терції (d – fis – b – des – f – a ..., прикл. 1).



Прикл. 1. Б. Лятошинський. Соната-балада оп. 18, початок

Одразу зауважимо, що, на відміну від тональних структур, модальні передбачають більш вільне застосування енгармонічних замінів, відтак, наприклад, інтервали малої секунди і збільшеної прими або звуки *des* та *fis* слід вважати ідентичними, а різницю написання варто розглядати як недолік наявної системи нотного запису, що спирається на 7-ступеневі лади (зокрема, мажор і мінор), але не є адаптованою до звукорядів з іншою, ніж 7, кількістю звуків.

Розглянемо властивості виявлених модальних структур. Перша – «секундо-тритоновна» структура в умовах рівномірно-темперованого строю передбачає розширення до 12-тонового звукоряду. Утворені в цій структурі звукоряди є дисонантними та не перетинаються з тональними. Друга структура – «політерцієва», яка обмежується 4–6 звуками, що утворюють відповідно великий септакорд (мінорний або мажорний), збільшений нонакорд або збільшений ундецимакорд. Утворені в цій структурі звукоряди є більш консонантними порівняно із секундо-тритоновими, частково перетинаються з тональними структурами (великі септакорди) і в процесі фактурного розвитку допускають октавні перенесення та навіть обернення (проте не під час експозиції).

Розвиток політерцієвої структури представлений у розділі «Elevato (poco più mosso)». Динамічність цього розділу забезпечується постійною трансформацією структури через її транспозицію на малу терцію вгору та октавні перенесення, що можна представити схематично (кривими позначено транспозиції структури, ромбоподібними – ноти, виключені зі структури, прикл. 2):



Прикл. 2. Схема трансформації модальної структури у Сонаті-баладі оп. 18 Б. Лятошинського, перші такти розділу *Elevato*. Розробка автора

Розвиток секундо-тритонової структури спостерігаємо в експозиційному розділі, починаючи з 4-го такту (прикл. 3). Він будується на основі звукоряду *d-as-a-es-(e)-b-h*, проте з деякими модифікаціями: звук *dis* дублюється в октаву, звук *d* перенесено вгору (у мелодичній лінії), а звук *e* пропущено. Послідовні малосекундові ходи *gis-a* та *ais-h* вважаємо також складниками вказаного звукоряду, однак з випущеною ланкою «*dis-e*» (проте *dis* є в партії лівої руки). Отже, попри доволі складні модифікації, автор зберігає інтонаційну цілісність епізоду, що розгортається навколо секундо-тритонової структури.



Прикл. 3. Б. Лятошинський. Соната-балада оп. 18, фрагмент

Надалі зазначені структури взаємодіють як через зіставлення, так і через накладання. Наприклад, в епізоді *Velutato* (прикл. 4) секундо-тритоновий звукоряд у чистому вигляді представлено в партії лівої руки, у мелодії модифікують секундові поспівки експозиційного розділу, натомість на синкопу композитор дає септакорди, що продовжують логіку політерцієвої структури.



Прикл. 4. Б. Лятошинський. Соната-балада оп. 18, фрагмент

У розділі *impetuoso* секундо-тритонівна структура трансформується в сполучення двох послідовних малих секунд і тритону або двох послідовних кварт і малої секунди, якій контрапунктує друга тема, що експонувалася, як ми показали, в контексті трансформацій політерцієвої структури. У такий спосіб модальні структури зазнають постійних модифікацій, що забезпечує, з одного боку, динамічність, а з іншого – інтонаційну цілісність твору.

Секундо-тритонівна модальна структура трапляється, наприклад, і в прелюдіях оп. 38 bis: у вступі Першої прелюдії на звуки *d-gis* у правій руці накладається мелодія в лівій *g-cis-c-fis-f-h-b-a-es...*, побудована саме за логікою сполучення тритонів і малих секунд (прикл. 5).



Прикл. 5. Б. Лятошинський. Прелюдія оп. 38 bis № 1. Початок

У цій прелюдії модальний звукоряд взаємодіє з тональним. У головній темі партія правої руки має риси функційної гармонії (по соль-мінору: T-S-T-VI), natomiast ліва продовжує логіку хроматичної модальної структури (прикл. 6), що в сукупності можна представити так¹:

$G_m/D \parallel D_m/Cis \mid _ D_m/C D_m D_m/C D_m/H.$
 $G_m/B \parallel Es/A \mid _ Es/B Es/H$



Прикл. 6. Прелюдія оп. 38 № 1. Фрагмент

Дисонуючий бас в т. 3 цього прикладу утворює обернення (секундакорд) великого мінорного септакорду, що створює ефект розв'язання в дисонантну гармонію, яка сприймається як стійка. Подібним чином надалі спостерігаємо мажорні акорди з доданим низьким VI ступенем (D/B, E/C), а в Другій прелюдії – підвищеним IV ступенем або II ступенем (прикл. 7). З погляду модальної логіки додану септиму, нону чи ундециму слід розглядати як продовження політерцієвої структури (es-g-b-d-fis-...a), що вказує на взаємозв'язок тональної та модальної логіки.



Прикл. 7. Б. Лятошинський. Прелюдія оп. 38 bis № 2

¹ Тут і далі використано європейську систему буквених позначень, літери m після великої літери позначають мінорний тризвук, таї – великий мажорний септакорд.

Додавання септими до тонічної гармонії спостерігаємо і в циклі прелюдій ор. 44. Наприклад, у Прелюдії № 1 затриманий звук фа щоразу розв'язується в мінорний тризвук з доданою секстою (прикл. 8), який слід розглядати як біфункціональний, тобто одночасно як $VI_{5/6}$ і $T_{(add6)}$.



Прикл. 8. Б. Лятошинський. Прелюдія № 1 ор. 44

У Прелюдії ор. 44 № 5 тонічна функція застосовується як з доданою септимою, так і з доданою малою секстою (прикл. 9).

12

v

Impetuoso

(A-dur) T_7 VI_{11}

$S_{13} = \flat \Pi_{13}$ $D_9^{sus4,6}$ $t - D_{7/6}$ $T_{(+b6)}$

(Cis-dur)

Прикл. 9. Б. Лятошинський. Прелюдія № 5 ор. 44

Тонічні акорди з доданим дисонансом можна трактувати не тільки в контексті впливу модальної системи, а й інтонаційної системи українського фольклору.

Опору на малий тритоновий септакорд спостерігаємо і в першій частині романсу «На яшмові шаблини» ор. 17 № 2 (прикл. 13), тоді як мелодія за умови здійснення окремих енгармонічних заміни легко вкладається в тональність b-moll з відхиленнями у домінантові F-dur та f-moll.



Прикл. 13. Б. Лятошинський. «На яшмові шаблини». Фрагмент

Зазначимо, що друга частина цього романсу, як і вступний, і заключний вокаліз, написана в розширеній тональній системі, проте з уникненням тоніки. Ланцюг модуляцій, починаючи від такту 12 твору, схематично має такий вигляд:

$$H_{m6} - C_{is7} - A_{m6} - F_{6/4} - C_{is2} - B - D - Ges - Es_m - G_{6/4} - H_{13} \rightarrow E_{maj7} - C_{is9}$$

Іншим прикладом умовно-тонального твору є ранній романс «Сумує все», у якому за умови здійснення окремих енгармонічних заміни спостерігаємо таку гармонічну послідовність¹:

$$Es_m | Es_{\emptyset} - D | C_{is7}^{6-5} | A_{is\emptyset-0} Fis_{m7} | G_{is7}^6 | C_{is_m} G_{is7} | A | C_{is7} | Fis_{11} | B_{13}$$

Тут також композитор створює ланцюг модуляцій, нерідко уникаючи розв'язання в консонанс (напр., $G_{is7} \rightarrow C_{is_m}$ сприймається як розв'язання домінанти в мінорну тоніку, $G_{is7} \rightarrow A$ як домінанти в VI, натомість $C_{is7} - Fis_{11} - B_{13}$ у контексті функційної гармонії на вигляд як $[fis-moll] D \rightarrow (T) [h-moll] D_9 \rightarrow (T) [es-moll] D_9 \rightarrow (T)$). Значний вплив на вертикаль у цьому разі має поліфонізація музичної фактури, створення композитором численних підголосків та контрапунктів, які утворюють прохідні й допоміжні тони, затримання та інші «неакордові» звуки.

Звичайно, у творчості Б. Лятошинського (і в ранній, і в пізній) є твори, які майже цілком вкладаються в логіку функційної гармонії. Наприклад, романс «Знову гай укrywся листям», аналіз якого виявляє таку гармонічну послідовність:

$$\begin{aligned} [E-dur] T D \rightarrow II (t - D - t) D - VI (t - D \rightarrow (t)) D = III^{\#3} \\ [G-dur] T VI_7 DD^{\#3\#5} = VII^{\#3\#5} [D-dur] D VI_6 D \rightarrow VII [Cis-moll] T D \rightarrow S_6 S = II \\ [A-dur] II D T II_7 D T \end{aligned}$$

¹ m – мінор, $\emptyset$ – малий зменшений.

Висновки

Творчість Б. Лятошинського охоплює широкий спектр гармонічних засобів: від розширеної тональної гармонії до динамічних модальних структур та їх взаємодії.

Тональним творам раннього Б. Лятошинського властивий складний тональний план, що передбачає ланцюги модуляцій без закріплення в окремих тональностях, нерідко із застосуванням еліпсисів (розв'язанням дисонансів у інший дисонанс), переважанням септакордів та частим використанням 9-, 11- і 13-акордів, а також неакордових звуків (прохідні, допоміжні, затримання). Значний вплив на вертикаль має поліфонізація фактури.

Модальна гармонія Б. Лятошинського характеризується використанням структур двох типів: дисонантних структур, що спираються на тритони та великі септими, і політерцієвих, що вибудовуються через накладання терцій, утворюючи водночас і консонанси, і дисонанси (найбільш характерно – велику септиму). На відміну від творчості О. Мессіана, модальні структури у творчості Б. Лятошинського є динамічними, тобто впродовж розгортання музичної тканини твору зазнають постійних трансформацій (транспозиції, октавні перенесення, переходи від однієї структури до іншої тощо), що зумовлюють внутрішній драматизм і експресію відповідних творів.

Для тональної гармонії пізніх творів Б. Лятошинського стає характерним використання тоніки з доданим дисонуючим тоном, часто – у басу. Цей прийом пов'язаний як з логікою згаданих вище модальних політерцієвих структур, так і з інтонаційним тезаурусом української народної музики, являючи собою вертикальне перетворення кадансів, що спираються на інтервал малої сексти (I – VI – V або V – VII – I). Останнє дає підстави розглядати творчість Б. Лятошинського як виключно важливий ланцюг еволюції інтонаційних систем («семіозу») української музики.

На нашу думку, вказані особливості тональної та модальної гармонії характерні не тільки для камерної, а й для симфонічної та меншою мірою хорової творчості Б. Лятошинського, які надалі були творчо трансформовані у творчості його учнів, зокрема Л. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, І. Карабиця та інших, що, вважаємо, вартує подальших досліджень.

Список бібліографічних посилань

- Безбородько, О. А. (2018). Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 122, 110–124.
- Бондаренко, Т. (1969). Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство*, 4, 13–30.
- Грисенко, Л. (1973). Формотворча роль гармонії у творах Б. М. Лятошинського. *Сучасна музика*, 3, 230–260.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Наукове товариство імені Шевченка у Львові.

- Козаренко, О. (2001). *Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Марценківська, О. (2010). Ладогармонічна система у фортепіанній творчості Б. Лятошинського (до проблеми традиції та новаторства). *Українське музикознавство*, 36, 27–38.
- Марценківська, О. (2015). Б. Лятошинський та Ф. Шопен: порівняльна типологія особистостей в аспекті розгляду ладогармонічної системи. *Київське музикознавство*, 51, 3–15.
- Пяковський, І. (1991). Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*, 26, 74–93.
- Kurth, E. (1920). *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Max Hesses.
- Lester, J. (2002). Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of Western music theory* (pp. 753–777). Cambridge University Press.
- Lilja, E. (2019). Harmonic function and modality in classic heavy metal. *Metal Music Studies*, 5(3), 355–378. https://doi.org/10.1386/mms.5.3.355_1
- Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc.
- Susanni, P., & Antokoletz, E. (2012). *Music and twentieth-century tonality: Harmonic progression based on modality and the interval cycles*. Routledge.
- Waters, K. (2005). Modes, scales, functional harmony, and nonfunctional harmony in the compositions of Herbie Hancock. *Journal of Music Theory*, 49(2), 333–357. <https://doi.org/10.1215/00222909-011>

References

- Bezborodko, O. A. (2018). Vzaiemodiia kompozytorskykh i vykonavskykh zasobiv vyraznosti v Druhii sonati-baladi Borysa Liatoshynskoho [The interaction of compositional and performing means of expressiveness in the Second Sonata-Ballade by Borys Liatoshynskiy]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 122, 110–124 [in Ukrainian].
- Bondarenko, T. (1969). Deiaki kompozytsiini osoblyvosti obrobok narodnykh pisen dlia holosu i fortepiano B. M. Liatoshynskoho [Some compositional features of arrangements of folk songs for voice and piano by B. M. Liatoshynskiy]. *Ukrainian Musicology*, 4, 13–30 [in Ukrainian].
- Hrysenko, L. (1973). Formotvorcha rol harmonii u tvorakh B. M. Liatoshynskoho [The formative role of harmony in the works of B. M. Liatoshynskiy]. *Suchasna muzyka*, 3, 230–260 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Shevchenko Scientific Society in Lviv [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2001). *Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku* [The Ukrainian national musical language: Genesis and modern tendencies of development] [Abstract of DSc Dissertation, Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine] [in Ukrainian].

- Kurth, E. (1920). *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"]. Max Hesses [in German].
- Lester, J. (2002). Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of Western music theory* (pp. 753–777). Cambridge University Press [in English].
- Lilja, E. (2019). Harmonic function and modality in classic heavy metal. *Metal Music Studies*, 5(3), 355–378. https://doi.org/10.1386/mms.5.3.355_1 [in English].
- Martsenkivska, O. (2010). Ladoharmonichnasystemaufortepianniitvorchosti B. Liatoshynskoho (do problemy tradytsii ta novatorstva) [The ladoharmonic system in the piano works of B. Liatoshynskiy (on the problem of tradition and innovation)]. *Ukrainian Musicology*, 36, 27–38 [in Ukrainian].
- Martsenkivska, O. (2015). B. Liatoshynskiy ta F. Chopin: porivnialna typolohiia osobystostei v aspekti rozghliadu ladoharmonichnoi systemy [B. Liatoshynskiy and F. Chopin: A comparative typology of personalities in the aspect of consideration lad-harmonic system]. *Kyiv Musicology*, 51, 3–15 [in Ukrainian].
- Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical* [Technique of my musical language]. Alphonse Leduc [in French].
- Piaskovskiy, I. (1991). Onovlennia romantychnykh i postromantychnykh tradytsii v ladoharmonichnomu myslenni B. Liatoshynskoho [Renewal of romantic and post-romantic traditions in B. Liatoshynskiy's ladoharmonic thinking]. *Ukrainian Musicology*, 26, 74–93 [in Ukrainian].
- Susanni, P., & Antokoletz, E. (2012). *Music and twentieth-century tonality: Harmonic progression based on modality and the interval cycles*. Routledge [in English].
- Waters, K. (2005). Modes, scales, functional harmony, and nonfunctional harmony in the compositions of Herbie Hancock. *Journal of Music Theory*, 49(2), 333–357. <https://doi.org/10.1215/00222909-011> [in English].

MODAL AND TONAL HARMONY IN BORYS LYATOSHYNsky'S CHAMBER CREATIVITY

Andrii Bondarenko

PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondarendre@gmail.com

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to identify peculiarities of tonal and modal harmony in the chamber creativity of Borys Lyatoshynsky, and to ground commonalities and differences between these approaches. **Research methodology.** The following research methods are applied: empirical methods, in particular, studying a note text of B. Lyatoshynsky's musical works; special theoretical methods – for implementing harmonic and form-building analysis of certain works; general scientific theoretical methods (deduction and induction), which make it possible to project general backgrounds of the theory of modality on B. Lyatoshynsky's creativity and vice versa, that is, to bring the discovered harmony features to the level of the composer's style basis. **Scientific novelty.** For the first time, B. Lyatoshynsky's creativity is studied in the context of modal harmony, and an analysis of a number of works is presented. **Conclusions.** In the process of analysing the chamber works of B. Lyatoshynsky, samples of both tonal and modal harmony are found. The analysis of tonal works by B. Lyatoshynsky helps to reveal the development of late-Romantic traditions, the use of an extended tonal system with a wide application of polytertium chords and extended chains of modulations without fixing in the main tonality. In the modal harmony of B. Lyatoshynsky's works, the reliance on artificial scales of mainly tritone-second and polytertium structure is revealed, which undergo modifications and interact with tonal structures during the development of the work. The conducted analysis makes it possible to identify harmonic structures that arise as a result of the vertical transformation of melodic turns inherent in Ukrainian folklore, which are based on the interval of a minor sixth. This gives grounds to speak about deep national roots of the composer's creativity.

Keywords: Borys Lyatoshynsky; chamber music; harmony; tonality; modality

Надійшла: 16.02.2025; Прийнято: 11.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025



DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331188

УДК 781.7(477):780.614.13'06:001.4

СТАНОВЛЕННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ СУЧАСНОГО БАНДУРОЗНАВСТВА

Надія Брояко^{1а}, Вероніка Дорофєєва^{2б}¹ кандидат мистецтвознавства, професор,

завідувач кафедри музичного мистецтва;

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

² кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадного співу;

ORCID: 0000-0001-5720-2998; e-mail: knukim_music@ukr.net

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати специфіку термінопонять «академічний» і «академізований» у сучасному бандурознавстві. Аналіз зосереджується на тому, як процес академізації впливає на зміст і функції бандурного мистецтва, а також на з'ясуванні особливостей, за якими розрізняють автентичність народного інструмента та його сучасну модифікацію. **Методологія дослідження.** Застосовано комплексний підхід, який об'єднує музикознавчий та органологічний аналіз для виявлення процесу академізації бандурного жанру; лінгвістичний та термінознавчий аналіз – для уточнення термінологічних дефініцій; історичний та компаративістський підходи – для аналізу процесів інтеграції народного мистецтва в академічну культуру. Такий підхід дає змогу не тільки виявити наявні термінологічні протиріччя сучасного наукового дискурсу, а й осмислити глибинні мистецькі та соціокультурні процеси, які сприяють або, навпаки, перешкоджають гармонійному синтезу традиційного й академічного в сучасному бандурному мистецтві. **Наукова новизна.** У статті запропоновано аналіз термінопонять «академічний» та «академізований» у бандурному мистецтві, що в сучасній науковій літературі синонімізовані, а також уточнено інші термінопоняття бандурного жанру. **Висновки.** Ця стаття є однією з низки праць, що сприяє подоланню термінологічної плутанини в царині бандурознавства, зокрема диференціює наявну синонімію в сучасному науковому дискурсі термінів «академічний» і «академізований» стосовно бандурного мистецтва. «Академічність» характеризується усталеними канонами високої музичної культури, тоді як «академізація» відображає процесуальні аспекти модернізації народного мистецтва. Соціокультурний контекст відіграє вирішальну роль у трансформації бандурного мистецтва; сучасна бандура є автохтонною, проте втратила свою автентичність, набувши деяких академічних ознак, тобто модифікована в академізовану бандуру.

Ключові слова: народно-інструментальне мистецтво; бандурний жанр; академічний; академізований; термінопоняття; модифікована бандура

Вступ

Народно-інструментальне мистецтво завжди було невід'ємним складником національної ідентичності будь-якого народу. В Україні бандура традиційно займала центральне місце в культурному житті, виконуючи роль не тільки музичного інструмента, а й символу духовності, історичної пам'яті та соціальної єдності. Проте протягом XX–XXI століть бандурне мистецтво зазнало значних трансформацій. Поступове включення інструмента до освітнього академічного простору супроводжувалося його модифікацією в конструктивному та модерністському (за З. Штокалком, 1992) у виконавському аспектах.

Теоретичне осмислення «перевтілення» бандури з народного інструмента в академізований або академічний упродовж останніх чотирьох десятиліть перебуває у сфері наукового дискурсу вітчизняних дослідників: Н. Брояко (2023), М. Давидова (1998а, 1998b, 2010), В. Дутчак (2013), І. Зінків (2013, 2014), М. Хая (2016), Л. Черкаського (2003) та ін. Також налічується значний корпус сучасних дисертаційних досліджень, що в певних аспектах висвітлюють означене питання, зокрема праці М. Євгенєвої (2017), К. Созанської (2023), Г. Матвіїв (2021) та ін.

Однак нез'ясованим до сьогодні залишається питання, що таке академічність, академізація в бандурному мистецтві, і чи корелюється такий підхід з розумінням «народності» інструмента? Які критерії відповідають статусу академізації чи академічності бандурного жанру? Постає питання генези та функціонування цих термінопонять: що саме послугувало імпульсом до академічності чи академізації бандурного мистецтва?

Безперечно, цей процес був зумовлений соціокультурним контекстом XX століття: ідеологічний тиск (наприклад, постанова Політбюро ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій»); «колективізація» індивідуального виду музикування (Брояко, 2023); спрямування на розвиток масової культури й аматорський рух (Брояко & Водяний, 2021). Перед діячами бандурного жанру постало завдання увійти у сферу академічного музичного мистецтва через створення класів бандури в музичних училищах, вищих закладах освіти, а перед композиторами – створити оригінальний бандурний репертуар академічних жанрів (соната, концерт, сюїта, поліфонічні твори тощо) й активно залучати до навчального та концертного репертуару найкращі зразки класичної музики суміжних виконавських жанрів. Водночас виконавці-бандуристи брали участь у фестивалях та конкурсах (регіональних, всесоюзних, міжнародних). Створювалися професійні бандурні концертні колективи, значно зріс виконавський рівень. Здійснено професійні аудіозаписи із залученням оригінального репертуару як для соло, так і для ансамблів. Зауважимо, що прикметною рисою розвитку українських народних інструментів

¹ Постанова Політбюро ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. скасовувала непідконтрольні державі художні об'єднання та ініціювала створення творчих спілок на кшталт партійнономенклатурної системи, а ще цього ж року вперше вводиться термін «соціалістичний реалізм» («соцреалізм»), що в 1934 р. офіційно закріплюється за радянським мистецтвом і перетворюється на «метакультурну парадигму», стиль і метод радянської музичної культури, перетворення її на знаряддя формування нової радянської людини (Овчаренко, 2024).

у XX столітті стала академізація, однак на сьогодні зміст цього поняття не аргументували та не з'ясували, а всі спроби осмислити академізацію бандурного мистецтва або обґрунтувати його академічний статус завершуються формальним декларуванням цього процесу без належного науково-теоретичного осмислення.

Мета

Основною метою роботи є дослідження специфіки термінопонять «академічний» і «академізований» у сучасному бандурознавстві. Аналіз зосереджується на тому, як процес академізації впливає на зміст і функції бандурного мистецтва, а також на з'ясуванні особливостей, за якими розрізняють автентичність народного інструмента та його сучасну модифікацію. Тому важливим завданням видається уточнення системи термінопонять стосовно бандурного жанру в його сучасному функціонуванні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Уточнення бандурних термінопонять спонукає до використання наукових здобутків суміжних сфер. У цьому контексті вельми актуальним є праця В. Іващенко (2014) «Основні напрями досліджень у термінознавстві кінця XX – початку XXI століть», у якій визначено та систематизовано основні напрями досліджень сучасного лінгвістичного термінознавства з огляду на його парадигмальність: парадигмальні, кроспарадигмальні, аспектуальні, кросаспектуальні та кросдисциплінарні (с. 23–24). Особливу увагу в межах нашого дослідження привертають кросдисциплінарні напрями дослідження – вплив на термінознавство дослідницьких парадигм інших наук або дисциплін.

У галузі музикознавства актуальним є дослідження Б. Сюти (2024) «Система термінопонять в осмисленні сучасної музики», де автор уперше в сучасному вітчизняному музикознавстві висвітлює питання, що торкаються історії, закономірностей, функцій і методологічної коректності термінів та систем термінопонять у сучасній музичній науці.

Питання академізації народних інструментів окреслено в низці наукових публікацій. Зокрема, дослідниця С. Білоусова (2023) у статті «Композиторська творчість як фактор академізації домрового виконавства» підкреслює, що «модернізовані народні інструменти вже тривалий час існують у руслі закономірностей розвитку академічного музичного виконавського процесу» (с. 475). Авторка розрізняє в процесі академізації «свої періоди і фази розвитку», серед яких композиторська творчість, спрямована на формування оригінального репертуару (Білоусова, 2024, с. 475). А. Черноіваненко (2021) у монографії «Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології» зазначає, що народно-інструментальне мистецтво трансформувалося в «новий тип» академічного музичного мистецтва.

Осмислення бандури як академічного або академізованого інструмента представлено низкою розвідок сучасних дослідників: Н. Брояко (2023) («Мис-

тецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво: (злам XIX–XX століть»); Н. Брояко та Б. Водяний (2021) («Бандурне виконавство у контексті трансформаційних процесів української народної інструментальної культури XX – початку XXI століть»); М. Хай (2016) («Гібридна термінологія в українському “бандуро-кобзарознавстві”»). Однак найбільшого увиразнення поняття «академізація» бандури набуло в дослідженнях В. Дутчак (2013) та І. Зінків (2013, 2014).

Виклад матеріалу дослідження

Бандурне мистецтво, як один із провідних жанрів національної музичної культури у XX столітті, перебуває в руслі активної академізації, про що свідчить поява оригінальних, самотутніх бандурних шкіл – київської, львівської, харківської та одеської. На базі цих шкіл розвиваються концертно-виконавські сольні й ансамблеві форми; створюються наукові центри, що продукують плідну пошуково-дослідницьку діяльність; відбувається потужний міжнародний, всеукраїнський та регіональний конкурсно-фестивальний рух; відбувається реконструкція кобзарсько-старосвітського інструментарію та модифікація сучасних бандур; залучається композиторський потенціал для створення оригінального бандурного репертуару, аранжувань народної музики та перекладень творів суміжних виконавських видів.

22

Аналізуючи розвиток сучасного народно-інструментального мистецтва, М. Давидов (2010) зазначає: «Своєрідний ренесанс народних інструментів охоплює період XX–XXI століть та характеризується двома показниками, що відрізняють його як від природно-консервативного, етнологічного інструментального фольклоризму – бурхливістю свого раптового революційного розвитку, так і від елітарної музичної сфери – багатогранністю виниклих проблем. І саме така багатогранність процесів, що відбуваються у галузі народних інструментів ... відрізняє сферу сучасного функціонування академічних народних інструментів від усіх інших сфер музичного мистецтва» (с. 5).

Підкреслимо, що саме М. Давидову належить введення в українське музикознавство термінопоняття «академічні народні інструменти». У праці М. Давидова (1998b) «Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва», яку опублікували як посібник з курсу «Історія виконавства на народних інструментах», уже в анотації автор, окреслюючи творчі, виконавські, науково-методичні та педагогічні здобутки кафедри народних інструментів НМАУ, проголошує, що в книзі «обґрунтовано визначну роль київської академічної школи народно-інструментального мистецтва у збереженні та розвитку жанру» (с. 2). У роботі простежується тотожність термінопонять «професійний» напрям (с. 10) та «професійно-академічний» (с. 37), «професійно-академічна практика» (с. 38). Визначення «професійно-академічний напрям» дослідник застосовує у зв'язку з включенням до програми першої в незалежній державі Всеукраїнської науково-практичної конференції професійно-академічного напрямку «Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального музичного мистецтва в Україні», проведеної у 1995 році, що

дало змогу вмістити до її програми серію наукових доповідей дисертаційного рівня. Автор підкреслює, що на зазначеній конференції відбулася презентація нового напрямку українського музикознавства, такого як «теорія формування виконавської майстерності на народних інструментах» (Давидов, 1998b, с. 37). М. Давидов (1998b) також використовує поняття «професійно-академічна практика народно-музичного інструментарію» (с. 38) і «професійно-академічне виконавство на народних інструментах», розвиток якого автор пов'язує з виникненням розгалуженої системи конкурсів як всеукраїнських, так і міжнародних (с. 78).

У післямові до першого розділу книги М. Давидов (1998b) узагальнює: «... функція народно-інструментального професійно-академічного жанру не обмежується вузьким традиційно-визначеним колом, він має тенденцію розповсюджуватись на полі так званого елітарного музичного мистецтва, ... а тому вже не тільки відображає етномузичну дійсність, але й виховує високі, вишукані музично-інтелектуальні почуття людини» (с. 81–82). І, хоча автор не пропонує дефініції «академічного» у напрямі й практиці народно-інструментального, професійно-академічного жанру, його ознаки чітко окреслені у викладі матеріалу: мистецька освіта; методика; теорія; наука; виконавська практика (сольна, ансамблева, оркестрова, капелянська); конкурсний рух; удосконалення музичного інструментарію. Як бачимо, наведені ознаки, які ідентифікував М. Давидов як ознаки «академізму», корелюються з парадигмою музичного професіоналізму.

Потребують осмислення твердження дослідника про «етномузичну дійсність» народно-інструментального, професійно-академічного жанру. Чи перебуває модифікований інструмент, основою репертуару якого є «вітчизняна та зарубіжна класика, зразки народної музики» (Давидов, 1998b, с. 14) і авангард, в етноінструментальному полі? «Елітарне» – це академічне мистецтво, а народне – не елітарне? М. Давидов (1998a) зазначає: «Вища академічна народно-інструментальна професійна освіта спирається на елітарне музичне мистецтво і розвивається в контексті з ним» (с. 5). Дослідник стверджує: «Функція академічного народно-інструментального професійного жанру ... має тенденцію розповсюджуватись на так зване елітарне музичне мистецтво (Давидов, 1998a, с. 10), ... є базою для виявлення і виховання потенційно видатних талантів великого елітарного музичного мистецтва» (Давидов, 1998a, с. 11). М. Давидов (1998a) пропонує нове термінопоняття «кобзарський академізм ХХ століття» і називає С. Баштана його фундатором (с. 5–6).

Проте загальновідомою є постать фундатора бандурного (а не кобзарського) академізму. Це, на думку багатьох дослідників, Г. Хоткевич. Прикметним є дослідження С. Баштана (1998) «Кафедра народних інструментів як осередок народного академізму», у якому автор основним завданням кафедри народних інструментів вбачає підготовку «бандуристів професійно-академічного виконавства» (с. 22). Спостерігаємо ототожнення термінопонять «кобзарський академізм» і «професійно-академічне виконавство». «Кобзарство» і «академізм» є різновекторними не тільки явищами, а й термінами в музичному просторі, щось на кшталт «полум'я і лід». Вочевидь, провайдери цього термінопоняття намагалися підкреслити «народність академізму».

Як бачимо, система термінопонять бандурознавства на межі ХХ–ХХІ століть активно розвивалася, постійно наповнюючи професійний термінологічний словник.

Дослідниця В. Дутчак (2013) виокремлює такі термінопоняття бандурного жанру: «академічний, концертно-виконавський стиль» (с. 63), «академізація бандурного мистецтва» (с. 63), «шлях академізації бандурного мистецтва» (с. 65) «академічне становлення бандури» (с. 65), «бандурне академічне виконавство» (с. 77).

Дослідниця І. Зінків (2014) зазначає: «На зламі 1970–1980 рр. спостерігається входження бандури до когорт академічних інструментів, рівноправних з уже існуючими, що дає підстави трактувати академізовану бандуру як самодостатній знак-символ сучасного академічного музичного мистецтва України» (с. 18). Авторка вживає термін «академізована бандура» щодо появи нового типу інструмента на перехресті двох типів професіоналізму – народного (кобзарського професіоналізму, за С. Грицею (2002)) й академічного. Ознаки академізації бандури І. Зінків та основні характеристики академічності народно-інструментального виконавства М. Давидова суголосні висновкам В. Дутчак (2013), яка формулює такі складники академізації бандури: «заміну усної письмовою традицією навчання гри на інструменті, що виявляється у появі друкованих самонавчителів, підручників, навчальної методичної і нотної репертуарної літератури; створення системи навчальних закладів різних освітніх рівнів» (с. 63–64).

Слід відзначити, що І. Зінків (2014) застосовує термін «академізація» більш системно в дисертаційному дослідженні й авторефераті, проте в монографії «Бандура як історичний феномен» дослідниця замінює термін «академізований» на «академічний» (Зінків, 2013, с. 146, 147, 149, 161–171), тобто вживає їх синонімічно щодо хроматичної «удосконаленої» бандури.

Короткий огляд праць дає змогу констатувати розширення, збагачення професійного словника термінопонять бандурознавства та прагнення дослідників-науковців і практиків максимально дистанціюватися від фольклорного, власне народного, витоку. Зауважимо, що відбувається міграція термінопонять від «народного» через «академічне» до «елітарного» в народно-інструментальному мистецтві. У контексті проаналізованого матеріалу спостерігаємо очевидну термінологічну невизначеність, тотожність, синонімічність, тому постає необхідність в уточненні термінопонять «академічність» та «академізація» у бандурознавстві, що детерміновано необхідністю балансу між теорією і практикою бандурного виконавського жанру.

На необхідності «об'єктивної термінології» наголошує М. Хай (2016) у статті «Гібридна термінологія в українському "бандуро"-кобзарознавстві». Дослідник піддає нищівній критиці термін «кобзарське мистецтво», що запровадив Г. Хоткевич (2009) у праці «Бандура та її репертуар» (під загальною редакцією В. Мішалова), і зазначає: «Таким чином, запроваджуючи цей гібридний термін у науковий обіг, саме Г. Хоткевич розпочав цілу вервицю термінів-симулякрів, що лавиною посипалися на відносно чисте до того термінологічне поле вітчизняного кобзарознавства» (Хай, 2016, с.172).

Загальноприйнятий науковою спільнотою на межі XX–XXI століть термін «бандурознавство» М. Хай (2016) також вважає терміном-симулякром, «що нещодавно виник і почав інтенсивно застосовуватися у визначеннях, так званого, "академічного" (сольного та колективного) виконавства на квазібандурних дериватах» (с. 169). Автор у притаманній йому експресивно-екстраверсійній формі заперечує багатошаровий за видами та формами пласт сучасної концертно-академізованої бандурної культури XX – початку XXI століть, що через систему освітніх мистецьких закладів усіх рівнів, методичне підґрунтя та наукове осмислення, широку репертуарну палітру, концертно-професійний та аматорський функціонали, незалежно від уподобань або заперечень окремих представників торує свій шлях у сучасному соціокультурному просторі як України, так і зарубіжжя. До того ж у сучасному культурологічному, мистецтвознавчому та музикознавчому дискурсі, а також у системі досліджуваних термінівпонять терміни «бандурознавство» і «бандурництво» є важливими.

Бандурознавство трактують як галузь мистецтвознавства, предметом дослідження якої є функціонування бандурного жанру в різних вимірах: знання про бандурне мистецтво, комплексне дослідження етно- й органологічного, виконавського, науково-теоретичного, історичного, методичного, педагогічного, конкурсно-фестивального, освітньо-навчального, репертуарного аспектів функціонування жанру.

Оскільки розвиток та функціонування бандурознавства охоплює незначний еволюційно-часовий проміжок (друга половина XX століття – перша третина XXI століття; початок відліку зумовлений появою дисертаційних досліджень), для науково-теоретичного осмислення бандурної практики активно залучаються знання суміжних наукових напрямів гуманітаристики (не тільки мистецької, а й лінгвістичної, філософської, культурологічної та ін.).

Щодо терміна «бандурництво» зазначимо: «кобзар» і «бандурист» співвідносяться зі структурною типологією таких назв інструментів, як кобза і бандура. Застосовується також спосіб творення термінів за аналогією, наприклад: «кобзарство» – «бандурництво». Термін «кобзарство» означає мистецтво кобзарів – народних співців-музикантів, які виконують історичні думи та пісні, канти і псалми тощо, і походить від назви музиканта, що грає на кобзі: «кобзар – грач на кобзі» (Лисько, 1994, с.78). Це співвідноситься з творенням таких термінів, як «художництво» – «художник», «мосяжництво» – «мосяжник».

К. Черемський (2002) розглядає кобзарство як дихотомічне явище. У його дослідженні «подається диференційований розгляд набутку "незрячого" кобзарського і "зрячого" бандурницького відгалуження» (Черемський, 2002, с. 4). Ця праця дала імпульс до розширення понятійного апарату бандурознавства і дала змогу «науковцям визначити новий напрям "бандурництво"» (Дутчак, 2013, с. 60). Проте виникає питання: від якого слова є похідним термін «бандурництво»? За З. Лиськом (1994), «бандурист» – грач на бандурі, а «бандурник» – виробник бандур (с. 20). Вочевидь, кореневе слово «бандурник», що означає майстрування бандури, не відтворює сутності поняття «бандурництво», тобто виконавства на старосвітській, власне, народній бандурі, як вважають дослідники В. Кушпет (2024) та К. Черемський (2002).

Наблизитися до розуміння процесу формування та диференціації термінопонять «академічний» і «академізований» у бандурному мистецтві дасть змогу осмислення логіки переходу бандури від народного до академічного / академізованого інструмента.

Л. Черкаський (2003) зазначає: «Ідентифікуючи народні музичні інструменти будь-якого народу, керуються трьома факторами: часу, простору і суспільним фактором». Щодо часового фактора, то автор вказує на такі чинники, як тривалість використання інструмента протягом певного періоду, виготовлення та вдосконалення, набуття специфічного національного репертуару. Просторовий фактор базується на розумінні Л. Черкаським регіональності – *локальності* (регіональні інструменти: трембіта, флюяра, дримба, дводенцівка, теленка, бугай та ін. (Гуцульщина); цимбали, флейта-Пана (Буковина); труба (лігава), сопілка-викрутка, дудка-колянка, ріжки (Полісся) тощо) та *загальнонаціональності* (скрипка, бандура, колісна ліра, торбан, сопілка, окарина, бубон, барабан і т. п.). Автор вказує на те, що, окрім питомо народних інструментів (кобза бандура, цимбали тощо), у різноманітних верствах українського суспільства, таких як дворянство, духовенство, міщанство, козацька старшина, побутовали власні традиційні інструменти, як-от торбан, гуслі-псалтир, столоподібні гуслі, що вказує на суспільний фактор (Черкаський, 2003, с.10). Л. Черкаський (2003) пропонує названі інструменти ввести у сферу народних, адже, аналізуючи відомого музикознавця та фольклориста Е. Штокмана, дослідник констатує, що головною ознакою, яка визначає належність музичного інструмента до народного, є соціальні зв'язки, що встановлюють застосування його в народному житті. «Народ створює інструменти», адаптує їх для власних естетичних потреб та самовираження. Отже, важливим є ставлення самого народу до інструмента. Якщо народ ідентифікує інструмент як свій, народу немає значення, наскільки він автохтонний. Це є важливим елементом побутування інструментів поряд з можливістю самостійного виготовлення інструментів (с.11).

Далі автор аналізує бандуру у сфері «професіонального» музичного виконавства та пропонує власний погляд на академічну бандуру, а саме: констатує появу академічної бандури, розкриваючи академічність інструмента через його «вдосконалення», концертну популяризацію, створення оригінального авторського репертуару та перекладень, залучення бандури до освітньої сфери; подає розлогу характеристику модифікації інструмента (Черкаський, 2003, с. 132–144).

Л. Черкаський (2003) викладає власне бачення шляхів становлення «академічності» бандури: «Процес становлення академічної бандури ішов у напрямках поступового розширення звукоряду, впровадження хроматизації, поліпшення акустичних властивостей, створення і розвинення технічних можливостей професіонального виконавства, осучаснення дизайну інструмента» (с. 134). Отже, Л. Черкаський синонімізує термінопоняття модифікації та академічності бандури. Слід констатувати, що ясності в утвердженні термінопонять це не додає; досліджують різні боки проблеми, однак критерії все ще не визначені.

Система термінопонять сучасного бандурознавства все ще перебуває в процесі становлення, тому значущість цього процесу не варто недооцінювати.

вати. У цьому контексті прикметною є робота Б. Сюті (2024). Дослідник зазначає: «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» (Сюта, 2024, с. 118). У цьому контексті зауважимо, що музична україністика народно-інструментального жанру (до військової агресії 2014 року) у питаннях розробки проблем інструментального виконавства здебільшого перебувала в руслі теоретичних розробок російського й українсько-російського дослідників Д. Варламова та М. Імханицького. Сучасні ж вітчизняні вчені перебувають у науковому руслі теорії М. Давидова.

Розумінню та конкретизації понять сприятиме усвідомлення чітких вимог термінотворення. У зв'язку з цим варто звернутися до колективної монографії «Основи термінотворення: семантичні та соціолінгвістичні аспекти» (Д'яков та ін., 2000), де автори називають важливі вимоги до утворення та застосування термінопонять. Виокремимо найсуттєвіші вимоги, що корелюються з проблемою цієї статі та сприяють, на нашу думку, становленню термінології сучасного бандуризнавства: відповідність правилам мови, систематичність, дефінітивність (термін має окреме чітке визначення, що орієнтує на відповідне поняття), незалежність від контексту, точність, стислість, однозначність, відсутність синонімічності (термінології не притаманна синонімічність) (Д'яков та ін., 2000, с. 11).

Аналізуючи термінопоняття «народно-інструментальний академічний», можемо зазначити, що воно не відповідає тлумаченню поняття «народний інструмент». У словнику Ю. Юцевича (2003): «народні музичні інструменти – (бандура...) поширені у народній музичній практиці» (с. 173).

Спостерігаємо парадоксальне явище: сучасна академізована бандура втратила основні ознаки народності (більше про це у праці Н. Брояко, 2023), але не стала академічною, оскільки не має глобального поширення на рівні з гітарою, арфою і ін.

Найближче до суті проблеми дійшла І. Зінків (2013), дослідниця стверджує: «Адже шлях від традиційної бандури до інструмента академічного (точніше, "академізованого") типу, орієнтованого на концертне виконання, в соціально-політичних умовах ХХ століття був процесом закономірним і невідворотним» (с. 149). Досліджуючи еволюцію бандури впродовж ХХ – початку ХХІ століття, І. Зінків (2014) пише: «На зламі 1970–1980 рр. спостерігається входження бандури до когорт академічних інструментів, рівноправних з уже існуючими, що дає підстави трактувати академізовану бандуру як самодостатній знак-символ сучасного академічного музичного мистецтва України» (с. 18). Як бачимо, дослідниця також використовує поняття «академічної» та «академізованої» бандури синонімічно.

В. Дутчак (2013) у розділі 2.2. «Становлення академічного концертно-виконавського стилю» зазначає: «Академізація бандурного мистецтва – довготривале явище в музичній культурі. Її передумовами стали як внутрішня динаміка змін, що відбувалися в кобзарстві, так і зовнішні впливи, зумовлені історичними, соціально-політичними, культурологічними причинами» (с. 63).

Отже, на сьогодні унормованим є вживання термінів «академічний» та «академізований» полісемічно, що суперечить основним критеріям чіткості формулювання термінів та термінопонять, наведеним вище.

Наголосимо, що названі термінопоняття не є тотожними. «Народно-академічний» у більшості джерел трактується як залученість до сфери академічної музики (Давидов, 2010; Дутчак, 2013; Зінків, 2013 та ін.). Термін «академізований» може корелюватися з поняттями «модернізований», «модифікований», характерними ознаками яких є процесуальність, тоді як «академічний» має усталені ознаки та характеристики. Процесом, на думку Н. Ігнатенко (2024), заведено називати будь-які перетворення, що у своїй основі мають зміну форми або окремих характеристик об'єктів, на які вони спрямовані.

Отже, академізація – це процес набуття академічних ознак. Однак мати академічні ознаки не означає стати академічним, це тільки набуття характерних рис. Джерела тлумачать академізацію в мистецтві як вироблення єдиної, загальноприйнятої методики професійної мистецької освіти та надання статусу норми, канону, зразка певним художнім формам і конкретно-історичним напрямкам. Термін «академізм» має витоки в образотворчому мистецтві й поступово поширюється на інші види мистецтв. Академізація – це зміна мислення та творчої діяльності людини, еволюція художнього процесу від аутентичного виконавства до сучасної творчості академічного типу.

Академізоване, як і академічне, мистецтво – продукт еволюції, для якої характерними є певні закономірності (інтеграція та диференціація). Бандура впродовж XV–XIX століть також еволюціонувала та розвивалася в межах національної культурної традиції, але поза академічними тенденціями. Проте вже у XX столітті відбулося запозичення позанаціональних (у невласливих для цього інструмента формах) традицій – відбувся відхід від національної традиції. Перехід відбувся і у зв'язку з уніфікацією норм та принципів музичної мови як естетичних і художніх зразків.

Академізацію бандурного виконавства розуміємо як процес набуття академічних (у сенсі зразкових) ознак / рис у мистецтві, що є загальновизнаними локальною професійною спільнотою. Її (академізацію) не слід ототожнювати з академізмом, оскільки останній є мистецьким кристалізованим еталоном і визнаний на глобальному (міжнародному) рівні. Наприклад, набули еталонних ознак та не перебувають у процесі перманентного вдосконалення такі, власне, академічні музичні інструменти, як фортепіано й інструменти симфонічного оркестру. Водночас бандура постійно модернізується як за формою, так і за системою перемикачів тональностей, матеріалу, острунення та ін.

Наголосимо на тому, що академізація бандури не свідчить про те, що бандура стала «академічним» інструментом. Порівняльний аналіз термінопонять демонструє, що, хоча вони мають спільні риси, зокрема акцент на високій технічній

майстерності, різняться за своїм методологічним спрямуванням. Академічність зберігає цілісність канону, тоді як академізація орієнтована на адаптацію та модернізацію. Це створює певну напругу між збереженням автентичності народної традиції та необхідністю інтеграції в загальноприйнятий світовий музичний простір. У практичному вимірі академізовану бандуру часто розглядають як інструмент, здатний конкурувати з класичними інструментами симфонічного оркестру. Проте попри високий рівень технічних удосконалень, залишається дискусія щодо збереження культурних ознак і функцій, що визначають її автентичність.

Отже, процес академізації супроводжується як позитивними змінами, так і певними компромісами, що викликають дискусії серед дослідників та виконавців. Одним з позитивних результатів є те, що у XX столітті за допомогою академізації виник жанр жіночого ансамблевого тріо бандуристів; утворилися новітні камерні виконавські форми; бандура була залучена до вітчизняної системи музичної освіти. Сучасний бандурний репертуар, що також вийшов за межі народності, сприяв стильовій множинності бандурної композирики та виконавської творчості: репертуарна різновекторність – від мініатюри до багаточастинної форми (сюїта, концерт, соната); жанрова множинність – від співінтерпретації симфонічної до музики ф'южн, фолкрок («Тінь Сонця», Іван Лузан), фолкпоп («Троє зілля», Анастасія Войтюк), панк (Орест Лютий – Іван Панасюк), NEW WAVE (Юрко Миронець), експерименти з електронною музикою, рок (Соломія Мороз – Володимир Войт; «Океан Ельзи» – Володимир Войт).

Варто окреслити низку негативних тенденцій, що вплинули на розвиток та функціонування жанру: 1) послаблення комунікативної функції, закладеної традиційним кобзарством; 2) перехід від народного до елітарного у репертуарній політиці; 3) нівелювання традицій і відхід від фольклорних пластів, перехід до арту й авангарду як результату глобалістичних тенденцій; 4) зміна навчальної парадигми (від традиційної старосвітської – через академічну інституційну формальну та формалізовану освіту – до постакадемічної неінституційної неформальної (майстеркласи, відеоуроки, соцмережі), що має відбиток у репертуарній палітрі – виконання каверів популярних жанрів. Останні пункти демонструють уже наступний етап трансформації жанру, а саме відмову від канону академізму в бандурній справі.

Бандурне виконавство динамічно розвивається, перебуває в постійному живому процесі взаємодії з локальним українським етнонаціональним (як материкова Україна, так і діаспора) та глобальним культурним простором. Неможливо повернути сучасне академізоване бандурне мистецтво в річище локальної етнокультури, повернення тільки до репертуару XIX століття, переходу на кобзу та старосвітську бандуру й ін. Але неможливо (та й не потрібно!) грати на бандурі все, проголошуючи, що бандуристи всіх наздогнали та перегнали у виконавській майстерності, в інтерпретації класики, техніки, звукозображальності тощо.

Висновки

Отже, підсумовуючи зазначимо, що термінопоняття «академічне» і «академізоване» у бандурному мистецтві не тотожні. Академізацію бандури тракту-

ють як видозміну підходу до розуміння застосування народного інструмента (бандури), що еволюціонував від аутентичного фольклорного до функціонування сучасного модифікованого типу. Академізація здійснювалася штучним способом, бандура була залучена до академічної освітньої сфери із застосуванням невластивих для неї виконавських функцій. Процес відбувався в ідеологічному руслі колективізації української народної музичної культури із запозиченням видів, форм, жанрів, не притаманних народній бандурі.

Про залучення бандури до академічної сфери свідчить створення системи закладів освіти різних рівнів, доступної для різних соціальних верств населення; формування регіональних і персональних шкіл навчання; виробництво уніфікованого інструментарію; концертно-виконавська практика високого професійного рівня, у тому числі в нових виконавських формах; співпраця виконавців і композиторів для створення нового різножанрового репертуару; залучення до фестивально-конкурсного руху, модифікація інструмента і т. п.

Соціокультурний контекст відіграє вирішальну роль у трансформації бандурного мистецтва. Процес академізації є відображенням глибоких соціально-політичних змін, які впливають на переосмислення ролі традиційного інструмента в сучасній культурі. Перспективи синтезу традиційного й академічного виконавства відкривають нові можливості для розвитку бандури. Інтеграція традиційних технік із сучасними технологіями та методиками може сприяти збереженню автентичності під час одночасної модернізації.

Запропонована стаття окреслює контури становлення сучасної професійної бандурної термінології та не вичерпує поставленої проблеми, яка потребує подальшого дослідження з обов'язковим зверненням до суміжних наукових сфер.

Список бібліографічних посилань

- Баштан, С. (1998, 20–27 березня). Кафедра народних інструментів НМАУ як осередок кобзарського академізму. В *Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва* [Матеріали конференції] (с. 21–23). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Білоусова, С. (2023). Композиторська творчість як фактор академізації домрового виконавства. *Grail of Science*, 28, 475–477. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.09.06.2023.80>
- 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>
- Брояко, Н., & Водяний, Б. (2021). Бандурне виконавство у контексті трансформаційних процесів української народної інструментальної культури XX – початку XXI століть. В *Зіновій Штокалко: від кобзарських традицій до бандурного сучасного стилю* (с. 73–96). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4>
- Грица, С. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки*. Астон.
- Д'яков, А. С., Кияк, Т. Р., & Куделько, З. Б. (2000). *Основи термінотворення: семантичні та соціолінгвістичні аспекти*. KM Academia.

- Давидов, М. (1998а, 20–27 березня). Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. В *Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва* [Матеріали конференції] (с. 5–11). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Давидов, М. (1998b). *Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Давидов, М. (2010). *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)* (2-ге вид.). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; Волинська обласна друкарня.
- Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття*. Фоліант.
- Євгенєва, М. В. (2017). *Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Зінків, І. Я. (2013). *Бандура як історичний феномен*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Зінків, І. Я. (2014). *Бандура як історичний феномен* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України].
- Іващенко, В. Л. (2014). Основні напрями досліджень у термінознавстві кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: *Проблеми української термінології*, 791, 22–26.
- Ігнатенко, Н. В. (2024, 24–25 травня). Терміни і визначення у проблематиці трансформаційних процесів у теорії та методиці навчання історії в школі періоду незалежності України (1991–2020 рр.). В *Світ наукових досліджень* [Матеріали конференції] (Вип. 30, с. 69–72). Wyższa Szkoła Zarządzania i Administracji w Opolu; Наукова спільнота.
- Кушпет, В. (2024). *Міфи та реальності кобзарства*. Київ.
- Лисько, З. (1994). *Музичний словник*. Музична Україна. (Оригінальна робота опублікована 1933 року).
- Матвіїв, Г. В. (2021). *Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Овчаренко, С. В. (2024). *Специфіка розвитку української музичної культури в умовах радянського ідеологічного пресингу (30–80-ті роки ХХ століття)* [Дисертація доктора філософії з культурології, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Созанська, О.-К. О. (2023). *Композиторська творчість виконавців-бандуристів другої половини ХХ – початку ХХІ століття* [Дисертація доктора філософії, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Сюта, Б. (2024). Система термінопонять в осмисленні сучасної музики. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: *Музичне мистецтво*, 7(2), 118–132. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316704>
- Хай, М. (2016, 18–19 червня). Гібридна термінологія в українському «бандуро»-кобзарознавстві. В К. П. Черемський (Упоряд.), *Традиційна банудра: минуле, сучасне, майбутнє* [Матеріали конференції] (с. 166–178). Видавець Савчук О. О.; Музей І. Гончара.

- Хоткевич, Г. М. (2009). *Бандура та її репертуар* (В. Мішалов, ред.). Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича.
- Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Глас.
- Черкаський, Л. М. (2003). *Українські народні музичні інструменти*. Техніка.
- Черноіваненко, А. Д. (2021). *Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології*. Гельветика.
- Штокалко, З. (1992). *Кобзарський підручник* (А. Горняткевич, ред.). Канадський інститут українських студій.
- Юцевич, Ю. (2003). *Музика* [Словник-довідник]. Навчальна книга – Богдан.

References

- Bashtan, S. (1998, March 20–27). Kafedra narodnykh instrumentiv NMAU yak osередok kobzarskoho akademizmu [The Department of Folk Instruments of the NMAU as a center of kobzar academism]. In *Aktualni napriamky rozvytku akademichnoho narodno-instrumentalnoho mystetstva* [Current directions of development of academic folk instrumental art] [Conference proceedings] (pp. 21–23). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Bilousova, S. (2023). Kompozytorska tvorchist yak faktor akademizatsii domrovoho vykonavstva [Composer's creativity as a factor of academization of domra performance]. *Grail of Science*, 28, 475–477. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.09.06.2023.80> [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2023). Mystetskyi vplyv H. Khotkevycha na kobzarstvo ta bandurnytstvo (zlam XIX–XX stolit) [Artistic influence of H. Khotkevych 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].
- Broiako, N., & Vodiani, B. (2021). Bandurne vykonavstvo u konteksti transformatsiinykh protsesiv ukrainskoi narodnoi instrumentalnoi kultury XX – pochatku XXI stolit [Bandura performance in the context of transformations of Ukrainian popular instrumental culture of the 20th – the beginning of the 21st century]. In *Zinovii Shtokalko: vid kobzarskykh tradytsii do bandurnoho suchasnoho styliu* [Zinovii Shtokalko: From kobzar traditions to bandura modern style] (pp. 73–96). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4> [in Ukrainian].
- Cheremskyi, K. (2002). *Shliakh zvychaiu* [The path of custom]. Hlas [in Ukrainian].
- Cherkaskyi, L. M. (2003). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty* [Ukrainian folk musical instruments]. Tekhnika [in Ukrainian].
- Chernoivanenko, A. D. (2021). *Akademichne muzychno-instrumentalne mystetstvo yak predmet muzykoznavchoi systemolohii* [Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology]. Helvetyka [in Ukrainian].
- Davydov, M. (1998a, March 20–27). *Kyivska akademichna shkola narodno-instrumentalnoho mystetstva* [Kyiv academic school of folk instrumental art]. In *Aktualni napriamky rozvytku akademichnoho narodno-instrumentalnoho mystetstva* [Current directions of development of academic folk instrumental art] [Conference proceedings] (pp. 5–11). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Davydov, M. (1998b). *Kyivska akademichna shkola narodno-instrumentalnoho mystetstva* [Kyiv academic school of folk instrumental art]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

- Davydov, M. (2010). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola)* [History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)] (2nd ed.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Volynska oblasna drukarnia [in Ukrainian].
- Diakov, A. S., Kyiak, T. R., & Kudelko, Z. B. (2000). *Osnovy terminotvorennia: semantychni ta sotsiolingvistychni aspekty* [Fundamentals of terminology: Semantic and sociolinguistic aspects]. KM Academia [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2013). *Bandurna mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura art of Ukrainian abroad of the 20 – beginning of the 21 century]. Foliant [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002). *Transmissiia folklornoï tradytsii: etnomuzykologichni rozvidky* [Transmission of folklore tradition: Ethnomusicological explorations]. Aston [in Ukrainian].
- Ihnatenko, N. V. (2024, May 24–25). Terminy i vyznachennia u problematytsi transformatsiinykh protsesiv u teorii ta metodytsi navchannia istorii v shkoli periodu nezalezhnosti Ukrainy (1991–2020 rr.) [Terms and definitions in the problems of transformational processes in the theory and methodology of teaching history at school during the period of independence of Ukraine (1991–2020)]. In *Svit naukovykh doslidzhen* [World of scientific research] [Conference proceedings] (Iss. 30, pp. 69–72). Wyższa Szkoła Zarządzania i Administracji w Opolu; Naukowa spilnota [in Ukrainian].
- Ivashchenko, V. L. (2014). Osnovni napriamy doslidzhen u terminoznavstvi kintsia XX – pochatku XXI stolit [Main directions of research in terminology of the late 20th – early 21st centuries]. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University. Series: Problems of Ukrainian Terminology*, 791, 22–26 [in Ukrainian].
- Khai, M. (2016, June 18–19). Hibrydna terminolohiia v ukrainskomu "banduro"-kobzaroznavstvi [Hybrid terminology in Ukrainian "bandura"-kobzar studies]. In K. P. Cheremskyi (Comp.), *Tradytsiina banudra: mynule, suchasne, maibutnie* [Traditional banudra: Past, present, future] [Conference proceedings] (pp. 166–178). Publisher Savchuk O. O.; Ivan Honchar Museum [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. M. (2009). *Bandura ta yii repertuar* [Bandura and its repertoire] (V. Mishalow, Ed.). The Hnat Khotkevych Foundation for National Cultural Initiatives [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (2024). *Mify ta realnosti kobzarstva* [Myths and realities of kobzarism]. Kyiv [in Ukrainian].
- Lysko, Z. (1994). *Muzychnyi slovnyk* [Musical dictionary]. Muzychna Ukraina. (Original work published 1933) [in Ukrainian].
- Matviiv, H. V. (2021). *Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskiy avtorskyi pidkhid* [Sound image factors of modern bandura creativity: Instrumental-executive author's approach] [PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Ovcharenko, S. V. (2024). *Spetsyfika rozvytku ukrainskoi muzychnoi kultury v umovakh radianskoho ideolohichnoho presynhu (30–80-ti roky XX stolittia)* [Specifics of the development of Ukrainian musical culture under Soviet ideological pressure (30–80s of the twentieth century)] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Shtokalko, Z. (1992). *Kobzarskyi pidruchnyk* [Kobzar's textbook] (A. Horniatkevych, Ed.). Canadian Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2024). Systema terminoponiat v osmyslenni suchasnoi muzyky [The system of terminology in the understanding of modern music]. *Bulletin of Kyiv National University*

- of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 7(2), 118–132. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316704> [in Ukrainian].
- Sozanska, O.-K. O. (2023). *Kompozytorska tvorchist vykonavtsiv-bandurystiv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Composer's work of bandura performers of the second half of the 20th – early 21st century] [PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].
- Yevhenieva, M. V. (2017). *Formuvannia ta rozvytok bandurnoho mystetstva Ternopilshchyny* [Formation and development of bandura art in Ternopil region] [PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].
- Yutsevykh, Yu. (2003). *Muzyka* [Music] [Dictionary]. Bohdan Publishing House [in Ukrainian].
- Zinkiv, I. Ya. (2013). *Bandura yak istorychnyi fenomen* [Bandura as a historical phenomenon]. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Zinkiv, I. Ya. (2014). *Bandura yak istorychnyi fenomen* [Bandura as a historical phenomenon] [Abstract of DSc Dissertation, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine] [in Ukrainian].

FORMATION OF THE TERMINOLOGY OF MODERN BANDURA STUDIES

Nadiia Broiako^{1a}, Veronika Dorofieieva^{2b}

¹PhD in Art Studies, Professor, Head of the Department of Musical Art;

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

²PhD in Art Studies, Associate Professor,

Associate Professor of the Department of Pop Singing;

ORCID: 0000-0001-5720-2998; e-mail: knukim_music@ukr.net

^aKyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

^bPHEE "Kyiv University of Culture", Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to study the specifics of terms 'academic' and 'academicised' in modern bandura studies. The analysis focuses on how the process of academicisation affects the content and functions of bandura art, as well as on clarifying peculiarities by which the authenticity of a folk instrument and its contemporary modification are distinguished.

Research methodology. A comprehensive approach is applied, which combines musicological and organological analysis to identify the process of academising the bandura genre; linguistic and terminological analysis is used to clarify terminological definitions; historical and comparative approaches are applied to analyse processes of integration of folk art into academic culture. Such an approach allows not only to identify existing terminological contradictions of modern scientific discourse, but also to comprehend deep artistic and socio-cultural processes that contribute or hinder the harmonious synthesis of the traditional and academic in modern bandura art. **Scientific novelty.** In this article, an analysis of the terms 'academic' and 'academicised' in bandura art, synonymous in modern scientific literature, is offered; other terms of the bandura genre are clarified. **Conclusions.** This article is one of a number of works that contributes to overcoming the terminological confusion in the bandura studies sphere, particularly, it differentiates the existing synonymy in the modern scientific discourse of the terms 'academic' and 'academicised' in relation to bandura art. 'Academicity' is characterised by established canons of high music culture, while "academicisation" reflects procedural aspects of modernising folk art. The socio-cultural context plays a key role in the transformation of bandura art; modern bandura is autochthonous, but it has lost its authenticity, having acquired some academic features, that is, it has been modified into an academic bandura.

Keywords: folk instrumental art; bandura genre; academic; academicised; terminology; modified bandura

Надійшла: 13.02.2025; Прийнято: 09.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025



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

DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331191

УДК 78.071.4.071.2:780.614.335](436):780.614.335.03-043.86(477)

КОНТРАБАСОВА МЕТОДИКА ЛЮДВІГА ШТРАЙХЕРА: ДО ПЕРСПЕКТИВ РОЗВИТКУ КОНТРАБАСОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Данііл Грушин

аспірант кафедри оркестрових струнних інструментів;

ORCID: 0009-0008-3405-744X; e-mail: hrushyndaniel@gmail.com

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, Україна

Анотація

Мета дослідження – розглянути можливий вплив методичних підходів Людвіга Штрайхера на розвиток контрабасового мистецтва в Україні, а також проаналізувати перспективи розвитку цього напрямку в умовах сучасної музичної освіти. У статті досліджено роль Л. Штрайхера як одного з видатних педагогів і виконавців, чий підхід до навчання гри на контрабасі став основою для формування контрабасової школи в Австрії. Основний акцент зроблено на методичні особливості навчання гри на контрабасі, на особливості інтерпретації музичних творів та принципи педагогічної роботи, які можуть бути адаптовані до сучасних умов української музичної освіти. **Методологія дослідження.** У статті використано історико-культурологічний підхід, порівняльний метод, а також аналіз педагогічних та виконавських принципів Л. Штрайхера в контексті української музичної традиції. **Наукову новизну** дослідження становить уперше систематизований аналіз методичних підходів Л. Штрайхера, здійснений у контексті перспектив розвитку контрабасового мистецтва в Україні. **Висновки.** Методичні підходи Л. Штрайхера мають значний потенціал для розвитку контрабасової школи в Україні. Їх упровадження в українську контрабасову практику дасть змогу зберегти і збагатити національні музичні традиції, одночасно інтегруючи сучасні світові виконавські практики й техніки в українське контрабасове мистецтво.

Ключові слова: Людвіг Штрайхер; контрабасова школа; методичні підходи; музична освіта; українська музична культура; педагогіка; контрабасове мистецтво

Вступ

Контрабас є одним з найбільших та найскладніших інструментів оркестру, який вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння музичної інтерпретації та педагогічного підходу до навчання. Одним із фундаторів сучасної Австрійської контрабасової школи є Людвіг Штрайхер – видатний австрійський контрабасист і педагог, який значно вплинув на розвиток техніки гри на контрабасі та педагогічні методи навчання гри на інструменті. Його підходи до виконавської майстерності, що акцентують на чистоті

звуку, розвитку гнучкості пальців й унікальних методах розв'язання технічних труднощів, є важливими складниками не лише європейської, але й світової контрабасової практики. Особливе значення має вивчення методичної спадщини Л. Штрайхера для подальшого вдосконалення українського контрабасового виконавства та розвитку української музичної освіти, оскільки його школа є продовженням чеської виконавської традиції.

В Україні контрабас займає важливе місце в музичній культурі, особливо в академічному й оркестровому виконавстві, тому питання професійної підготовки контрабасистів є надзвичайно актуальним. Однак, незважаючи на великий потенціал нашої контрабасової школи, є потреба в оновленні методичних підходів, які відповідатимуть сучасним вимогам виконавства та педагогіки.

Мета

Метою статті є аналіз педагогічних принципів Л. Штрайхера та шляхів їх адаптації до реалій української контрабасової педагогіки. Статтю присвячено розгляду основних педагогічних принципів Л. Штрайхера, що стали фундаментом для формування техніки багатьох сучасних виконавців-контрабасистів. Актуальність дослідження методики Людвіга Штрайхера та її впливу на розвиток сучасного українського контрабасового мистецтва полягає в кількох важливих аспектах. Унаслідок процесу глобалізації, зокрема і в музичній освіті, ми маємо можливість аналізувати та впроваджувати в практику закордонні педагогічні й методичні принципи навчання гри на контрабасі. Методика Л. Штрайхера, відомого австрійського контрабасиста-педагога, який розробив власну систему навчання гри на контрабасі в межах європейської музичної традиції, має величезний потенціал для підвищення рівня виконавської майстерності українських контрабасистів. В Україні відсутні наукові праці, які висвітлювали б педагогічну спадщину Л. Штрайхера. Тому дослідження його методів є актуальним для вдосконалення навчальних програм у музичних закладах освіти та для підготовки кваліфікованих викладачів.

Завдання статті: 1) показати історичні витоки української контрабасової школи та виявити її зв'язок з європейськими контрабасовими школами; 2) охарактеризувати внесок Л. Штрайхера як продовжувача традицій чеської контрабасової школи у світову контрабасову педагогіку; 3) проаналізувати основи методики Л. Штрайхера та провести паралелі із сучасною українською педагогічною практикою навчання гри на контрабасі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій

Історія контрабасового мистецтва України в контексті європейського контрабасового мистецтва належить до малодослідженої тематики українського виконавського музикознавства. Питання історичних витоків контрабасових шкіл в Україні досліджено в працях музикознавців, зокрема Віри Сумарокової (1999), яка вперше створила панораму розвитку контрабасових класів в Україні. Борис Столярчук (1992) уперше впорядкував словник-довідник «Контрабасисти

Україні». Методично-педагогічні аспекти розвивав педагог Дніпровського музичного училища Григорій Окань (2013), зокрема, він створив навчальний посібник «Школа навчання гри на контрабасі». Цією літературою практично обмежується вивчення тематики стосовно розвитку контрабасових шкіл в Україні.

У пропонованій статті постать та методичні принципи видатного австрійського контрабасиста і педагога Людвіга Штрайхера в українському музикознавстві розглянуто вперше. Педагогічна діяльність митця припала на 1960–2000 роки. Упродовж цього періоду він виховав декілька поколінь студентів, які продовжують його педагогічні принципи в наш час. Засади методики Л. Штрайхера, викладені в посібнику «Мій спосіб гри на контрабасі» («Mein Musizieren auf dem Kontrabass») (Streicher, 1977a, 1977b), мають неабиякий потенціал для розвитку українського контрабасового мистецтва.

Виклад матеріалу дослідження

Розглядаючи українську контрабасову школу, слід зупинитися спочатку на тлумаченні поняття «школа». Слово «школа» запозичили в українську мову зі Стародавньої Греції. Грецьке слово *αχολή*, що звучало як «схоле», виражало поняття дозвілля, відпочинку, свободи від фізичної праці. Згідно з визначенням, уміщеним в 11-томному «Словнику української мови», термін «школа» (1980) має декілька тлумачень: від дослівного розуміння школи як закладу освіти до більш широких трактувань як життєвого досвіду або напряму в науці, мистецтві та суспільно-політичній думці. В «Етимологічному словнику української мови» наведено вищезазначене поняття як «навчальний загальноосвітній або спеціальний заклад; набування знань, досвіду; система практичних прийомів – вивчення; напрям у науці, мистецтві тощо» («Школа», 2012, с. 433).

Зважаючи на загальнотеоретичні тлумачення поняття «школа», можна зробити спробу сформулювати поняття «контрабасова школа», яка має охоплювати такі критерії:

1. Набуття учнями / студентами знань, практичного досвіду, навичок та прийомів гри на контрабасі під керівництвом досвідченого педагога, що є їх носієм, а також сам набутий досвід і вміння застосовувати його на практиці.

2. Система практичних виконавських прийомів, засвоєних унаслідок навчання гри на контрабасі, що становлять основу виконавської техніки гри на інструменті.

3. Сформована контрабасова школа передбачає наявність декількох генерацій митців-контрабасистів, що об'єднані спільними методичними засадами у втіленні творчих і педагогічних принципів, а також мають спільне бачення їх подальшого розвитку.

Українська контрабасова школа бере свій початок від чеської контрабасової школи, яка була провідною в країнах Центральної та Східної Європи у XIX столітті. Її основоположником вважають чеського контрабасиста Венцеля Гаузе (1764–1847), який одним з перших почав систематизувати накопичений досвід гри на контрабасі, формувати принципи методики навчання гри на контрабасі для передачі своїм учням. Згодом Йозеф Грабе (1816–1870), учень

В. Гаузе, продовжив його працю, виховавши значну плеяду відомих контрабасистів-педагогів, які своєю чергою розробили власні методики навчання на основі чеської виконавської школи. Серед них Г. Ласка, Ф. Зімандл, Й. Рамбоусек, В. Сладек, Ф. Черні (*Bass family tree*, n.d.).

Густав Ласка (1847–1928) – контрабасист і диригент, що розробив та опублікував контрабасову методичну працю у двох зошитах, яка не отримала широкого розповсюдження і сьогодні є маловідомою (Laska, 1904). Він викладав гру на контрабасі в Празі, Шверіні та Берліні. Йозеф Рамбоусек (1845–1901) був викладачем класу контрабаса в Московській консерваторії (1899–1901). Серед його учнів – славнозвісний Сергій Кусевіцький (1899–1901).

Франц Зімандл (1840–1912) після закінчення Празької консерваторії переїхав до Відня, де став викладачем і продовжив розвивати чеську контрабасову методику та виконавське мистецтво ("Franz Simandl", 2025). Він був одним з найвідоміших контрабасистів світу, розробив і видав у 1881 році методичну збірку вправ під назвою «Новий метод гри на контрабасі», яка донині (у редакції Фредерика Ціммерманна 1904 року) є однією з основних світових методик навчання гри на контрабасі (Simandl, 1904). Численні учні та послідовники Ф. Зімандла продовжили розвивати його ідеї та підходи в опануванні контрабасового мистецтва.

Першими виконавцями та педагогами, які принесли на українські землі традиції європейського контрабасового музикування, а також прищепили особливості чеської методики навчання гри на контрабасі, були випускники Празької консерваторії кінця XIX століття. Чеські контрабасисти працювали в різних містах України, що були розділені між Австро-Угорською та Російською імперіями.

З архівних документів і тогочасних часописів вдалося з'ясувати, що у Львові від 1854 по 1939 роки клас контрабаса в консерваторії очолювали чеські, австрійські та німецькі викладачі – випускники Празької, Лейпцизької та Віденської консерваторій. Зокрема, Йозеф Черні, Фердинанд Тойер, Ян Адам, Йозеф Новачек, Йозеф Єжичка, Арнольд Вольфсталь та Антон Гавранек, учнем якого був відомий львівський контрабасист Нестор Горницький (Кафедра струнно-смичкових інструментів, б.д.), у Києві – Богуміл Воячек (1857–1934) та Отокар Шпергль (1878–1955), дід відомого київського викладача-контрабасиста Богодара Сойки, в Одесі та Харкові працював Еммануїл Мислівечек (Сумарокова, 1999).

З метою збагачення української контрабасової методичної літератури та зважаючи на європейські витоки української контрабасової виконавської традиції, варто звернути увагу на постать і школу видатного австрійського педагога, соліста й оркестранта Л. Штрайхера (1920–2003), який є одним з продовжувачів чеської контрабасової школи, адже вивчав гру на контрабасі в учнів Ф. Зімандла – Карла Шрайнциера (1884–1960) та Йогана Крампа (1889–1952).

Життєвий і творчий шлях Л. Штрайхера

Л. Штрайхер народився 26 червня 1920 року. Його батько Франц Ксавер Штрайхер був учителем музики, капельмейстером і корчмарем у нижньоавстрійській громаді Цірсдорф у Вайнфіртелі. Його мати Катаріна була вмілою корчмаркою. Діда по батьковій лінії також звали Людвіг Штрайхер. Він був бу-

дівельником, власником цегельної печі та будівником бального залу в стилі модерн, який сьогодні є частиною концертного залу Вайнфіртель у місті Цірсдорф (Ziersdorf), в 1910 році (*Geschichte*, n.d.).

У 1934 році під час візиту до Цірсдорфа музикант, контрабасист оркестру Віденської державної опери Отто Крумппок (1910–1975), друг батька Франца Ксавера, запропонував батькові віддати чотирнадцятирічного Людвіга вивчати контрабас (Ortiz, 2000, p. 7).

У 14-річному віці юнак поступив у клас Йоганна Крампа у Віденській музичній академії (*Akademie für Musik in Wien*), наступником якого в Державній опері він став у віці 18 років (*Biography*, n.d.). У Відні він також брав уроки гри на контрабасі в професора Карла Шрайнциера, який викладав у Віденській академії музики та сценічних мистецтв (*Akademie für Musik und darstellende Kunst*) (Ortiz, 2000, p. 7; "Karl Michael Schreinzer", 2024). Обидва викладачі працювали в оркестрі Віденської філармонії та були учнями відомого соліста й педагога Ф. Зімандла. Після завершення навчання з відзнакою у 1940 році Л. Штрайхер отримав запрошення на роботу до Державного театру Кракова (у Польщі), де першого вересня 1940 року обійняв посаду концертмейстера групи контрабасів (*Streicher Ludwig*, n.d.).

Працюючи в Кракові, він брав уроки гри на віолончелі в Йозефа Мікульського, учня Пабло Казальса, а також займався з Рудольфом Гіндемітом і згодом обійняв посаду концертмейстера групи віолончелей. У жовтні 1944 року німецький Вермахт призвав Л. Штрайхера на військову службу, під час якої він потрапив у радянський полон. Після втечі з полону Л. Штрайхер повернувся на батьківщину (м. Цірсдорф) у травні 1945 року. 10 серпня 1945 року Л. Штрайхер узяв участь у конкурсному прослуховуванні до оркестру Віденської державної опери, де отримав місце в оркестрі, а наступного року став членом групи контрабасів Віденської філармонії, яку очолив у 1954 році (Ortiz, 2000, p. 7).

Його сольна кар'єра розпочалася концертом «З Вельсу до Світу» («*Von Wels in die Welt*») у квітні 1966 року в м. Вельсі (Австрія). У тому ж році він отримав посаду викладача в Університеті музики та сценічних мистецтв у Відні, а з 1973 року до 1990 року обіймав посаду професора. Л. Штрайхер також проводив численні майстеркласи в країнах Європи, Азії та США. У 1967 році здійснив запис першої платівки «Музичні раритети для контрабаса» разом з піаністом і другом Максом Валічеком в Австрійській звукозаписувальній компанії «Амадео» (*Amadeo – Österreichische Schall Platten Aktiengesellschaft*) (*Streicher Ludwig*, n.d.).

Розпочавши сольну кар'єру, маестро Л. Штрайхер дуже швидко підкорив європейську публіку своєю харизмою та майстерною грою. Деякі відгуки наведено в інтернет-ресурсі музична база даних «Музика Австрії» (*musikdatenbank «Music Austria»*), наприклад в австрійській пресі «*Salzburger Nachrichten*» автор відгуку пише: «Людвіг Штрайхер – це феномен у всіх сенсах цього слова. Його майстерність володіння інструментом, межує з дивом ... Інструмент, який більш відомий лише як основа звучання струнних і як колір в оркестрі, раптом показує, що у нього є душа. Він співає і радіє, він розкривається всіма відтінками і кольорами, а в руках майстерного виконавця розкриває здатність до комунікації, яку зазвичай можна розпізнати лише у скрипки» (*Streicher Ludwig*, n.d.). Або

в мюнхенській «Süddeutsche Zeitung»: «Штрайхер – архімузикант, який не лише знає, але й відчуває те, що грає, з абсолютно оригінальним темпераментом, якому кожен такт повністю підпорядковується як солісту. Під його смичком контрабас стає досконалим співочим інструментом Контрабас як поетичний інструмент в руках чарівника, справляє ще більше враження після виконання на біс «Елегії» Боттезіні, що викликало бурхливі оплески» (*Streicher Ludwig*, n.d.). Також відгук у паризькій пресі «Figaro»: «Сольний концерт сонат для контрабаса? Збочена ідея, можна подумати! Але літо, проведене на “Версальському травні”, виявилось переконливим Враховуючи акробатику, якою він володіє, Штрайхер робить із контрабаса не лише інструмент віртуоза, але й голос, що співає» (*Streicher Ludwig*, n.d.).

Він мав авторитет і повагу серед професійних музикантів найвищого рівня, таких як Д. Ойстрах, А. Рубінштейн, Г. Карр та інших, про що дізнаємося з випуску журналу «Основа. Журнал про контрабас в Іспанії» («La Fundamental. La revista del contrabajo en España»), присвяченого 80-річчю Л. Штрайхера (Moran, 2000, pp. 11–16).

Репертуар Л. Штрайхера охоплює велику кількість творів різних епох (від Бароко до ХХ ст.) для контрабаса з фортепіано у супроводі оркестру, а також камерно-інструментальних ансамблів. Його дискографія містить понад десять платівок. Він здійснив записи концертів Й. Вангала, К. Д. Діттерсдорфа, М. Рубіна, Дж. Боттезіні, а також низку п'єс для контрабаса та фортепіано.

Л. Штрайхер зробив значний внесок у сольне виконавство, а також був видатним педагогом-новатором. Викладаючи гру на контрабасі у Віденському музичному університеті (сьогодні – Віденський університет музики та виконавських мистецтв), він створив відомий клас контрабаса, розробив і видав підручник, який став важливим посібником у сфері професійної підготовки контрабасистів у Європі. Л. Штрайхер постійно працював над удосконаленням своїх редакцій творів як у музичному, так і технічному аспектах. У процесі підготовки твору до виконання він змінював незначні деталі, а іноді навіть створював абсолютно нові версії редакцій творів. Студенти повинні були мати лише їх найновіші версії, оскільки, на думку маестро, вони були більш довершеними і тому єдино актуальними (Niederhammer, 2020).

У результаті такої практики регулярного оновлення серед студентів поширювалися всі нові версії його редакцій сольних п'єс та оркестрових уривків, що неодноразово копіювали й передавали протягом багатьох десятиліть. Отож на сьогодні багато учнів Л. Штрайхера, що охоплюють кілька поколінь і працюють в різних країнах світу, мають копії його рукописних редакцій творів контрабасового репертуару найрізноманітніших періодів. Деякі з його учнів мали сміливість редагувати матеріал і працювати за прикладом свого вчителя. Проте більшість учнів Л. Штрайхера вважають наявні версії недоторканими, правильними та не наважуються вносити зміни (Niederhammer, 2020).

Огляд методики гри на контрабасі Л. Штрайхера

У 1977 році (через сто років після Ф. Зімандла) Л. Штрайхер (Streicher, 1977a, 1977b) опублікував власну методику гри на контрабасі під назвою «Mein

Musizieren auf dem Kontrabass» («Мій спосіб гри на контрабасі»). Вона базується на відомих концепціях чеської контрабасової школи. Л. Штрайхер (Streicher, 1977a) зазначає: «Я не маю мети винаходити нову школу або вдосконалювати якусь існуючу методику, а радше волю передавати досвід, набутий за 35 років в якості оркестрового музиканта і досвіду соліста на сцені, а не в репетиційній кімнаті, в дусі товариства, як колега колезі, а не як учитель, холодний і сухий...» (р. 2). Він пояснює, як вирішувати технічні та художньо-музичні завдання гри на інструменті логічно та з розумінням і рефлексією.

Його система дає змогу крок за кроком розвивати здібності учнів за допомогою невеликих музичних вправ. Передусім у вправах він звертає увагу учня на ритм, артикуляцію та динаміку. Суть полягає в тому, щоб вирішувати технічні завдання з музичною чутливістю та розумінням.

У підручнику Л. Штрайхер дотримується поступового вивчення позицій на грифі інструмента, прийомів гри на «ставці» та флажолетів. Перший зошит присвячений розміщенню інструмента та виконавця-інструменталіста, а також подає вправи зі смичком на відкритих струнах. У другому зошиті описано зміну позицій гри (з першої на четверту). У третьому зошиті наведено практику гри з п'ятої по сьому позиції. У четвертому зошиті подано інструкції гри в позиції ставки, а також прийоми тренування щодо плавної зміни позицій. В останньому (п'ятому зошиті підручника) наведено опис специфіки використання ставки в нижніх позиціях (від четвертої до сьомої), а також штучні флажолети та їх основні положення (Streicher, 1977a, 1977b).

У своїй методиці Л. Штрайхер розробив більш логічний спосіб використання як лівої, так і правої руки. Праву руку, що відповідає за видобування звуку смичком, він називав «душею музики». Це суб'єктивний термін Л. Штрайхера, дещо широкий у цьому контексті, оскільки він охоплює емоції, почуття в процесі «музикування» (процес Musizieren). Однак не все з методики Л. Штрайхера можна засвоїти з його підручника. Дуже важливою є присутність самого педагога, вихованого на цій методиці, щоб потім застосовувати її під час занять з учнями. І тут розуміємо значення слова «методика» саме в аспекті покрокової інструкції, яку треба здійснити для засвоєння певних навичок та прийомів гри: спочатку розказати учневі, чого треба досягти, потім показати на інструменті, як цього досягти, і закріпити засвоєне відповідно до принципів і в певному порядку (Poles de Oliveira, 2016, p. 98).

Анна Полез у своїй дисертації проводить паралелі між методом Л. Штрайхера та методом Сузукі, покликаючись на слова Паоло Босізіо: «Отож, очевидно, Сузукі – це метод, і, як і багато інших методів (альтернативних, необов'язкових, традиційних, модернізованих, старовинних), це метод, який в основному залежатиме від того, хто його застосовує, а не від нього самого (методу). Я маю на увазі, що ви можете отримати надзвичайні результати з сучасним, винахідливим учителем тощо за допомогою методу, який ви можете назвати "традиційним", як, наприклад, Дофлейн¹³, і ви можете мати погані результати від учителя, який застосовує Сузукі, але в консервативний, невинахідливий спосіб і все таке. Отже, результат в основному залежить від учителя, не має значення, який метод він застосує» (Romanelli et al., 2008, цит. за: Poles de Oliveira, 2016, p. 99).

Вольфганг Гаррер, учень Л. Штрайхера, в роботі зі своїми студентами, як і його учитель, акцентує увагу на послідовності процесу роботи над музичним твором. У його методі навчання гри на контрабасі закладено інструкції та поради, призначені для будь-якого рівня оволодіння інструментом, щоб у найпростіший спосіб передати багаторічний професійний досвід. Однак, педагог акцентує на оптимальному віці для початку навчання гри на контрабасі: вивчення інструмента слід починати не раніше ніж у 14 років, і не пізніше ніж у 25 років, оскільки пізніший початок може призвести до труднощів з пошуком роботи – усі оркестри мають вікові обмеження. На його думку, початківці мають володіти базовими знаннями з музичних основ, нотації, артикуляції та динаміки. Для навчання гри на контрабасі одним з визначальних факторів є фізична сила. Виконавці з міцними руками та широкими долонями від самого початку мають явну перевагу над колегами з більш делікатною будовою тіла. У зв'язку з цим Л. Штрайхер випробував усі можливі варіанти постановки за інструментом, типи тримання смичка, положення лівої руки на грифі, щоб максимально мінімізувати необхідні зусилля та полегшити процес опанування інструмента (Streicher, 1977a, p. 3).

Методика Л. Штрайхера розрахована на тих, хто вперше збирається познайомитися з інструментом. У ній показано правильне розташування контрабаса та учня-інструменталіста. Взаємодію музиканта з інструментом рекомендовано починати з видобування звуку смичком на відкритій струні. До неї включено різні вправи для правильного користування смичком (поставка правої руки, точка дотику, розподіл смичка під час ведення, артикуляція та зміна струн), які слід виконувати, поклавши ліву руку на «плече» інструмента (Poles de Oliveira, 2016, p. 98).

Для лівої руки Л. Штрайхер використовує систему позицій, яку запропонував Ф. Зімандл. Це система, де між вказівним (перший палець) і мізинцем (четвертий палець) виходить великий секундний інтервал, а також між вказівним і середнім пальцями (другий палець), а між середнім пальцем і мізинцем виходить малий секундний інтервал. Безіменний палець (третій палець) «працює» разом з мізинцем (Poles de Oliveira, pp. 99–100).

Значну увагу автор приділяє аплікатурним та штриховим рекомендаціям, які були ретельно продумані на користь музикальності. Те, що спочатку може здатися дивним або навіть суперечливим, як-от використання певної аплікатури або штриха смичка, пізніше доведуть на практиці самі студенти-інструменталісти під час професійної діяльності. Адже всі ці рекомендації та вказівки ґрунтуються на 35-річному досвіді роботи в симфонічному оркестрі (із симфонічним та оперним репертуаром) і досвіді соліста та викладача. Думки вчителя підтверджують його учні, які обіймають посади в різних оркестрах світу (Streicher, 1977a, p. 3).

Зокрема, у другому зошиті «Мій спосіб гри на контрабасі» («Mein Musizieren auf dem Kontrabass») Л. Штрайхер вказує на одну з найбільших труднощів музиканта під час гри на контрабасі – зміну позиції лівої руки (Streicher, 1977b, p. 6).

Міняючи позицію вгору, автор радить використовувати перший палець як опорний, а під час переходу вниз – четвертий палець. Змінюючи позицію, варто послаблювати тиск пальців і використовувати Glissando, щоб досягнути потрібної ноти, після чого негайно треба відновити попередній тиск на струну. Додаткова рекомендація щодо аплікатури лівої руки стосується позначення аплікатури

лише в моменти зміни позиції (Streicher, 1977b, p. 7). У такий спосіб автор зменшує розписування аплікатур над кожною нотою, що полегшує читання нотного тексту.

На думку Л. Штрайхера (Streicher, 1977b), важливою є правильна постановка і форма лівої руки, завчасна підготовка нот з відповідним положенням руки, що сприяє плавності переходів, розумному використанню тиску пальців на струну, покращенню інтонування (p. 7).

Для отримання навички правильного інтонування Л. Штрайхер пропонує декілька вправ, які завжди охоплюють різні позиції, сприяючи правильному способу натискання пальців на гриф інструмента за принципом «важеля», використовуючи тиск ваги руки через пальці на струни. Вправи із завчасною підготовкою руки покращують легкість читання музичного матеріалу, адже щоб підготувати вашу руку, вам також потрібно заздалегідь прочитати музику перед її виконанням (цит. за: Poles de Oliveira, 2016, p. 101)

Особливу увагу автор приділяє використанню правої руки та смичку, оскільки саме за допомогою смичка інструменталіст відтворює барви, нюанси, виразність, різну артикуляцію смичка та динаміку, щоб показати музичну суть образу, що запропонував композитор у партитурі. Сам Л. Штрайхер завжди вважав, що мета його гри на контрабасі полягала в тому, щоб вийти «за межі нот» і створити відповідні художні образи. Фундаментом гри є «видобування звуку», інтонація та музикальність. Передпліччя, на його думку, має «впасти дуже розслаблено», лікоть не повинен тиснути ні вправо, ні вліво. Звук створюється завдяки перенесенню ваги всієї руки на інструмент, і для цієї функції рука має бути повністю розслаблена так, ніби інструменталіст хоче притиснути смичок до тіла, але йому заважають струни інструмента. На думку Л. Штрайхера, для зміни напрямку руху смичка (вгору / вниз) саме зап'ястя разом з пальцями здійснює компенсаторні рухи, завдяки чому момент зміни напрямку ведення смичка по струні залишається непомітним, що є необхідним в розгорнутій музичній фразі. Незважаючи на тиск, пальці та зап'ястя мають залишатися розслабленими та гнучкими (цит. за: Poles de Oliveira, 2016, p. 102–103).

Л. Штрайхер описував роль правої руки та смичка так: «Душа виконавця на струнному інструменті – це рука зі смичком. Тут він фразує, тут він висловлює емоції, створює динаміку від *pianissimo* “pp” до *fortissimo* “ff”, згладжує зміну позицій. Ведення смичка вниз має функціонувати як “вдих”, а рух вгору – як “видих”. Мистецтво гри смичком – це ефект важеля. Рука повинна працювати як маятник ... , секрет мого звуку походить від зап'ястка» (цит. за: Poles de Oliveira, 2016, p. 103).

Підхід Л. Штрайхера, що полягав у навчанні студентів через дружнє спілкування і передавання власного досвіду без авторитарного тиску, відкриває багато можливостей і надає студентам певну свободу під час навчання. Завдяки цьому процес навчання перестає бути одностороннім викладом інформації та перетворюється на діалог й обмін думками. На думку Л. Штрайхера (Streicher, 1977a), кожна людина є самодостатньою особистістю з власним досвідом, характером і темпераментом, тому вона сприймає навколишній світ і музику по-різному. Це розширює простір для фантазії, пошуку музично-технічних рішень і створює простір для музичної інтерпретації.

Донині методична робота «Мій спосіб гри на контрабасі» («Mein Musizieren auf dem Kontrabass») залишається одним зі стандартів професійної літератури для навчання гри на контрабасі в країнах Європи, США, Японії та інших. Наприклад, у 2021 році в Іспанії проведено дослідження, під час якого опитали 47 викладачів контрабаса в 43 музичних закладах освіти. Одне з питань було таке: «Якою методикою ви користуєтеся на своїх уроках?». Результат: 33 % опитаних відповіли, що регулярно використовують методику Л. Штрайхера (Hernandez-Dionis, 2021, p. 99).

Пошук власної музичної інтерпретації, а також технічних рішень, які могли б «працювати» у випадку кожного конкретного виконавця, – це те, чим часто нехтують під час опанування техніки гри на будь-якому музичному інструменті. Якщо врахувати, як працював сам Л. Штрайхер, який постійно вдосконалювався як у музичному, так і в технічному аспектах, можна дійти висновку, що він не був прихильником жорсткого консервативного ставлення до музичного матеріалу, це не відповідало його музичним ідеалам.

Звісно, технічні вправи теж мають бути: «Гами, етюди, оркестрові пасажі, сольні п'єси – ось наша програма, – завжди наголошував Л. Штрайхер, – але заняття мають бути живими, наповненими почуттями і сенсом». У його маленькій студії на мансарді (на вулиці Зайлершtedте, 26 (Seilerstätte, 26)) завжди були присутні інструменталісти; багато хто приїздив здалеку, щоб відвідати його відкриті уроки. Вони приходили, щоб особисто познайомитися з цією харизматичною особистістю, яка разом зі своїми учнями пристрасно та безкомпромісно працювала над кожним звуком, мотивом, фразою. Часто він ділився унікальною інформацією, що базувалася на власному багаторічному інструментальному досвіді, додаючи до цього дивовижне почуття гумору (цит. за: Poles, 2017).

Музикант є художником, але замість кольорової палітри фарб він оперує звуком. Як художник з досвідом знаходить власний стиль і техніку, так і музикант має «перерости» наставника й намагатися створити свій музичний стиль.

Слухачі по-різному сприймали методику його роботи зі студентами, але зрештою учні Л. Штрайхера досягали високого художнього рівня виконання (Poles, 2017). Сьогодні його студенти обіймають оркестрові та професорські посади по всьому світу. Серед видатних учнів Л. Штрайхера, які зробили вагомий внесок у розвиток контрабасового мистецтва, працюючи в різних країнах світу, варто виділити музикантів, таких як Антоніо Аппраке (Antonio García Araque, n.d.), Вольфганг Харпер (Kontrabassist, n.d.), Йозеф Нідергаммер (Biography, n.d.), Герберт Маєр (Herbert Mayr, n.d.), Бернгард Цірлер (Kontrabassist, 2020; Team, n.d.), Анна Полез та інші (Moran, 2000, pp. 24–27).

У статті для університетського вебжурналу MDW Йозеф Нідергаммер (Niederhammer, 2020) зазначає: «... якщо хтось хоче "зберегти вогонь", а не "поклонитися праху", то просто не можна вічно тиражувати випадкову копію з тривалої кар'єри окремого музиканта. Гідне ставлення до спадщини Л. Штрайхера та дотримання його музичних ідеалів може означати лише постійне продовження роботи над репертуаром, удосконалення власних інтерпретацій, продовження пошуку та випробування нових технічних рішень, як це робив сам Л. Штрайхер усе своє життя».

Сучасні українські контрабасисти-початківці – це дуже часто юнаки від 16 років і старші, що мають досвід навчання гри на інших музичних інструментах, але через велику кількість конкурентів під час вступу на навчання їм пропонують (як альтернативу) поступати в клас контрабаса; або це юнаки та дівчата, що взагалі не мають музичної освіти. Однією з проблем українського контрабасового мистецтва сьогодні є практично повна відсутність єдиної концепції початкового навчання на контрабасі дітей молодшого шкільного віку та забезпечення відповідною методичною літературою, а також засобами для навчання, такими як інструменти невеликих розмірів 1/16, 1/8, 1/4.

Весь освітній процес (від початкового до вищого рівня) будується індивідуально, згідно з баченням викладача, з доступною йому методичною літературою, а також рівнем підготовки та здібностей здобувача. Методична література для контрабаса в Україні потребує значного оновлення та доповнення, адже на сьогодні вона здебільшого представлена посібниками радянського періоду.

У старих посібниках недостатньо уваги приділено інформації про природу інструмента, його будову та зумовлені нею особливості репертуару. У них також обмаль інформації, що стосується постановки виконавця за інструментом та постановки рук, що також ускладнює опанування техніки гри, гальмує технічний розвиток виконавця, а іноді призводить до проблем зі здоров'ям музиканта та подальшої відмови від гри на контрабасі. У сучасних європейських та світових методиках навчання гри на контрабасі враховано цей досвід, а тому приділено особливу увагу початковому етапу навчання. Наприклад, американський контрабасист і педагог Джейсон Гелс (Jason Heath) у своїй педагогічній практиці починає знайомити учнів з інструментом із середини контрабасового грифу (Double Bass HQ, 2021). Це дає можливість учневі з ще недостатньо натренованими руками отримати перші позитивні враження від гри на інструменті без значного фізичного навантаження.

Вихований на традиціях чеської контрабасової школи Л. Штрайхер значно оновив та доповнив її, сформувавши нову, сучасну методичну систему, яка дає змогу одразу занурити студента не тільки в технічний бік оволодіння інструментом, а й в художньо-музичний, оскільки без емоційного залучення студента в процес навчання гри на інструменті відбувається повільно та малоефективно. Зауваживши цю закономірність, у другій половині XX століття європейські музичні педагоги почали розробляти інноваційні підходи формування навчальних вправ, щоб з перших уроків зацікавити студентів і забезпечити їхню залученість до процесу навчання.

Висновки

Отже, учні Л. Штрайхера демонстрували високий рівень і сьогодні багато хто з них займає оркестрові та професорські посади не тільки в європейських країнах, а й на інших материках. Методика Л. Штрайхера, його педагогічні принципи та здобутки в галузі контрабасової виконавської майстерності можуть мати значний вплив на розвиток сучасного українського контрабасового мистецтва. Те, чого Л. Штрайхер насправді навчав під час своїх занять, було «мистецтво

створення музики», мистецтво його музикування *Musizieren*, оскільки передусім передбачає «передавання емоцій» слухачеві під час виконання музики. Педагогічна діяльність Л. Штрайхера об'єднала традиційні європейські підходи, які заклав ще Ф. Зімандл, з інноваційними методами навчання, а також є важливою основою для сучасного педагогічного процесу. Його підхід до гри на контрабасі, у якому технічні вправи поєднуються з глибоким музичним осмисленням, забезпечує стабільне підґрунтя для розвитку виконавського мистецтва.

Вивчення методики Л. Штрайхера, її адаптація та впровадження до української педагогічної практики є важливим кроком у розвитку сучасного українського контрабасового мистецтва, що сприятиме підвищенню рівня виконавської культури, збереженню національних музичних традицій і поглиблюватиме інтеграцію України в європейський музичний простір. Продовження досліджень методики Л. Штрайхера в контексті української педагогіки сприятиме формуванню інноваційних підходів до викладання контрабасу в середніх спеціальних та ЗВО України, розвитку сучасних навчальних програм і методичних матеріалів для музичних закладів освіти. Це дасть змогу підвищити рівень підготовки контрабасистів в Україні, забезпечуючи високу кваліфікацію викладачів і творчий потенціал учнів.

Список бібліографічних посилань

- Кафедра струнно-смичкових інструментів. (б.д.). *Розвиток струнно-смичкового виконавства і педагогіки (до історії кафедри струнно-смичкових інструментів)*. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Взято 20 жовтня 2024 з <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-strunno-smychkovyh-instrumentiv/>
- Окань, Г. (2013). *Школа навчання гри на контрабасі* [Ноти]. Ліра.
- Столярчук, Б. (1992). *Контрабасисти України*. Рівненське державне редакційно-видавниче підприємство.
- Сумарокова, В. (1999). Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, 38–52.
- Школа. (1980). В С. І. Головащук (Ред.), *Словник української мови* (Т. 11, с. 480–481). Наукова думка.
- Школа. (2012). В. Г. П. Півторак, О. Д. Пономарів, І. А. Стоянов, О. Б. Ткаченко, & А. М. Шамота (Уклад.), *Етимологічний словник української мови* (Т. 6, с. 433). Наукова думка.
- Antonio García Araque. (n.d.). Escuela Superior de Música Reina Sofía. Retrieved December 31, 2024, from <https://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/en/profesor/antonio-garcia-araque>
- Bass family tree. (n.d.). Wayback Machine. Retrieved November 28, 2024, from <https://web.archive.org/web/20080219083512/http://members.aol.com/scrtchbox/Basstree.html>
- Biography. (n.d.). Josef Niederhammer. Retrieved December 29, 2024, from <https://www.niederhammer.com/e/bio.html>
- Double Bass HQ. (2021, September 28). *Simandl Method – Garbage or gold???* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/eE83IPDHYz0?si=OJWCvETqQctB5zdv>

- Franz Simandl. (2025, February 3). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Franz_Simandl&oldid=1273758572
- Geschichte. (n.d.). Konzerthaus Weinviertel. Retrieved January 11, 2025, from <https://konzerthaus-weinviertel.at/geschichte/>
- Herbert Mayr, Double-bass. (n.d.). Chamber Orchestra of Europe. Retrieved January 13, 2025, from <https://www.coeurope.org/member/herbert-mayr-double-bass>
- Hernandez-Dionis, P. H. (2021). La praxis del contrabajo en los Conservatorios Elementales y Profesionales en Espana. *Cuadernos de Investigación Musical*, 13, 92–105. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2021.13.05>
- Karl Michael Schreinzer. (2024, September 19). In *Wien Geschichte Wiki*. Retrieved January 11, 2025, from https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Karl_Michael_Schreinzer
- Kontrabassist. (n.d.). Wolfgang Harrer. Retrieved December 29, 2024, from <https://wolfgangharrer.at/kontrabassist/>
- Kontrabassist/innen-Treffpunkt weltweit. (2020, May 16). Oe1.ORF.at. <https://oe1.orf.at/programm/20200516/598373/Kontrabassist-innen-Treffpunkt-weltweit>
- Laska, G. (1904). *Kontrabass – schule* (Op. 50, Vol. 1–2). Breitkopf und Hartel.
- Moran, A. (Ed.). (2000). *La Fundamental. La revista del contrabajo en Espana*. Madrid.
- Niederhammer, J. (2020, September 30). *Ludwig Streicher und sein musikalisches Erbe*. MDW. <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2020/09/30/ludwig-streicher-und-sein-musikalisches-erbe/>
- Ortiz, L. (2000). El fenomeno Ludwig Streicher. *La Fundamental. La revista del contrabajo en Espana*, 7–11.
- Poles de Oliveira, A. V. (2016). *Falando Baxio – Por toda minha vida: Uma trajetoria com o contrabaxio na formacao de Multiplicadores e na carrier Musical* [Master's thesis, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da UFBA. https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/20877/1/ana_poles_2016.pdf
- Poles, A. V. (2017, September 29). "Musizieren" – das Kontrabass-Konzept des Ludwig Streicher (1920–2003). MDW. <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2017/09/29/musizieren-das-kontrabass-konzept-des-ludwig-streicher-1920-2003/>
- Simandl, F. (1904). *New method for the double bass* (F. Zimmermann, Ed.) [Sheet music]. Carl Fischer.
- Streicher Ludwig. (n.d.). Music Austria. Retrieved February 26, 2025, from <https://db.musicaustria.at/node/71588>
- Streicher, L. (1977a). *Mein musizieren auf dem kontrabaß. My way of playing the Double bass* (Vol. 1). Doblinger.
- Streicher, L. (1977b). *Mein musizieren auf dem kontrabaß. My way of playing the Double bass* (Vol. 2). Doblinger.
- Team. (n.d.). PAKOE. Retrieved December 29, 2024, from <https://www.pakoe.at/site/team.htm>

References

- Antonio García Araque. (n.d.). Reina Sofía School of Music. Retrieved December 31, 2024, from <https://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/en/profesor/antonio-garcia-araque> [in English].
- Bass family tree. (n.d.). Wayback Machine. Retrieved November 28, 2024, from <https://web.archive.org/web/20080219083512/http://members.aol.com/scrtchbox/Basstree.html> [in English].

- Biography*. (n.d.). Josef Niederhammer. Retrieved December 29, 2024, from <https://www.niederhammer.com/e/bio.html> [in English].
- Department of String Instruments. (n.d.). *Rozvytok strunno-smychkovoho vykonavstva i pedahohiky (do istorii kafedry strunno-smychkovykh instrumentiv)* [Development of string and bowed performance and pedagogy (to the history of the Department of String Instruments)]. Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko. Retrieved October 20, 2024, from <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-strunno-smychkovykh-instrumentiv/> [in Ukrainian].
- Double Bass HQ. (2021, September 28). *Simandl Method – Garbage or gold???* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/eE83IPDHYZ0?si=OJWCvETqQctB5zdV> [in English].
- Franz Simandl. (2025, February 3). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Franz_Simandl&oldid=1273758572 [in English].
- Geschichte* [History]. (n.d.). Konzerthaus Weinviertel. Retrieved January 11, 2025, from <https://konzerthaus-weinviertel.at/geschichte> [in German].
- Herbert Mayr, *Double-bass*. (n.d.). Chamber Orchestra of Europe. Retrieved January 13, 2025, from <https://www.coeurope.org/member/herbert-mayr-double-bass> [in English].
- Hernandez-Dionis, P. H. (2021). La praxis del contrabajo en los Conservatorios Elementales y Profesionales en España [The praxis of double bass in Elementary and Professional Conservatories in Spain]. *Cuadernos de Investigación Musical*, 13, 92–105. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2021.13.05> [in Spanish].
- Karl Michael Schreinzer. (2024, September 19). In *Wien Geschichte Wiki*. Retrieved January 11, 2025, from https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Karl_Michael_Schreinzer [in German].
- Kontrabassist* [Double bass player]. (n.d.). Wolfgang Harrer. Retrieved December 29, 2024, from <https://wolfgangharrer.at/kontrabassist/> [in German].
- Kontrabassist/innen-Treffpunkt weltweit* [Double bassists meeting place worldwide]. (2020, May 16). Oe1. ORF.at. <https://oe1.orf.at/programm/20200516/598373/Kontrabassist-innen-Treffpunkt-weltweit> [in German].
- Laska, G. (1904). *Kontrabass – schule* [Double bass – school] (Op. 50, Vol. 1–2). Breitkopf & Hartel [in German].
- Moran, A. (Ed.). (2000). *La Fundamental. La revista del contrabajo en España*. Madrid [in Spanish].
- Niederhammer, J. (2020, September 30). *Ludwig Streicher und sein musikalisches Erbe* [Ludwig Streicher and his musical legacy]. MDW. <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2020/09/30/ludwig-streicher-und-sein-musikalisches-erbe/> [in German].
- Okan, H. (2013). *Shkola navchannia hri na kontrabasi* [School of learning to play the double bass] [Sheet music]. Lira [in Ukrainian].
- Ortiz, L. (2000). El fenomeno Ludwig Streicher [The Ludwig Streicher phenomenon]. *La Fundamental. La revista del contrabajo en España*, 7–11 [in Spanish].
- Poles de Oliveira, A. V. (2016). *Falando baixo – por toda minha vida: uma trajetória com o contrabaixo na formação de multiplicadores e na carreira musical* [Speaking softly – throughout my life: A journey with the double bass in the training of multipliers and in the musical career] [Master's thesis, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da UFBA. https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/20877/1/ana_poles_2016.pdf [in Portuguese].
- Poles, A. V. (2017, September 29). *"Musizieren" – das Kontrabass-Konzept des Ludwig Streicher (1920–2003)* ["Musizieren" – The double bass concept of Ludwig Streicher (1920–2003)]. MDW. <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2017/09/29/musizieren-das-kontrabass-konzept-des-ludwig-streicher-1920-2003/> [in German].

- Shkola [School]. (1980). In S. I. Holovashchuk (Ed.), *Slovnyk ukraïnskoi movy* [Dictionary of the Ukrainian language] (Vol. 11, pp. 480–481). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Shkola [School]. (2012). In H. P. Pivtorak, O. D. Ponomariv, I. A. Stoianov, O. B. Tkachenko, & A. M. Shamota (Comp.), *Etymologichnyi slovnyk ukraïnskoi movy* [Etymological dictionary of the Ukrainian language] (Vol. 6, p. 433). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Simandl, F. (1904). *New method for the double bass* (F. Zimmermann, Ed.) [Sheet music]. Carl Fischer [in English; in German].
- Stoliarchuk, B. (1992). *Kontrabasysty Ukrainy* [Contrabassists of Ukraine]. Rivnenske derzhavne redaktsiino-vydavnyche pidpriemstvo [in Ukrainian].
- Streicher Ludwig. (n.d.). Music Austria. Retrieved February 26, 2025, from <https://db.musicaustria.at/node/71588> [in German].
- Streicher, L. (1977a). *Mein musizieren auf dem Kontrabaß. My way of playing the Double bass* (Vol. 1). Doblinger [in German; in English].
- Streicher, L. (1977b). *Mein musizieren auf dem Kontrabaß. My way of playing the Double bass* (Vol. 2). Doblinger [in German; in English].
- Sumarokova, V. (1999). Kyivska strunno-smychkova shkola v konteksti yevropeiskoho vykonavskoho mystetstva (violonchel, kontrabas) [Kyiv string and bow school in the context of European performing arts (cello, double bass)]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1, 38–52 [in Ukrainian].
- Team. (n.d.). PAKOE. Retrieved December 29, 2024, from <https://www.pakoe.at/site/team.htm> [in German].

LUDWIG STREICHER'S DOUBLE BASS TECHNIQUE: TOWARDS PROSPECTS OF DOUBLE BASS ART DEVELOPMENT IN UKRAINE

Daniil Hrushyn

*PhD Student of the Department of Orchestral String Instruments;
ORCID: 0009-0008-3405-744X; e-mail: hrushyndaniel@gmail.com
Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is to study the potential influence of Ludwig Streicher's methodological approaches on the development of double bass art in Ukraine, as well as to analyse the prospects of this field's elaboration in the context of modern music education. In this article, the role of L. Streicher as one of the prominent pedagogues and performers whose approach to teaching the double bass became a basis for forming the double bass school in Austria, is explored. The major focus is placed on the methodological peculiarities of teaching double bass, on the features of interpreting musical works and the principles of pedagogical activity, which can be adapted to modern conditions of Ukrainian music education. **Research methodology.** The article applies a historical and cultural approach, a comparative method, and also an analysis of L. Streicher's pedagogical and performance principles within the context of Ukrainian musical tradition. **The scientific novelty** of this research grounds on the first systematic analysis of L. Streicher's methodological approaches in the context of the prospects for the development of double bass art in Ukraine. **Conclusions.** L. Streicher's methodological approaches have a significant potential for the development of the double bass school in Ukraine. Their implementation in Ukrainian double bass practice can allow to preserve and enrich national musical traditions, while integrating modern world performance practices and techniques into Ukrainian double bass art.

Keywords: Ludwig Streicher; double bass school; methodological approaches; music education; Ukrainian musical culture; pedagogy; double bass art

Надійшла: 27.02.2025; Прийнято: 18.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025



DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331194

УДК 784.3.087.68(477):7.091:781.68

**ХУДОЖНЬО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ТА РЕПЕРТУАРНІ ПАРАМЕТРИ
СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ПРАКТИКИ: АЛГОРИТМ ЗАСТОСУВАННЯ****Ігор Тилик^{1а}, Владислав Лисенко^{2а}**¹кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0003-2896-631X; e-mail: tilik1968@ukr.net

²доктор мистецтв, старший викладач кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0001-9270-5590; e-mail: vlad.lysenko@icloud.com

^аКиївський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

Мета дослідження полягає у висвітленні художньо-інтерпретаційних і репертуарних параметрів сучасного вітчизняного камерно-хорового виконавства, пов'язаних з реалізацією масштабних мистецьких проєктів, об'єднаних єдиною наскрізною драматургічною концепцією. Аналітичний фокус дослідження зосереджено на поліаспектному аналізі мистецького проєкту «Відлуння епох: від монодії до модернізму» Київського камерного хору «United» (художній керівник та диригент В. Лисенко), окресленого в проєкції на актуальні проблеми вітчизняної хорової концертно-сценічної практики. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах об'єктивності, історизму, застосуванні універсальних наукових методів: індуктивно-дедуктивного, джерелознавчого, компаративного, методу культурологічної реконструкції. **Наукова новизна** представлена аналітичними спостереженнями авторів дослідження, які розкривають унікальний досвід практичної реалізації аналізованого мистецького проєкту. **Висновки.** Результати дослідження засвідчують, що реалізація масштабних мистецьких проєктів, об'єднаних єдиною наскрізною драматургічною концепцією (у проєкції на специфіку сучасного вітчизняного камерно-хорового виконавства), вимагає від диригента і виконавців не лише належного володіння фаховими навичками, але й чіткого усвідомлення взаємопов'язаності мистецьких і психологічних факторів, які впливають на якість кінцевого результату, прогножуючи ступінь його художньої та професійної довершеності.

Ключові слова: українське камерно-хорове виконавство; музична драматургія; наскрізна мистецька концепція; компоненти хорової звучності; камерний хор «United»; мистецький проєкт «Відлуння епох: від монодії до модернізму»

Вступ

Як засвідчує багатовіковий досвід світової музичної практики, визначальну роль в еволюції хорового мистецтва відіграють художньо-інтерпретаційні

й репертуарні параметри, які в поєднанні з різними аспектами вокально-хорової техніки формують мистецький простір сучасного вітчизняного вокально-хорового виконавства. Вагомим фактором його функціонування постає пошук і перманентне оновлення оригінальних художньо-драматургічних алгоритмів, які адекватно враховують актуальні запити аудиторії та водночас уможливають практичну реалізацію художніх ідей і задумів, покладених в основу різноманітних концертних програм і творчих проєктів. Це переконує в необхідності аналізу різних площин мистецького синтезу, що уособлює специфіку переосмислення універсальних образно-лексичних елементів, задіяних у процесі формування нових жанрово-стильових векторів сучасної концертно-сценічної практики. Ураховуючи її жанрово-стильове різноманіття, представлене поліваріантною взаємодією актуальних форм вокально-хорового й ансамблевого музикування, виникає необхідність глибокого аналізу окремих компонентів сучасного хорового виконавства під кутом зору різних художньо-інтерпретаційних концепцій. Зазначене видається особливо важливим з огляду на те, що до цього часу недостатньо простеженими залишаються аспекти, пов'язанні з музично-драматургічною та концертно-сценічною специфікою камерного хорового виконавства. Сукупність питань, пов'язаних зі специфікою сучасної концертно-хорової практики, визначає різновекторність науково-аналітичних підходів до висвітлення цієї проблематики. Це у свою чергу обумовлює евристичний вектор аналітичного дискурсу цієї публікації, який формується на перетині історико-музикознавчого, структурного та загалом мистецтвознавчого аналізу.

Мета

Мета статті полягає у висвітленні художньо-інтерпретаційних та репертуарних параметрів сучасного вітчизняного камерно-хорового виконавства в проєкції на специфіку творчої реалізації мистецького проєкту «Відлуння епох: від монодії до модернізму» Київського камерного хору «United» (художній керівник і диригент В. Лисенко), окресленого в контексті актуальних проблем вітчизняної хорової концертно-сценічної практики.

Мета статті та її аналітично-евристичне спрямування визначає специфіку методології дослідження. Зокрема, *індуктивний* та *дедуктивний* методи застосовано для аналізу історичних обставин розвитку української сакральної музики, а також з'ясування проблем, пов'язаних з різними аспектами вокально-хорових і художніх параметрів реалізації мистецького проєкту; *структурний метод* використано у зв'язку з конкретними аспектами застосування певних параметрів сучасної хорової практики в проєкції на репертуарно-жанровий алгоритм мистецького проєкту; водночас певні аспекти, пов'язані з гіпотетичними питаннями застосування окремих параметрів, висвітлено за допомогою методу *культурологічної реконструкції*.

Універсального застосування набуває *принцип історизму* й *еволюційної культурно-мистецької спадкоємності*, що розглянуто в статті як основоположну константу, на якій ґрунтуються викладені в публікації спостереження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проведений у процесі дослідження аналіз наукових джерел, пов'язаних з аспектами висвітлюваної проблематики, засвідчує достатньо диференційований рівень її опрацювання в проєкції на мету цієї статті. Зокрема, у низці науково-педагогічних праць (Кречко, 2022; Мартинюк, 2021; Нарожна, 2017) основну увагу сфокусовано на розкритті питань, пов'язаних з усвідомленням ролі та значення конкретних факторів хорового, зокрема камерного, виконавства в контексті формування фахових установок у майбутніх диригентів-практиків.

Водночас у дослідженнях культурологічного спрямування (Кравчук, 2022) окреслено історичні проєкції, що засвідчують спадкоємність мистецького та педагогічного досвіду. Інша категорія музикознавчих праць характеризує специфіку розвитку сучасного вітчизняного камерно-хорового виконавства на сучасному етапі (Бермес, 2022; Дондик, 2017; Сіраш, 2024; Лисенко, 2021; Тилик, 2017) та виявляє актуальні тенденції, пов'язані із застосуванням сучасних інформативних технологій у вітчизняному хоровому мистецтві (Бондаренко, 2022), а також у площині фестивальної та конкурсної діяльності (Андрійчук, 2023; Савенко, 2021).

Указані джерела розглянуто в статті у логічній взаємопов'язаності з хрестоматійними історико-музикознавчими працями Н. Герасимової-Персидської (2006), Т. Гусарчук (2019), М. Юрченка (2017), у яких основний акцент зроблено на дослідженні питань, пов'язаних з розвитком вітчизняного хорового мистецтва в контексті закономірностей його культурно-історичної еволюції.

Незважаючи на досить розлогий спектр досліджень різних аспектів хорової проблематики, і до сьогодні недостатньо висвітленими залишаються питання, пов'язані з аналізом конкретних концертів і мистецьких проєктів, які ґрунтуються на єдиній наскрізній драматургічній концепції та охоплюють різні історичні періоди в їх еволюційній спадкоємності.

Пропонована стаття, сподіваємося, спроможна буде певною мірою компенсувати вказану прогалину що, зрештою, на нашу думку, і визначає наукову та практичну цінність цієї публікації.

Виклад матеріалу дослідження

Трагічні події російсько-української війни, які стражденно переживає нині Україна вже вкотре за багатовікову історію, поставили перед вітчизняним суспільством болючу екзистенційну дилему: чи вижити і, відродившись з попелу та руїн, вийти на новий виток історичної еволюції, чи згинуть в сірім мороці небуття. Адекватною відповіддю на цей сакраментальний виклик стало героїчне згуртування українського етносу в єдиному священному пориві, покликаному захистити державну незалежність та національні історичні й культурні цінності – захистити все те, що споконвіку уособлює духовний потенціал, закладений Творцем у незнищенну таїну українського етноментального коду.

Одним з найцінніших складників цього духовного надбання є українське хорове мистецтво, яке, закумулювавши в собі багатовіковий музичний досвід,

презентований різними жанрово-стильовими ареалами в процесі історичної еволюції, фактично, «набуло "статусу" вагомого чинника самозбереження національної музичної культури» (Бермес, 2022, с. 18). Його важливим складником є академічне хорове мистецтво, представлене, зокрема, сакральною церковно-музичною сферою професійної хорової практики. Уособлюючи мистецький потенціал етнічної культуротворчої реалізації, представлений розмаїттям регіональних та авторських шкіл, ця сфера характеризує «національну диригентсько-хорову школу як духовно-практичну продуктивну соціокультурну систему виконавського та педагогічного спрямування, засновану на домінуванні української соборної хорової та педагогічної традиції (Мартинюк, 2021, с. 43).

Конкретним аспектом її дослідження постає висвітлення художньо-інтерпретаційних і репертуарних параметрів сучасного вітчизняного камерно-хорового виконавства (з притаманною для нього домінацією чистоти інтонуювання в контексті «вертикального й горизонтального строю» (Сіраш, 2024, с. 8), пов'язаних з реалізацією масштабних мистецьких проєктів, об'єднаних єдиною наскрізною драматургічною концепцією.

Як засвідчує досвід сучасної вітчизняної концертно-сценічної практики, диригенти, формуючи виконавську концепцію тематичних концертів, здебільшого орієнтуються на вшанування пам'ятних дат, пов'язаних із творчими постатями видатних українських композиторів або хормейстерів, наприклад М. М. Кречка, якому присвячено щорічний Всеукраїнський конкурс хорових колективів, приурочений цьогогоріч до столітнього ювілею славетного майстра.

У цьому контексті симптоматичним видається прагнення художніх керівників формувати репертуарну політику власних колективів не тільки під кутом зору особистих мистецьких уподобань, а й з урахуванням інтегративної взаємодії з актуальними суспільними й державними запитами доби.

З огляду на це особливий інтерес для науковців становить розгляд аспектів, пов'язаних з практичною реалізацією мистецьких проєктів, що формуються на перетині різних жанрово-стильових репертуарних алгоритмів, об'єднаних однією цілісною драматургічною концепцією і характеризуються органічною взаємопов'язаністю «тембрально-акустичних факторів у процесі розгортання хорової континуальності» (Дондик, 2017, с. 346).

Саме до таких проєктів належить сольний концерт «Відлуння епох: від мододії до модернізму» хору «United», що відбувся 18 вересня 2022 року в межах 159-го сезону Національної філармонії України і став своєрідною музичною антологією української духовної музики (див. дод. № 1, № 2). Його основна ідея – представити розвиток національного церковно-музичного мистецтва від середньовічних одноголосних наспівів до сучасних композицій, демонструючи зв'язок епох та органічність еволюції українського духовного музичного мистецтва.

За задумом ініціатора й координатора вказаного мистецького проєкту Владислава Лисенка, концертна програма – історична панорама, підпорядкована єдиному алгоритму, де кожен твір (як окрема ланка, органічно поєднана з іншими) мав презентувати певний стильовий період, наочно характеризуючи притаманні йому особливості розвитку української духовної музики.

Розглядаючи проєкт «Відлуння епох: від монодії до модернізму» в зазначеному контексті, можемо стверджувати, що в ньому відобразилася характерна тенденція до формування макроконцепції, спрямованої на панорамне й водночас детальне висвітлення розвитку українського музичного мистецтва впродовж багатьох століть (від минулого й до сучасності).

Такий алгоритм передбачав ретельне усвідомлення специфіки різних стильових ареалів та притаманних їм художньо-виконавських відмінностей. Саме тому, працюючи над концертною програмою, художній керівник колективу В. Лисенко намагався якомога ретельніше виявити та підкреслити стильові ознаки кожної епохи, унаслідок чого твори, приналежні до конкретного хронологічного періоду, виконували під час концерту відповідно до манери і специфіки, притаманної певній добі. Це уможливило створення своєрідної «віртуальної галереї» з минулого до сучасності, яка, характеризуючи еволюцію різних стильових напрямів, ілюструє відповідні зміни в застосуванні різних вокально-хорових та музично-композиційних засобів: від монодії Київської Русі через партесний стиль до композиторських інтерпретацій ХХ–ХХІ ст. Реалізація вказаного проєкту в таких аналітико-евристичних параметрах виводить його за межі суто мистецьких категорій, даючи підстави трактувати як своєрідну мистецько-наукову інсталяцію, покликану відобразити розвиток української сакральної музики з урахуванням основних концептуально важливих віх і стильових феноменів її еволюції.

Визначну роль у цьому відіграє творча харизма диригента й водночас керівника проєкту, адже саме від диригента, від його менеджерських, лідерських якостей, професійності в підборі репертуару та в побудові репетиційно-підготовчого, загальноорганізаційного, психолого-педагогічного процесу залежить успішність реалізації будь-якого творчого задуму (Савенко, 2021, с. 13).

Значущим аспектом реалізації програми концерту стало поєднання традиційних церковних жанрів з авторськими духовними творами, що дало змогу показати, як українська духовна музика, зберігаючи зв'язок з минулим, невпинно розвивалася і набувала нових форм, адаптуючись до сучасності.

У зв'язку з цим варто нагадати, що українська духовна музика має глибоке коріння, яке сягає періоду прийняття християнства в Київській Русі (988 р.). Початково вона існувала у формі монодії (одноголосся), представленій давньоукраїнськими наспівами, які були основою богослужбового співу. Згодом у XVI–XVII століттях в Україні сформувалася традиція партесного співу, який став характерним жанровим складником православного музичного мистецтва доби Бароко. Його ключовою фігурою був видатний композитор і музичний теоретик М. Дилецький, який у своєму трактаті «Грамматика Мусикійська» вперше окреслив канони багатоголосі композиції. Практичним утіленням цього став неповторний стиль М. Дилецького, у якому виразно окреслився «перехід від континуальності, характерної для монодії, яка зберігається в партесному постійному багатоголоссі, до дискретності, подільності, що далі привело до будування нових єдностей на основі повторності й контрасту» (Герасимова-Персидська, 2006, с. 8).

Цю традицію згодом у XVIII ст. вже на жанровому ґрунті класицистського духовного концерту (що спочатку, за спостереженням М. Юрченка (2017), фор-

мувався «на межі барокового та класицистського стилів» (с. 49)) розвинули такі славетні українські композитори, як М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, імена яких золотими літерами вкарбовано в пантеоні національного та світового мистецтва.

За спостереженням музикознавців (Гусарчук, 2019; Корній, 1998), у XIX ст. в українській сакральній музиці намітилася тенденція до оновлення жанрової стилістики через драматургічно розвинену на ґрунті романтизму інтонаційну та ладогармонічну лексику. Це виразно засвідчують твори М. Вербицького, а також «пройняті поетичністю й ліризмом» (Корній, 1998, с. 349) духовні композиції М. Лисенка, літургичні цикли К. Стеценка, Я. Яциневича, О. Кошиця, М. Леонтовича – композитора, який у своїх обробках старовинних церковних наспівів застосовував елементи народнопісенного багатоголосся. Усе це в поєднанні з притаманною вказаним композиторам розвинутою поліфонічною технікою й оригінальною інтонаційною та ладогармонічною лексикою значно розширило художньо-виразові можливості української духовної музики й окреслило новітні її жанрово-стильові перспективи.

Принципово новий еволюційний виток розвитку національного сакрально-музичного мистецтва реалізувався в українській духовній музиці впродовж буремного XX ст., коли вона переживала складні часи занепаду й утисків через жорстокі радянські репресії. Актуалізувавшись згодом у творчості композиторів української діаспори, вона нині (уже в третьому тисячолітті) успішно розвивається завдяки сучасним провідним митцям, таким як І. Алексійчук, Л. Дичко, В. Польова Є. Станкович, В. Степурко, що продовжують традицію осмислення сакральної тематики засобами академічного мистецтва.

Ураховуючи окреслену історичну специфіку розвитку українського сакрального мистецтва, розглянемо репертуарно-стильову концепцію концерту, яка (як засвідчує програмний буклет: див. дод. № 1,) сформована за принципом жанрово-стильової еволюції і репрезентована такими категоріями:

- *старовинна монодія* – представлена у концерті давньоукраїнськими церковними наспівами XVI–XVII ст., які характеризуються суворим аскетичним викладом, розспівністю і водночас гнучкістю ритмічної структури;
- *партесний стиль*, репрезентований у проєкті творами М. Дилецького, які демонструють початковий етап переходу до розвинених форм багатоголосся, утілений у характерному поєднанні імітаційно-поліфонічних та гармонічних елементів;
- *класицистська доба сакрально-хорового мистецтва XVIII ст.*, представлена духовними творами М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, що характеризуються мелодичною та ладогармонічною витонченістю, гнучкою палітрою тембрально-регістрових та фактурних співвідношень, розвиненою динамічною драматургією;
- *романтична доба другої половини XIX – початку XX ст.*, презентована духовними композиціями М. Лисенка, М. Леонтовича з притаманною їм тенденцією до майстерного переосмислення фольклорно-стильових елементів та музично-образної виразності;
- *сакрально-музична спадщина сучасних українських композиторів*, представлена різножанровими творами кінця XX – початку XXI ст., характеризуєть-

ся складними гармонічними структурами, новими тембральними можливостями хору та концептуальною глибиною.

Це виразно простежується в чіткої виявленій тенденції до емоційно-образної деталізації, яка відчутно окреслилася в представлених у межах концерту творах таких українських композиторів, як І. Алексійчук (із циклу «Духовні піснеспіви»), В. Польової («Спаси, Господи»), Т. Яшвілі («Трисвяте» із циклу «Дев'ять молитв для хору а cappella»). У кожному із цих оригінальних сакральних творів, відмінних за стилями та лексичними засобами, простежується послідовне прагнення переосмислити характерні елементи сучасного композиторського мислення крізь призму споконвічних мистецьких традицій.

Цікавим прикладом такого стильового переосмислення є представлений у програмі концерту духовний хоровий концерт І. Тилика «Покаяння, відкрий мені двері, Життєдавче», у якому парадоксально й водночас органічно поєдналися риси бароково-класицистського стильового мислення і характерні прояви, притаманні композиційній лексичці ХХ століття. Порівнюючи цей твір з хрестоматійно відомим покаянням Артемія Веделя, що, як відомо, належить до одного з творів цього видатного українського композитора, який найчастіше виконували, відома українська музикознавиця Т. В. Гусарчук (2019) у монографії відзначає, що за своїм драматургічним колоритом «Покаяння» І. Тилика ближче «не до «Покаянія» А. Веделя, а до його концертів, таких як «Спаси мя, Боже», «Доколі, Господи, забудеши мя», «На ріках Вавилонських»» (с. 598). Відтворюючи образи, закладені у концерті І. Тилика, художньому керівнику й диригенту В. Лисенку та його хоровому колективу вдалося виявити ознаки особливої емоційної диференціації, яка характеризує драматичний колорит цього твору, пройнятого суперечливими настроями відчаю, надії і передчуттям Божественного милосердя.

Образно-семантичною домінантою і водночас драматургічною квінтесенцією заключного репертуарного блоку концерту, який відповідно до його історико-хронологічної концепції характеризує період модернізму, постає виконання творів видатних українських композиторів сучасності Л. Дичко та Є. Станковича. У творчості цих визначних митців глибоко закарбувалися риси, які репрезентують принципово новий погляд на сакральну музику, формують нові смислові константи, що, поза сумнівом, багато в чому визначатимуть розвиток цього жанрово-стильового ареалу вітчизняної музики і на майбутнє. Репрезентуючи стильові риси, пов'язані з епохою модернізму, В. Лисенко напрочуд вдало окреслив дисонансну і водночас парадоксально складну акцентуацію хорової лексики вказаних композиторів, не оминувши увагою також консонантно-сонаристичні ефекти, які іноді, хоча й не так часто, трапляються в їхній творчості.

Підсумовуючи цей мистецтвознавчий екскурс щодо жанрово-стильової концепції мистецького проекту «Відлуння епох: від монодії до модернізму», хотілося б наголосити, що в процесі концертного виступу хору «United» виразно окреслилося вміння диригента і хористів працювати в органічній інтерактивній взаємодії, яка визначає оптимальні умови для реалізації таких мистецьких проєктів. За всім цим стоїть величезна копітка робота диригента-хормейстера і кожного зі співаків-артистів хорового колективу.

Зважаючи на вищенаведене, спробуємо охарактеризувати основні *художньо-інтерпретаційні та репертуарні параметри*, застосування яких є універсальною і безперечною передумовою сучасної хорової практики, і які активно задіяв В. Лисенко в процесі концертно-сценічного виконання різножанрових і різно-стильових творів концерту «Відлуння епох: від монодії до модернізму».

Убачаючи необхідність розглянути їх не як абстрактні дефініції, а під кутом зору хороzanoвчої проблематики, здійснимо аналіз крізь призму аспектів, які характеризують визначальні методологічні складники будь-якої форми професійної ансамблево-хорової діяльності. Умовно їх можна розподілити на декілька основних категорій.

Психологічно-комунікативні. Пов'язані з налагодженням оптимальної взаємодії між диригентом та хором на етапі розучування окремих творів. Характер та ефективність цієї інтерактивної комунікації визначається ступенем розвитку емоційного інтелекту хорового диригента та його вмінням працювати з різними учасниками хорового колективу, ураховуючи їх індивідуально-психологічні характеристики й особистий життєвий досвід.

У цьому контексті виключного значення набуває врахування специфіки сприйняття музичної інформації артистами-виконавцями та слухачами як на рівні жанрово-стильових особливостей певного твору, так і в площині виникнення різноманітних образних асоціацій, пов'язаних з виконанням конкретного музичного задуму. Важливим фактором цього емоційно-інтелектуального переосмислення є проникнення «в художні образи твору за допомогою звертання до уяви хористів» (Нарожна, 2017, с. 147). «Роботу в цьому напрямку, – як слушно зазначає Н. Нарожна, – варто проводити поступово, крок за кроком, намагаючись “заразити” учасників думками та почуттями, які закладені в хоровому творі, зосередити їх увагу на авторському задумі, окрилити самостійне образне уявлення, дати поштовх для пробудження фантазії» (Нарожна, 2017, с. 147). Інакше кажучи, диригент-хормейстер покликаний синтезувати розрізнені музичні образи й семантичні асоціації в єдину художню цілісність, формуючи в процесі виконавської діяльності щораз оновлюваний і неповторно багатогранний концепт акустично-швидкоплинної і незбагненої мистецької реальності. З цією метою диригентові необхідно «відшукувати цікавий, доступний матеріал про життя і творчість авторів твору, епоху написання, стиль, музичні засоби вираженості тощо» (Нарожна, 2017, с. 147–148).

Реалізуючи такий алгоритм репетиційної, а згодом і концертно-виконавської діяльності, диригент (де-факто) постає тією концентрувальною і водночас генерувальною субстанцією, яка «кристалізує», а згодом і ретранслює художні інтенції, інспіровані в процесі емоційно-інтелектуального осягнення музично-поетичного задуму та художньої ідеї певного композитора, суб'єктивно проєктуючи їх крізь призму індивідуального емоційного сприйняття, фахового досвіду й особистих світоглядних переконань. Необхідною передумовою цього є здатність «тримати емоційну напругу музичного розвитку від першої й до останньої ноти, що вимагає особливої енергетичної зібраності та концентрації від диригента, і від кожного учасника творчого процесу» (Лисенко, 2021, с. 69).

Зважаючи на те, що конкретні емоційні асоціації, пов'язані з певним музичним образом, виникають у диригента та виконавців на інтуїтивному, чуттєво-когнітивному рівні, важливим параметром репетиційно-концертної діяльності постає не лише *мануальна*, а *іноді й вербальна конкретизація* аспектів композиторської художньої концепції. Вона дає змогу обмежити множинну поліваріантність трактування виконавцями (у такому разі камерним хоровим колективом) музичних образів, водночас даючи диригенту можливість балансувати на межі діаметрально протилежних тенденцій: між прагненням до суб'єктивної семантичної деталізації конкретного образу та віднайденням сконцентрованих у певному музичному задумі філософсько-естетичних узагальнень і прихованих закономірностей.

Організаційні. Передбачають формування оптимального алгоритму творчої діяльності хорового колективу з урахуваннями *тайм-менеджменту* та *логістики* репетиційно-концертної діяльності. Їх розв'язання цілком залежить від ступеня загальної компетенції диригента, його здатності швидко і гнучко координувати різні аспекти репетиційної роботи та вирішувати актуальні проблеми, пов'язані зі специфікою вивчення різностильових творів.

Одним з важливих аспектів організаційної роботи є врахування *оптимальних акустичних параметрів* концертного виконання, що пов'язане з усвідомленням можливих потенційних ризиків у разі недостатньо виявленого ефекту реверберації або ж невдалого акустичного розташування хорового колективу на сцені. У тих випадках, коли за якихось обставин покращення реальних акустичних умов є об'єктивно неможливим, диригент має ретельно проаналізувати всі складники (аспекти) цієї проблеми, переосмислити практичні аспекти фонації, намагаючись через використання фермат, майстерне володіння філіруванням звучання компенсувати об'єктивно несприятливі акустичні умови.

У цьому контексті особливого значення набуває пошук оптимальних тембрально-регістрових параметрів виконавської інтерпретації, який реалізується в процесі експериментального віднайдення та експрес-аналізу диригентом спектра відповідних комбінаторних алгоритмів, актуалізованих у площині поліваріантного синтезу окремих індивідуальних тембрів хористів. На жаль, досить часто хормейстери не надають цьому аспекту належної уваги, обмежуючись створенням лише узагальненої «тембральної моделі», у якій детальний образно-емоційний рельєф музичної тканини залишається майже невиявленим. На цю проблему свого часу неодноразово звертав увагу П. Муравський, наголошуючи на важливості правильного розташування хорового колективу та його учасників у межах окремих хорових партій з метою оптимального тембрально-обертонного фокусування звукових потоків, спрямованих у напрямку слухацької аудиторії (Тилик, 2017).

Указаний аспект не втрачає своєї значущості навіть тоді, коли (як і у випадку з концертом «Відлуння епох: від монодії до модернізму» камерного хору «United») виконання здійснюється в одному з найкращих старовинних залів – Колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України.

У зв'язку з цим видається доцільним провести ретроспективну паралель із практичним досвідом сценічного розташування ще одного відомого київ-

ського хорового колективу – Муніципального камерного хору «Хрещатик» під час проведення урочистого концерту з нагоди 10-річчя його творчої діяльності, що відбувся в Національній філармонії України у 2004 р. Тодішня художня керівниця і головний диригент камерного хору «Хрещатик» Лариса Бухонська чимало часу приділила розстановці солістів і хору для виконання однієї з найвідоміших хорових мініатюр «un'Eco» («Відлуння») видатного представника Нідерландської поліфонічної школи XVI ст. Орландо ді Лассо. У процесі досить жвавої та суперечливої дискусії Л. В. Бухонської з тодішніми хормейстерами й артистами хору диригента, урахувуючи всі потенційні тембрально-динамічні акустичні ризики, вирішила, що ансамбль солістів, презентований двома квартетами, має розташовуватися симетрично з протилежних боків хору у вигляді двох ромбічних каре, у яких один із солістів стоятиме на нижній сходинці, а решта (троє) – на верхній. Тож у процесі концертного виконання сформувався акустично довершений феномен відлуння, оптимально відповідний художній концепції твору.

Саме такий професійно виважений і глибоко продуманий підхід до реалізації мистецьких задумів характеризує виконавський вектор творчої діяльності камерного хору «United» під орудою В. Лисенка. Фактично всі твори, презентовані в програмі концерту «Відлуння епох: від монодії до модернізму», який, як зазначалося, є об'єктом дослідження в цій публікації, виконували на найвищому акустичному рівні та із дотриманням необхідних вимог щодо інтонаційного й ладогармонічного аспектів музичного розвитку.

Окрім розглянутих раніше важливих чинників, цьому значною мірою сприяла наявність фактора *ладоінтонаційної налаштованості* як диригента, так і кожного з артистів хору на внутрішнє передчуття кожної акустичної події чи то акорду, чи то спонтанних поліфонічних співвідношень, чи то, наприклад, унісонного монодійного звучання. Наявність такого віртуального передфонаційного налаштування дає підстави трактувати хоровий колектив не лише як виконавську одиницю, але й як своєрідну акустичну лабораторію, де відбувається шліфування та вдосконалення інтонаційно-обертонових та ладогармонічних структур, притаманних різним історичним епохам та стильовим ареалам. З огляду на це Н. Кречко (2022) слушно зазначає: «Доречність послідовності програми ... включає в себе дуже важливий фактор цілісності сприйняття виступу хорового колективу при наявності різностильової і різножанрової програми. Драматургію такого виступу складає сам диригент і має враховувати, що будь-яка сценічна дія має часовий процес "початку", "розгортання", "кульмінації" і "завершення"» (с. 164). Дослідниця також зауважує: «Зручність тональних співставлень є важливим елементом для вдалого виступу хору. Хорові твори що знаходяться в далеких тональних групах (третьої групи спорідненості), а співаються один за одним, як правило складні для перенастроювання хору і для сприйняття нової тональності слухачем. Якщо в силу художніх завдань такі твори будуть виконуватися послідовно, диригенту слід затягнути паузу між номерами, особливо ретельно дати настройку, впевнитися, що всі члени хорового колективу її почули» (Кречко, 2022, с.164).

Указаний аспект неможливо розглядати поза *художньо-інтерпретаційними параметрами*. Формуючи сутнісну драматургічну основу репетиційно-концертної діяльності, вони передбачають пошук оптимального інтерпретаційного алго-

ритму, відповідно до мистецької концепції конкретного композитора, і водночас вимагають від диригента відбір оптимальних прийомів мануальної диригентської техніки, здатних максимально точно передати хористам інтерпретаційну модель виконання, сформовану у творчій уяві диригента-хормейстера.

Визначну роль у процесі цієї інформативної ретрансляції відіграє *біоенергетичний аспект* диригентської діяльності. Він постає корелятором поліфункціональної взаємодії між диригентом, хором та аудиторією, у результаті якої формується постійна система акустично-енергетичних взаємовпливів, які взаємодоповнюють один одного, формуючи складний біоенергетичний та художній феномен. Цьому неабияк сприяє те, що сценічне розташування хору створює ефект увігнутості біо-енергетичного екрана-дзеркала, де відбувається фокусування біоенергетичного струменя, який диригент спрямовує в бік хору, а згодом його рефлексивно-векторне відображення – в протилежному напрямку, тобто в бік диригента і залу (Тилик, 2017, с. 88). Саме крізь призму взаємодії біоенергетичних та звукових актуалізуються *вокально-технічні та хорознавчі параметри*, пов'язані з різними компонентами хорової звучності, такими як інтонація, стрій, динаміка, тембр, штрихи, агогіка, характер звуковедення. Усі ці складники є категоріальною основою процесу вокально-хорового виконавства. У зв'язку з цим хотілося б відмітити, що в процесі реалізації мистецького проєкту «Відлуння епох: від монодії до модернізму» диригенту і колективу вдалося віднайти оптимальні пропорційні співвідношення між вказаними вокально-технічними та хорознавчими параметрами, що, зрештою, й зумовило формування унікальних інтерпретаційних алгоритмів, застосованих диригентом до кожного з виконуваних творів. Це завдання було особливо складним, ураховуючи, що концерт поєднав у собі цілу низку різноманітних художніх феноменів, які характеризують не якусь одну епоху, а відразу декілька хронологічних етапів розвитку вітчизняного хорового мистецтва в їх логічній і традиційній спадкоємності. Її наявність переконливо засвідчує, що «кристалізація хорової школи відбувається у безперервній передачі виконавських та педагогічних традицій від покоління до покоління, зберігаючи у собі основи, закладені великими майстрами хорової справи» (Кравчук, 2022, с. 137).

Найкращим відповідником художньої макроконцепції, утіленої в проєкті «Відлуння епох: від монодії до модернізму», постає відомий з античності принцип «*E pluribus unum*» («Єдність в багатоманітності»), якого пощастило дотриматися хору «United» та його художньому керівникові В. Лисенку як на рівні підкреслення стильової та культурно-історичної диференціації між різними творами, так і на рівні їх оптимальної художньої інтерпретації. Високий технічний рівень виконання та вдало вибудована репертуарна концепція, ґрунтована на гнучкому балансі жанрово-стильової єдності й диференціації, сприяли тому, що цей проєкт, безперечно, став помітною мистецькою подією, яка дала змогу простежити еволюцію української духовної музики та відчутти її живий зв'язок із сучасністю.

Наведені міркування зайвий раз переконують у тому, що проєкт «Відлуння епох: від монодії до модернізму» можна вважати важливим явищем у сучасному хоровому мистецтві, оскільки він не тільки зібрав під одним дахом твори різних епох, а й сприяв усвідомленню спадкоємності тисячолітньої вітчизняних сакрально-музичних традицій. Ця обставина набуває особливо важливого зна-

чення тепер, у буремні й героїчні часи російсько-української війни, коли Україна в болісній і кривавій битві виборює право на незалежність та власну етноментальну й культурну ідентичність.

Висновки

Узагальнюючи наведені в статті спостереження маємо підстави констатувати, що:

- художньо-технічні параметри, проаналізовані у статті, крізь призму концертної діяльності камерного хору «United» адекватно екстраполюються на жанрово-стильову та концертно-сценічну специфіку сучасного вітчизняного хорового виконавства;

- мистецький проєкт «Відлуння епох» став важливим явищем у сучасному хоровому мистецтві, оскільки не лише об'єднав у єдиній драматургічній концепції твори різних епох, але й сприяв усвідомленню спадковості музичних традицій;

- у процесі підготовки концерту та його реалізації художній керівник камерного хору «United» та його артисти-хористи віднайшли оптимальний алгоритм творчої співпраці який, зрештою, зумовив високоякісне й фахово досконале виконання;

- творчий алгоритм, покладений в основу реалізації цього мистецького проєкту, засвідчує високий ступінь мистецької реалізації як у площині хорознавчих аспектів, так і під кутом зору головної ідеї концерту, яку характеризує життєствердний пафос непереможної незнищенності України та її культури; актуалізації цієї ідеї сприяє ретельне дотримання в репертуарній концепції концерту об'єктивних культурно-історичних та хронологічних принципів, осяяне усвідомленням багатовікової культурно-мистецької спадкоємності української сакральної музики;

- аудіо-, відеозапис такого концерту засвідчує високий рівень виконання, що може бути прикладом для реалізації подібних проєктів різними вокально-хоровими колективами (від ансамблевих формацій до професійних та аматорських камерних хорових колективів).

Презентований оригінальний підхід до висвітлення аналізованої проблематики характеризує евристичну цінність цієї публікації як такої, що окреслює в науково-дискусивній формі окремий погляд на актуальні проблеми сьогодення українського хорового мистецтва. Це переконує в необхідності продовження цих науково-аналітичних напрацювань у наступних публікаціях, які більш ґрунтовно висвітлюватимуть різні аспекти аналізованої проблематики.

Список бібліографічних посилань

Андрійчук, П. О. (2023, 26–27 квітня). Перший Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс хорового мистецтва імені Михайла Кречка як культурно-мистецьке явище у період російсько-української війни. В *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* [Матеріали конференції] (с. 114–117). Видавничий центр КНУКіМ.

- Бермес, І. (2022). Культуротворчі виміри хорового виконавства на Заході та Сході України (перша половина XX століття). *Питання культурології*, 40, 10–21. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.40.2022.269349>
- Бондаренко, А. (2022). Музично-інформаційні технології в хоровому мистецтві – Україна і світовий контекст. В Н. М. Кречко (Ред.), *Українське академічне вокально-хорове мистецтво: методико-педагогічний, історико-музикознавчий дискурси* (с. 10–40). Видавничий центр КНУКіМ. <https://doi.org/10.31866/978-966-602-363-9.10-40>
- Герасимова-Персидська, Н. (2006). Вступ. В Н. Герасимова-Персидська (Упоряд.), *Партесні концерти XVII – XVIII століть: з Київської колекції* (с. 5–11). Музична Україна.
- Гусарчук, Т. (2019). *Артемій Ведель. Постаць митця у контексті епох*. Музична Україна.
- Дондик, О. І. (2017). Трансформація аудіо-візуальних параметрів сценічного простору в мистецькій діяльності академічного камерного хору «Хрещатик». *Мистецтвознавчі записки*, 32, 344–354.
- Корній, Л. (1998). *Історія української музики: Ч. 2. Друга половина XVIII ст.* М. П. Коць.
- Кравчук, О. (2022). Національні освітні традиції: кристалізація хорової школи Г. Верьовки та Е. Скрипчинської-Верьовки крізь призму спадкоємності. В Н. М. Кречко (Ред.), *Українське академічне вокально-хорове мистецтво: методико-педагогічний, історико-музикознавчий дискурси* (с. 111–140). Видавничий центр КНУКіМ. <https://doi.org/10.31866/978-966-602-363-9.111-140>
- Кречко, Н. (2022). Освітня компонента «Хоровий клас», як базова дисципліна виховання кваліфікованих фахівців – хорових диригентів та артистів хору, в умовах колективного хорового виконавства. В Н. М. Кречко (Ред.), *Українське академічне вокально-хорове мистецтво: методико-педагогічний, історико-музикознавчий дискурси* (с. 142–170). Видавничий центр КНУКіМ. <https://doi.org/10.31866/978-966-602-363-9.142-170>
- Лисенко, В. В. (2021). Методика роботи з хором Павла Муравського: деякі особливості формування професійної майстерності диригента. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 44, 66–72. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235318>
- Мартинюк, А. К. (2021). *Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні XX-початку XXI століття* [Автореферат дисертації доктора педагогічних наук, Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди].
- Нарожна, Н. І. (2017). Теоретико-методичні засади педагогічного керівництва аматорським хоровим колективом. В О. М. Лігус (Ред.), *Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта)* (с. 134–156). Ліра-К.
- Савенко, С. М. (2021). *Конкурсно-фестивальні форми в хоровій творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Сіраш, А. В. (2024). *Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина XX – початок XXI століття)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Тилик, І. В. (2017). Творчий метод П. І. Муравського як біоенергетичний та психофізичний феномен. В О. М. Лігус (Ред.), *Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта)* (с. 86–95). Ліра-К.
- Юрченко, М. С. (2017). Стилістика хорових концертів А. Рачинського та М. Березовського. В О. М. Лігус (Ред.), *Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта)* (с. 42–50). Ліра-К.

References

- Andriichuk, P. O. (2023, April 26–27). Pershyi Vseukrainskyi vidkrytyi festyval-konkurs khorovoho mystetstva imeni Mykhaila Krechka yak kulturno-mystetske yavyshe u period rosiisko-ukrainskoi viiny [The First All-Ukrainian open festival-competition of choral art named after Mykhailo Krechko as a cultural and artistic phenomenon during the Russian-Ukrainian war]. In *Muzyka v dialozi z suchasnisti: osvitni, mystetstvoznavchi, kulturolohichni studii* [Music in dialogue with the modernity: Studios of educational, art history, culturological] [Conference proceedings] (pp. 114–117). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Bermes, I. (2022). Kulturotvorchy vymiry khorovoho vykonavstva na Zakhodi ta Skhodi Ukrainy (persha polovyna XX stolittia) [Cultural dimensions of choral performance in the West and East of Ukraine (the first half of the 20th century)]. *Issues in Cultural Studies*, 40, 10–21. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.40.2022.269349> [in Ukrainian].
- Bondarenko, A. (2022). Muzychno-informatsiini tekhnolohii v khorovomu mystetstvi – Ukraina i svitovyi kontekst [Music and information technologies in choral art – Ukraine and the world context]. In N. M. Krechko (Ed.), *Ukrainske akademichne vokalno-khorove mystetstvo: metodyko-pedahohichni, istoryko-muzykoznavchyi dyskursy* [Ukrainian academic vocal and choral art: Methodological, pedagogical, historical and musicological discourses] (pp. 10–40). KNUCA Publishing Centre. <https://doi.org/10.31866/978-966-602-363-9.10-40> [in Ukrainian].
- Dondyk, O. I. (2017). Transformatsiia audio-vizualnykh parametriv stsenichnoho prostoru v mystetskii diialnosti akademichnoho kamernoho khoru "Khreshchatyk" [Transformation of the audio-visual parameters of the stage space in the artistic activities of the academic chamber choir "Khreshchatyk"]. *Notes on Art Criticism*, 32, 344–354 [in Ukrainian].
- Herasymova-Persydska, N. (2006). Vstup [Preface]. In N. Herasymova-Persydska (Comp.), *Partesni kontserty XVII – XVIII stolit: z Kyivskoi kolektsii* [Partesny concertos 17th – 18th centuries: From the Kyiv collection] (pp. 5–11). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Husarchuk, T. (2019). Artemii Vedel. Postat myttsia u konteksti epokh [Artemii Vedel. The figure of the artist in the context of epochs]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kornii, L. (1998). *Istoriia ukrainskoi muzyky: Ch. 2. Druha polovyna XVIII st.* [History of Ukrainian music: Pt. 2. The second half of the 18th century]. M. P. Kots [in Ukrainian].
- Kravchuk, O. (2022). Natsionalni osvichni tradytsii: krystalizatsiia khorovoi shkoly H. Verovky ta E. Skrypchynskoi-Verovky kriz pryzmu spadkoiemnosti [National Educational Traditions: Crystallization of the Choral School of H. Verovka and E. Skrypchynska-Verovka through the prism of succession]. In N. M. Krechko (Ed.), *Ukrainske akademichne vokalno-khorove mystetstvo: metodyko-pedahohichni, istoryko-muzykoznavchyi dyskursy* [Ukrainian academic vocal and choral art: Methodological-pedagogical, historical and musicological discourses] (pp. 111–140). KNUCA Publishing Centre. <https://doi.org/10.31866/978-966-602-363-9.111-140> [in Ukrainian].
- Krechko, N. (2022). Osvitnia komponenta "Khorovyi klas", yak bazova dystsyplina vykhovannia kvalifikovanykh fakhivtsiv – khorovykh dyryhentiv ta artystiv khoru, v umovakh kolektyvnoho khorovoho vykonavstva [Educational component "Choir class" as a basic discipline for training qualified specialists – choral conductors and choir artists, in conditions of collective choral performance]. In N. M. Krechko (Ed.), *Ukrainske akademichne vokalno-khorove mystetstvo: metodyko-pedahohichni, istoryko-muzykoznavchyi dyskursy* [Ukrainian academic vocal and choral art: Methodological-pedagogical, historical and musicological

discourses] (pp. 142–170). KNUCA Publishing Centre. <https://doi.org/10.31866/978-966-602-363-9.142-170> [in Ukrainian].

Lysenko, V. V. (2021). *Metodyka roboty z khorom Pavla Muravskoho: deiaki osoblyvosti formuvannia profesiinoi maisternosti dyryhenta* [On Pavlo Muravskiy's methods of work with the choir: Some peculiarities of choirmaster's professional excellence]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 44, 66–72. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235318> [in Ukrainian].

Martyniuk, A. K. (2021). *Teoriia i praktyka dyryhentsko-khorovoi shkoly v Ukraini XX – pochatku XXI stolittia* [Theory and practice of conducting and choral school in Ukraine in the 20th – early 21st centuries] [Abstract of DSc Dissertation, Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University] [in Ukrainian].

Narozhna, N. I. (2017). *Teoretyko-metodychni zasady pedahohichnoho kerivnytstva amatorskym khorovym kolektyvom* [Theoretical and methodological principles of pedagogical management of an amateur choir]. In O. M. Lihus (Ed.), *Akademichne khorove mystetstvo Ukrainy (istoriia, teoriia, praktyka, osvita)* [Academic choral art of Ukraine (history, theory, practice, education)] (pp. 134–156). Lira-K [in Ukrainian].

Savenko, S. M. (2021). *Konkursno-festyvalni formy v khorovii tvorchosti: tradytsiini modeli ta suchasni tendentsii* [Competitive and festival forms in choral creativity: Traditional models and modern trends] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].

Sirash, A. V. (2024). *Kamerne khorove vykonavstvo v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy (druga polovyna XX – pochatok XXI stolittia)* [Chamber choir performance in social and cultural space of Ukraine (the second half of the 20th – beginning of the 21st century)] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].

Tylyk, I. V. (2017). *Tvorchyi metod P. I. Muravskoho yak bioenerhetychnyi ta psykhofizychnyi fenomen* [The creative method of P. I. Muravskiy as a bioenergetic and psychophysical phenomenon]. In O. M. Lihus (Ed.), *Akademichne khorove mystetstvo Ukrainy (istoriia, teoriia, praktyka, osvita)* [Academic choral art of Ukraine (history, theory, practice, education)] (pp. 86–95). Lira-K [in Ukrainian].

Yurchenko, M. S. (2017). *Stylistyka khorovykh kontsertiv A. Rachynskoho ta M. Berezovskoho* [Stylistics of choral concerts by A. Rachynskiy and M. Berezovskiy]. In O. M. Lihus (Ed.), *Akademichne khorove mystetstvo Ukrainy (istoriia, teoriia, praktyka, osvita)* [Academic choral art of Ukraine (history, theory, practice, education)] (pp. 42–50). Lira-K [in Ukrainian].

ARTISTIC-INTERPRETATIVE AND REPERTOIRE PARAMETERS OF MODERN CHORAL PRACTICE: ALGORITHM OF IMPLEMENTING

Ihor Tylyk^{1a}, Vladyslav Lysenko^{2a}

¹Phd in Art History, Associate Professor at the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0003-2896-631X; e-mail: tilik1968@ukr.net

²Doctor of Arts, Senior Lecturer at the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0001-9270-5590; e-mail: vlad.lysenko@icloud.com

^aKyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to highlight artistic-interpretative and repertoire parameters of modern national chamber and choral performance, associated with implementing large-scale artistic projects, united by a single, end-to-end dramaturgical concept. The analytical focus of the study is focused on a multi-aspect analysis of the artistic project of Kyiv Chamber Choir "United" – "Echoes of Epochs: from Monody to Modernism" (an artistic director and conductor – V. Lysenko), outlined in the projection on the current problems of the national choral concert and stage practice. **Research methodology** grounds on the principles of objectivity, historicism, application of universal scientific methods: inductive-deductive, source-based, comparative, method of culturological reconstruction. **The scientific novelty** is represented by analytical observations of this study's authors, which reveal the unique experience of practical applying of the analysed artistic project. **Conclusions.** The results of this research show that the implementation of large-scale artistic projects, united by a single comprehensive dramaturgical concept (projected onto the specifics of modern national chamber and choral performance) requires a conductor and performers not only to have proper professional skills, but also to have a clear understanding of the interrelationship of artistic and psychological factors that affect the quality of the final result, prognosticating the level of its artistic and professional perfection.

Keywords: Ukrainian chamber and choral performance; musical dramaturgy; comprehensive artistic concept; components of choral sonority; Kyiv Chamber Choir "United"; art project "Echoes of Epochs: from Monody to Modernism"

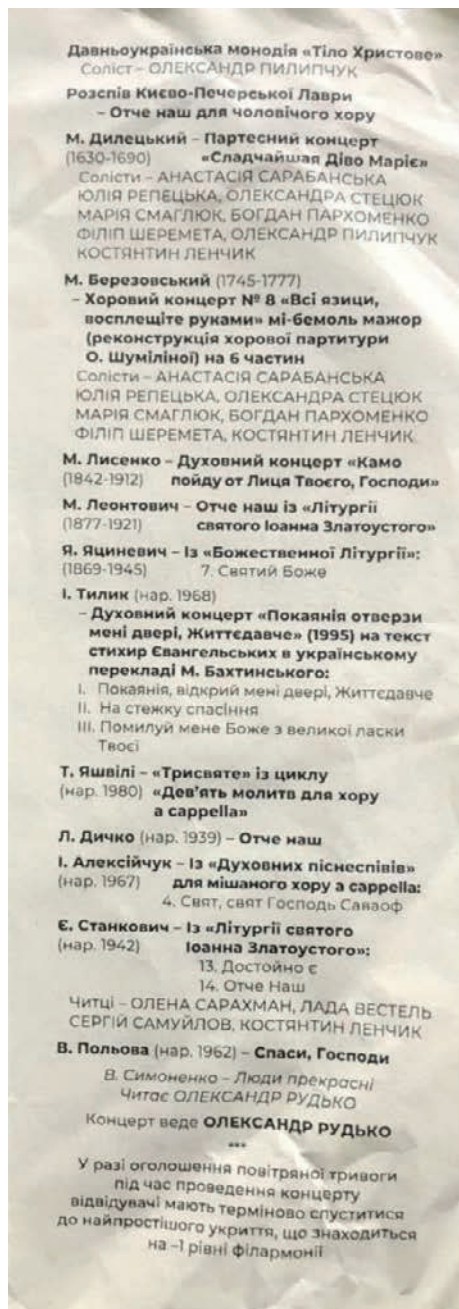
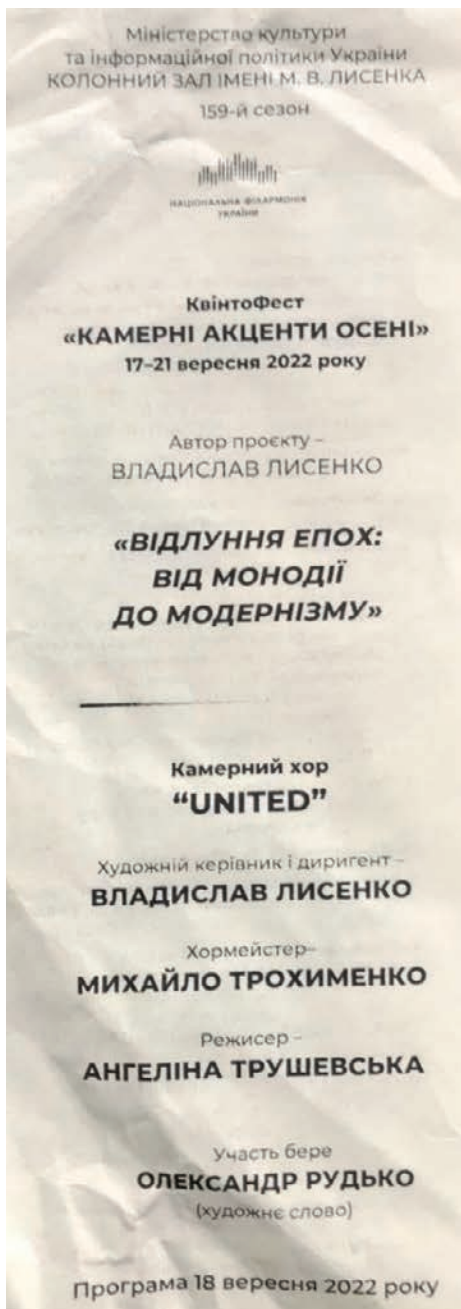
Надійшла: 21.11.2024; Прийнято: 25.02.2025;

Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025

ДОДАТКИ

Додаток № 1

68



Додаток № 2**Відео, публікації та інтерв'ю, присвячені концерту
«Відлуння епох: від монодії до модернізму»**

1. Відеозапис концерту «Відлуння епох: від монодії до модернізму» Київського камерного хору «United» (художній керівник та диригент В. Лисенко):

<https://youtu.be/uRBEG1UTLAQ?si=JbeC0BlgynVZnBlj>

2. Газета «Вечірній Київ» про концерт з програмою «Відлуння епох: від монодії до модернізму»:

https://vechirniy.kyiv.ua/news/71521/?fbclid=IwAR0SWBgwBewJOOnR_8FhZr7WnQOoyU1h_akjxW7Kk9fXskApmKhoGbi402Q

3. Інтерв'ю з художнім керівником камерного хору «United» В. Лисенком: про проєкт «Київ живе, Київ звучить! 2.0» (анонс концертної програми «Відлуння епох: від монодії до модернізму») (1:32:30):

<https://youtu.be/gwnAzWtCEcs>



DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331196

УДК 78(477:438)"712.7""15"

РОЗКВІТ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В XVI СТ.

Микола Підгорбунський*доктор мистецтвознавства, доцент;**ORCID: 0000-0002-2678-5147; e-mail: nikolauspig@gmail.com**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – визначити основні чинники розквіту українсько-польського мистецтва наприкінці XV–XVI ст. та проаналізувати творчу діяльність співаків, музикантів і теоретиків цього періоду. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні історичного, джерелознавчого та мистецтвознавчого методів, які дали змогу визначити чинники й проаналізувати процес розквіту українсько-польського музичного мистецтва. Для окреслення часових характеристик досліджуваного матеріалу використано хронологічний метод. Актуальність публікації пов'язана з безупинним інтересом до процесу активної співпраці українських та польських музикантів і композиторів наприкінці XV–XVI ст. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що визначено основні чинники розквіту українсько-польського мистецтва в означений період. **Висновки.** Основні чинники розквіту українсько-польського мистецтва: історико-політична ситуація; багато українців здобували музичну освіту в польських закладах; під тиском контрреформації польські співаки, композитори і теоретики знаходили притулок у маєтках українських магнатів, де співпрацювали з українцями в спільних хорових та інструментальних колективах.

Ключові слова: чотириголосна поліфонія; музичні композиції; реформаційні течії; теоретичні праці; піснеспіви

Вступ

Розквіт української та польської композиторської школи розпочався в другій половині XVI ст. Про українсько-польську музичну культуру йдеться саме тому, що в той час тісно переплелися соціально-культурні зв'язки між українцями та поляками. Відповідно, у цей період практично неможливо відділити окремо їхню творчу музичну діяльність. Значний вплив на розвиток українсько-польської музичної культури мали контрреформаційні заходи. З початком контрреформації та діяльності єзуїтів у Польщі репресії та переслідування проти інакодумців тривали з різним ступенем інтенсивності з XVI по XVIII ст. Контрреформація зосереджувалася на численних богословських суперечках

католиків з представниками реформаційних течій, однак часто-густо ці дискусії сприяли тільки поширенню протестантизму. Від богословських суперечок польські єзуїти перейшли до звинувачення представників Реформації у державній зраді, начебто вони підтримували інтереси іноземних сил, які були ворожими до Польщі. Велика кількість лютеран та кальвіністів під тиском переслідувань та судових рішень єпископських судів була змушена покинути свої місця проживання. Вони емігрували під захист українських магнатів, які на своїх землях активно підтримували реформаційний рух.

Мета

Мета статті – визначити основні чинники розквіту українсько-польського мистецтва наприкінці XV–XVI ст. та проаналізувати творчу діяльність співаків, музикантів і теоретиків у зазначений період.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Українські історики та мистецтвознавці, які займалися і продовжують займатися дослідженням розвитку культури в період Ренесансу, недостатньо приділяють увагу саме українсько-польському музичному мистецтву. Можемо тільки відзначити розвідки, присвячені навчанню українських студентів в університетах Європи у XIV–XVIII ст., які здійснив український письменник, фольклорист, музикознавець Г. Нудьга. Його праці є неоціненним внеском у дослідження української культури зазначеного періоду. О. Цалай-Якименко підготувала до друку факсимільне видання рукопису «Граматики мусікійської» М. Дилецького, до якого додала свої ґрунтовні коментарі. Дослідниця присвятила багато своїх наукових розвідок українській музичній культурі XVI–XVII ст. Польська вчена Е. Вітковська-Заремба провела більш ґрунтовні дослідження, присвячені музичній творчості теоретика та композитора Себастьяна з Фельштина.

Виклад матеріалу дослідження

Наприкінці XV – на початку XVI ст. подорожі та навчання українців за кордоном вважалися дуже важливим елементом освіти, необхідним для досягнення європейського рівня у творчому середовищі. Вони здобували освіту в європейських університетських центрах Кракова, Віттенберга, Праги, Франкфурта, Страсбурга, Відня та інших міст Європи. Значна частина випускників залишалася працювати за кордоном, серед них були теоретики та композитори, такі як Себастьян з Фельштина та Мартин Леополіта. Г. Нудьга зазначав, що тільки з Галича в різних європейських університетах вчилися понад 200 студентів. Саме у XV–XVI ст. українці віддають перевагу богословським і гуманітарним наукам. Найбільша кількість студентів з України в європейських університетах була в XVI ст. (Нудьга, 1982, с. 74).

Одним з видатних представників українсько-польської ренесансної музики був теоретик та композитор Себастьян з Фельштина (також Roxolanus

z Felsztyna; нар. 1480–1490 pp., пом. 1544–1549). Він народився в містечку Фельштині неподалік від Самбора, нині село Скелівка, Львівська область (Україна). Завдяки підтримці шляхетного роду Гербуртів, нащадки яких переїхали з Нижньої Саксонії до Польщі, Себастьян здобув ґрунтовну освіту. Після теологічних студій у Перемишлі навчався на відділі «вільних мистецтв» (*artes liberales*) в Краківській академії, де вивчав і музичне мистецтво. Є певні припущення, що або Єжи Лібан, або Генріх Фінк могли бути його вчителями. За фінансової підтримки мецената Миколи Гербурта Одновського Себастьян заснував музичну школу. Після закінчення навчання в Ягеллонському університеті він розпочав активну композиторську та педагогічну діяльність. Себастьяна з Фельштина завдяки його композиціям вважають одним з найвидатніших творців українсько-польського музичного ренесансу. Він писав переважно релігійну вокальну музику. Мотети композитора, що збереглися до наших днів, є найстарішими зразками чотириголосної поліфонії в Польщі й Україні. Його найвідоміші композиції, такі як «*Alleluja ad Rorate com prosa Ave Maria*», «*Alleluja, Felix es sacra virgo Maria*» та «*Prosa ad Rorate tempore paschali virginis Mariae laudes*», засновані на мелодіях з григоріанського хоралу із застосуванням контрапункту й техніки ноти проти ноти.

Згодом Себастьян з Фельштина став професором Ягеллонського університету. Припускають, що близько 1528 р. (з огляду на теологічну освіту) він прийняв духовний сан і провадив пастирську діяльність у Фельштині, Перемишлі та Сяноку. Водночас не поривав тісних контактів з Краковом, куди постійно приїздив для презентації та публікації своїх творів і теоретичних праць. Три композиції авторства Себастьяна з Фельштина були включені до постійного репертуару Капели Рораристів, що існувала в Кракові при королівській кафедрі на Вавелі.

У 1522 р. у Кракові Себастьян видав збірник своїх гімнів «Кілька духовних гімнів» (*Aliquot hymni ecclesiastici*), але жодна копія не збереглася (Witkowska-Zaremba, 2001). Надзвичайно вагомими в історії розвитку музично-теоретичної думки як в Польщі, так і в Україні є низка трактатів Себастьяна з Фельштина, присвячених григоріанському хоралу, проблемам багатоголосся та мензуральній нотації. До найважливіших трактатів належать: «Книга мензуральної музики» (*Opusculum musice mensuralis*. Краків, 1517 р.), «Правильний спосіб наголошення на богослужбових текстах та деякі правила для цього» (*Modus regulariter accentuandi lectiones. Matutinales prophetias necnon epistolas et euangelia*. Краків, 1518 р.), «Музичні діалоги» (*De musica dialogues*. Краків, 1536 р.), «Основоположники музики» (*De inventoribus musicae*, Краків, 1543 р.).

Особливо популярним був підручник з основ літургійного співу під назвою «Книжечка музична, знову складена паном Себастьяном, пресвітером із Фельштина. Для наставляння юнаків у співі простому чи григоріанському» (*Opusculum musice compilatum noviter per Dominum Sebastianum presbiterum de Felstin. Pro institutione adolescentum in cantu simplici seu Gregoriano*), виданий, імовірно, у 1515 р., а до 1539-го п'ять разів перевидавався. Цей підручник був призначений для навчання молоді багатоголосого співу (Reese, 1954, р. 746). Теоретичні трактати та музичні композиції Себастьяна з Фельштина мали значний вплив на творчість багатьох українських і польських композиторів, зокрема на

Мартина Леополіта, Миколая з Кракова, Христофора Борека, Вацлава з Шамотул, Мартина Вартецького, Кшиштофа Клабона, Томаша Шадека, Мартина Палігона, Валентина Гавара та багатьох інших.

Найвідомішим серед учнів Себастьяна з Фельштина був Мартин Леополіта, або Мартин зі Львова (пол. Marcin ze Lwowa, лат. Martinus Leopolda, нар. бл. 1530, Львів – помер бл. 1589). З 1560 до 1564 рр. він був придворним музикантом короля Сигізмунда II Августа. До його обов'язків входила також і праця в славнозвісній вавельській Капелі рорантистів. Останні роки свого життя Мартин Леополіта провів у Львові, де товаришував з Іваном Тухольським, який був префектом місцевої гімназії (Ильинский & Пахульский, 1904, с. 712). Перший біограф композитора Шимон Старовольскі стверджував, що, крім своїх обов'язків при капелі, Леополіта вивчав поетику і музику в Ягеллонському університеті, де засвоїв основи композиції франко-фламандської школи. Це характерні для поліфонії інтервальні стрибки, підйоми, падіння, ритміка. Усім цим фігурам надавалося певне значення, наприклад висхідний рух ілюстрував небо, дисонансний стрибок – страждання, низький регістр – смуток. Мартин Леополіта охоче використовував ці засоби у своїх композиціях, щоб підкреслити текст твору. Маючи також поетичний талант, Леополіта склав для польської римсько-католицької церкви збірку «Церковний рік» (*Rok koscielny*), зробивши при цьому багато покращень у текстах пісень, на які писав музику. Його «Церковний рік» одночасно прийняли всі єпархії Польщі (Ильинский & Пахульский, 1904, с. 712).

Мартина Леополіту вважають одним з найяскравіших представників українсько-польської ренесансної музичної культури. У його творчості синтезувалися традиції, які заклав його вчитель Себастьян з Фельштина, та здобутки нідерландської поліфонічної школи, італійської та французької музики. Безсумнівно, його музика, як і творчість його вчителя Себастьяна з Фельштина, впливала на становлення української багатоголосі музики.

З творчої спадщини Мартина Леополіта збереглася п'ятиголосна «Великодня меса» (*Missa Paschalis*), у якій композитор використовував мотиви, узяті з чотирьох старопольських великодніх пісень, написаних на основі григоріанського хоралу: «Христос Господь воскрес», «Господь Христос воскрес із мертвих», «Сьогодні наш щасливий день», «Христос воскрес». Також збереглися його п'ятиголосні мотети: «*Cibavit eos es addipe frumenti*», «*Mihi autem nimis honorati*», «*Resurgente Christo Domino*», «*Spiritus Domini replevit orbem terrarum*». Ці чотири мотети збереглися в органній версії без тексту. П'ятий мотет «*In hortum meum*» знайшли в 1971 р. У ньому з п'яти партій збереглися тільки дві (Michalski et al., 1984).

Значний вплив на розвиток українсько-польської музичної культури в цей період мали контрреформаційні заходи. З початком контрреформації та діяльності єзуїтів у Польщі репресії та переслідування проти інакодумців тривали з різним ступенем інтенсивності з XVI по XVIII ст. Контрреформація зосереджувалася на численних богословських суперечках католиків з представниками реформаційних течій, однак часто-густо ці дискусії сприяли тільки поширенню протестантизму. Першим правовим актом, що забороняв розповсюдження Реформації в Польщі, був Торунський указ 1520 р., за яким католицька церква здійснила низку дій, спрямованих на обмеження релігійної свободи. Від бого-

словських суперечок польські єзуїти перейшли до звинувачення представників Реформації в державній зраді, начебто вони підтримували інтереси іноземних сил, ворожих до Польщі (Tazbir, 1996). Проводили суди, на яких обвинувачених інакодумців засуджували до смерті; католицьке духовенство організовувало заворушення та напади, підбурюючи натовпи вірних католиків проти інакодумців. Велика кількість лютеран та кальвіністів під тиском переслідувань і судових рішень єпископських судів була змушена покинути свої місця проживання. Значна частина польської інтелігенції втікала під захист українських магнатів, які на своїх землях активно підтримували реформаційний рух.

Вацлав з Шамотул (пол. *Wacław z Szamotuł*, 1526 або 1529–1567, або 1568), польський поет і композитор, є одним з численної когорти поляків, який, захопившись протестантськими ідеями, був змушений через переслідування на релігійному ґрунті переїхати у Вільно. Його музична діяльність тісно пов'язана з Україною. Освіту він здобув у Академії Любранського в Познані та в краківському Ягеллонському університеті. Вацлав був учнем відомого теоретика, педагога і композитора Себастьяна з Фельштина. У 1550 р. Вацлав з Шамотул зблизився з протестантськими колами, установивши дружбу з композитором Кипріаном Базиликом і поетом Анджеєм Тжецьєським.

З 1555 р. він працював у Вільно при дворі Радзивілла Чорного, великого канцлера литовського Великого князівства Литовського, віленського воєводи, який був головою литовських кальвіністів у Вільно. Збереглося посилення про перебування Вацлава у Радзивілла Чорного. Це запис на титульній сторінці збірника, надрукованого у Брест-Литовську. На жаль, ця книга втрачена, за винятком кількох сторінок, які збереглися в копії. Вацлав з Шамотул писав музичні композиції головним чином на латинські тексти, а в період близькості до кальвіністів – на польські. Характер музичних творів композитора докорінно змінився – замість вишуканих латинських мотетів він почав писати прості релігійні пісні з польськими текстами.

Більшість творів Вацлава із Шамотул написані для хору а капела. Музичні твори Вацлава видано за його життя в Кракові, Нюрнберзі та Кенігсберзі, але більшість втрачено. Мотети Вацлава з Шамотул – це чотириголосні композиції з релігійним змістом: «Тепер я знаю правду» (*Nunc scio uere*), «В тебе, Господи, я сподівався» (*In te Domine speravi*), потім «Я добрий пастир» (*Ego sum pastor bonus*). Два його останні мотети надруковано в Нюрнберзі (1554 та 1564 рр. відповідно). Ці мотети написані в традиціях франко-фламандської поліфонічної школи і є одним з найвищих досягнень музичного мистецтва XVI ст. У 1553 р. вийшов друком монументальний цикл голосін та пристрастей, надрукований у Кракові – «*Lamentationes et Exclamationes passionum*». З цього циклу збереглося лише декілька творів. Свої композиції він підписував ініціалами VS (*Venceslaus Samotuliensis*) або WS. Саме за такими позначеннями можна ідентифікувати його твори (Szwejkowska & Szwejkowski, 1964).

Активним учасником протестантського руху був польський учений, поет і композитор Кипріан Базилик, відомий як Кипріан із Серадза (лат. *Ciprianus Siradiensis*; бл. 1535–1591 рр.). Він здобув освіту в Краківській академії. Примкнувши до кальвінізму й тікаючи від переслідувань з боку католицької церкви,

Кипріан Базилик переїжджає в резиденцію Миколи Чорного Радзивілла, який спонсорував кальвіністський рух у Вільно. У 1558 р. Кипріан став композитором і поетом при дворі великого канцлера разом з Вацлавом із Шамотул, який уже там працював. Широко використовували псалми Кипріана та гімни в протестантських службах церков Великого князівства Литовського. Через деякий час Кипріан Базилик почав працювати перекладачем кальвіністських видань на замовлення князя Миколи Чорного Радзивілла. Він керував друком та публікацією Берестейської Біблії в 1563 р. Це був перший польський переклад Біблії безпосередньо з мов оригіналу, що охоплює весь Старий та Новий Заповіт. На той час одним з пріоритетів кожної протестантської гілки було бажання мати власну друкарню та видавати збірники піснеспівів для проведення богослужінь. За деякими даними, Кипріан Базилик одружився з краківською городянкою, дочкою Станіслава Лерма, і оселився в Брест-Литовську. У цьому місті з 1564 р. по 1570 р. він керував друкарнею Радзивіллів.

Відомі його переклади з латини на польську мову, зокрема праця «Історія жорстокого переслідування Божої церкви» (*Historja prześladowania kościoła Bożego*, 1567 р.). Він також переклав польською мовою чотири з п'яти латинських книг Анджея Фрича Моджевського, «*De Republica emendanda*» («*De moribus*», «*De legibus*», «*De bello*», «*De schola*») і опублікував їх під назвою «Про вдосконалення Республіки Польща: про звичаї, статут, війну, школу» у 1577 р. (*O porządku Rzeczypospolitej: O obyczajach, O statucie, O wojnie, O szkole*). Здійснив переклад книги Ніколи Олаха (*Nicolaus Olahus*) «Історія Атілли, короля угорського з латинської мови на польську перекладена», Краків, 1574 р. (*Historia spraw Atyle, króla węgierskiego, z łacińskiego języka na polski przełożona*). До нашого часу збереглося понад десять польських пісень і псалмів для акапельного хору, усі пісні розписані для чотириголосого хору. Ціла низка одноголосних гімнів збереглася в його Брестському Канціоналі (1563 р.).

Розвиток багатоголосої музики в Україні сприяв і зростанню композиторської творчості. На жаль, до наших часів майже не збереглися твори тогочасних композиторів, але є списки їхніх творів та прізвищ. Низку імен композиторів збережено також у переліку партесних рукописів Львівського братства, але самі рукописи втрачені в першій половині ХХ ст. Список Львівського братства «Реєстр нотових тетрадей з 1697 р.» подає 267 творів та деяку кількість прізвищ українських композиторів, таких як М. Дилецький, М. Гавалевич, Є. Завадовський, І. Колядчин, Бишовський, В. Пикулинський, Лаконик. Також у львівській колекції є згадки про кількох невідомих творів таких українських композиторів, як С. Пекалицький та М. Дилецький.

Другий подібний «реєстр» польською мовою з 1627 р. нараховує 398 композицій і називає самих авторів. У списку творів є Служби Божі числом 51 (у тому числі 1 «преждеосвященна», 1 «погребова»), 64 причасних стихів, 151 концерт, 8 – «Милость мира», 1 – «Тебе поем», 5 Задостойників, 1 – «Достойно єсть», 1 – «Єлице во Христа». Меншим числом представлені Утрені й Вечірні (10 Вечірніх, 33 канони, у тому числі по кілька різдвяних і великодніх), 8 стихир, 5 возвеличань, 4 славословій, 3 тропарі, по 1 – «Хваліте Господа з небес», «От юности моя», 6 «погребів», 3 тропарі, 1 процесія, 2 Надгробних риданій, пісні Мойсееві.

Записи подають доволі докладно склад хору, наприклад: 1 твір на 18 голосів, 8 – на 12, 9 – на 9, 120 – на 8, 4 – на 7, 21 – на 6, 50 – на 5, 58 – на 4 і 91 – на 3. Про музичну цінність партесних творів того часу дослідник церковного співу С. Смоленський пише: «... вони незначні за задумом, але іноді свідчать про велику техніку й добре ознайомлення з хоровими ефектами. В деяких місцях ті композиції досить шумливі, мають в собі досить пустих імітацій..., [але] іноді відчувається в них справжнє натхнення» (Смоленский, 1899).

У трактаті М. Дилецького «Граматика музикальна» подано імена деяких майстрів співу та композиторів, які писали музику для грецького обряду: старого автора Зюзку, Івана (Йоана) Календу, Єлисея Законника і Замареви́ча. Є згадка про Мартина Мільчевського як автора «латинських» концертів. М. Дилецький згадує Серапіона Замареви́ча, називаючи його вправним майстром у різних видах концертного багатоголосся. Дослідниця О. Цалай-Якименко робить припущення, що старий автор Зюзка був автором «Пісень Мойсейових» для п'яти голосів, які трапляються у двох комплектах поголосників з бібліотеки Львівського братства за Реєстром 1697 р., і зазначає, що під прізвиськом Зюзка міг бути Лаврентій Зизаній, який творив наприкінці XVI – у першій чверті XVII ст. (Цалай-Якименко, 1974).

Висновки

76

Розквіт української та польської композиторської школи розпочався в другій половині XVI ст. Основні чинники розквіту українсько-польського мистецтва: по-перше, історико-політична ситуація (частина українських земель входила спочатку до Королівства Польського, а потім до Речі Посполитої); по-друге, багато українців, а саме співаків, композиторів, теоретиків, після навчання в Краківському університеті та інших польських закладах освіти ставали католиками і видавали свої твори латиною; по-третє, під тиском контрреформації польські філософи, письменники, співаки, композитори і теоретики знаходили притулок у маєтках українських магнатів; по-четверте, українські та польські співаки і композитори співпрацювали в спільних хорових та інструментальних колективах як на українських, так і на польських теренах.

Запропоноване дослідження має перспективи розвитку: недостатньо з'ясованою лишається низка питань, пов'язаних з музичною діяльністю музикантів, композиторів і теоретиків, які працювали на українських теренах наприкінці XV–XVI ст.

Список бібліографічних посилань

- Ильинский, А., & Пахульский, Г. (Ред.). (1904). *Биографии композиторовъ съ IV–XX вековъ*. Издание К. А. Дурново.
- Нудьга, Г. А. (1982). Перші магістри і доктори: українські студенти в університетах Європи XIV–XVIII ст. *Жовтень*, 3, 74.
- Смоленский, С. В. (1899). О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище. *Русская Музыкальная Газета*, 3.

- Цалай-Якименко, О. С. (1974). Київська нотація як релятивна система (за рукописами XVI–XVII століть). *Українське музикознавство*, 9, 197–224.
- Michalski, G., Obniska, E., Swolkień, H., & Waldorff, J. (1984). *Dzieje muzyki polskie* (2nd ed.). Interpres.
- Reese, G. (1954). *Music in the Renaissance*. W. W. Norton & Co.
- Szweykowska A., & Szweykowski, Z. M. (1964). Wacław z Szamotuł – renesansowy muzyk i poeta. Szkic biograficzny. *Muzyka*, 1–2, 2–28.
- Tazbir, J. (1996). *Reformacja – kontrreformacja – tolerancja*. Dolnośląskie.
- Witkowska-Zaremba, E. (2001, January 20). Sebastian z Felsztyna. In *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25287>

References

- Il'inskii, A., & Pakhul'skii, G. (Eds.). (1904). *Biografii kompozitorov s" IV–XX vekov* [Biographies of composers from the 4th to the 20th centuries]. Izdanie K. A. Durnovo [in Russian].
- Michalski, G., Obniska, E., Swolkień, H., & Waldorff, J. (1984). *Dzieje muzyki polskie* [History of Polish music] (2nd ed.). Interpres [in Polish].
- Nudha, H. A. (1982). Pershi mahistry i doktory: ukraïnski studenty v universytetakh Yevropy XIV–XVIII st. [The first masters and doctors: Ukrainian students in European universities of the 14th–18th centuries]. *Zhovten*, 3, 74 [in Ukrainian].
- Reese, G. (1954). *Music in the Renaissance*. W. W. Norton & Co [in English].
- Szweykowska, A., & Szweykowski, Z. M. (1964). Wacław z Szamotuł – renesansowy muzyk i poeta. Szkic biograficzny [Wacław of Szamotuły – Renaissance musician and poet. Biographical sketch]. *Muzyka*, 1–2, 2–28 [in Polish].
- Tazbir, J. (1996). *Reformacja – kontrreformacja – tolerancja* [Reformation – Counter-Reformation – Tolerance]. Dolnośląskie [in Polish].
- Tsalai-Yakymenko, O. S. (1974). Kyivska notatsiia yak reliatyvna systema (za rukopysamy XVI–XVII stolit) [Kyiv notation as a relative system (based on manuscripts of the 16th–17th centuries)]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 9, 197–224 [in Ukrainian].
- Witkowska-Zaremba, E. (2001, January 20). Sebastian z Felsztyna. In *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25287> [in English].

PRIDE OF UKRAINIAN-POLISH MUSICAL ART IN THE 16th CENTURY

Mykola Pidhorbunskyi

Doctor of Art History, Associate Professor;

ORCID: 0000-0002-2678-5147; e-mail: nikolauspig@gmail.com

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to determine main factors of the pride of Ukrainian-Polish art at the end of the 15th–16th centuries, as well as to analyse the creative activity of singers, musicians and theorists of this time. **The research methodology** grounds on the application of historical, source-based and art-historical methods, which make it possible to identify factors and analyse the process of the heyday of Ukrainian-Polish musical art. To outline time characteristics of the studied material, a chronological method is used. The relevance of the publication is connected with the constant interest in the process of active cooperation of Ukrainian and Polish musicians and composers at the end of the 15th–16th centuries. **The scientific novelty** of this study lies in the fact that the main factors of the pride of Ukrainian-Polish art in the specified time period are identified. **Conclusions.** The main factors of the flourishing of Ukrainian-Polish art are the following: historical and political situation; many Ukrainians got musical education in Polish institutions; under the pressure of the counter-reformation, Polish singers, composers and theorists found refuge in estates of Ukrainian magnates, where they collaborated with Ukrainians in joint choral and instrumental bands.

Keywords: four-voice polyphony; musical compositions; reformation movements; theoretical works; chants

Надійшла: 03.02.2025; Прийнято: 21.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025



DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331204

УДК 78.071:005.551-026.15]:[782.1:792.54]:001.895

ФЕНОМЕН КРЕАТИВНОЇ КОМАНДИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Олена Жорнова^{1а}, Ольга Жорнова^{2а}¹ доктор педагогічних наук, професор;

ORCID: 0000-0001-6141-9786; e-mail: acadmonex@gmail.com

² доктор педагогічних наук, професор;

ORCID: 0000-0002-3004-6590; e-mail: zhornova@ukr.net

^а Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, Київ, Україна

Анотація

Стаття присвячена кардинальним змінам у виробництві знань і запровадженні інновацій. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю долання розриву між теорією та практикою командної роботи в музичному мистецтві. **Мета дослідження** – висвітлити результати вивчення інформативності форматних ознак команд у сучасній опері. **Методологія дослідження**. Емпіричною базою дослідження є твори, визнані переможцями Music Theatre NOW з 2008 по 2023 рр. Генеральна сукупність дослідження – уся множина команд, які їх створили (N = 74). Після збору й аналізу даних використано рейтингову кореляцію Спірмена, щоби перевірити, які форматні ознаки команд корелюють між собою. **Наукова новизна**. Започатковано емпіричне вивчення команд у музичному театрі. Уперше описано їх форматні ознаки та статистично доведено їхню інформативність. **Висновки**. Виявлено, що часова лінія та розмір команди сильно пов'язані як між собою, так і з контингентом та структурою. Найбільш сильний позитивний зв'язок між часовою лінією і розміром ($r = 0.623$, $p < 0.01$), часовою лінією і структурою ($r = 0.577$, $p < 0.01$). Найменш пов'язані між собою контингент і структура команди, їхній зв'язок слабкий ($r = 0.212$, $p < 0.05$). Виявлені зв'язки розглянуто як емпіричне підґрунтя для подальшої класифікації команд на підставі зовнішніх і внутрішніх параметрів їх впорядкованості. Наведена розвідка – це перший крок пошуку відповіді на питання про те, чим є команда в музичному театрі: неproblemатичним і вчасним відгуком фахівців на вимогу Music Theatre NOW чи демонстративним випробуванням на собі переваг та недоліків творчої колаборації.

Ключові слова: інновації в музичному театрі; сучасна опера; креативна команда

Вступ

Увага до командної роботи, яка набирає дедалі більшого розмаху, спирається на результати зіставлення продуктивності одноосібного та групового розв'язання важливих і складних для людства проблем. Наразі визнано, що еволюція командної роботи виявляється через зростання ролі команд (пере-

дусім у міждисциплінарних дослідженнях); їхню ефективність, адже результати командних зусиль, як правило, більш впливові, ніж одноосібні; постійне розширення галузей, у яких вдаються до командної роботи (Woolley et al., 2010; Borner et al., 2010).

Хоча мистецтвознавство в цілому та музикознавство зокрема й не тримаються осторонь осмислення кардинальних змін у виробництві знань та запровадженні інновацій, наразі їх доробок з цієї проблематики переважно сфокусований на осмисленні мистецьких проєктів із залученням громади та особливостей співпраці митців з іншими фахівцями, зокрема з академічними дослідниками, з медичними працівниками, IT-спеціалістами, розробниками високих технологій.

Звісно, можна посылатися на те, що командне розв'язання масштабних проблем у наукомістких виробництвах, технологіях, креативних індустріях і командну роботу над мистецьким твором навряд чи можливо порівняти як за перебігом, так і за результатами. Утім аргументом, на який не можна не зважати, є те, що практика командної роботи в музичному мистецтві, принаймні у сфері музичного театру, уже аж ніяк не на початках; її підтримують митці, визнає експертне середовище. Маємо на увазі, зокрема, конкурс Music Theatre NOW (<https://www.mtnow.org/>), понад п'ятнадцятирічна історія якого підтверджує вподобу його учасників подавати заявку від команди. Проте практика командної роботи у створенні сучасної опери не зазнала належного наукового осмислення.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю запобігти збільшенню розриву між теорією та практикою командної роботи в музичному мистецтві. Цілком слушно, щоб першим кроком була спроба класифікувати команди, твори яких стали переможцями згаданого вище конкурсу. Для цього необхідно насамперед встановити стандартні параметри їх зовнішньої впорядкованості, бо це утворить підґрунтя для подальшої класифікації команд. Зауважимо, що не ставлячи за мету знаходження кореляції між різновидами команд та результатами їхніх зусиль, сподіваємося, що угруповання команд все ж допоможе досягнути особливості запровадження інновації в сучасній опері.

Мета

Мета статті – представити результати дослідження, присвяченого вивченню інформативності форматних ознак команд у музичному мистецтві. Форматні ознаки команд тлумачимо як стандартні параметри їх зовнішньої впорядкованості. Для цього послідовно описуємо кожну з форматних ознак, укладаємо перелік незалежних змінних і перевіряємо їхню пов'язаність між собою.

Зважаючи на особливості наданої інформації про результати Music Theatre NOW, форматними ознаками команди є кількість членів, час функціонування, інституційні (наявність / відсутність залучених фахівців або/та організацій) і структурні (функціонально-рольовий розподіл всередині команди) характеристики. Лишаються поза аналізом такі атрибутивні характеристики членів команди, як їхній вік, гендерна / статевая й етнічна належність, досягнення в професійній сфері, а також їх секторальні, мовні, міждисциплінарні, лідерські (управлінські) особливості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Ця частина статті містить огляд досліджень, дотичних до вивчення зовнішньої впорядкованості команд, які працюють у різних галузях, зокрема в дослідницькій, виробничій, банківській, IT, охорони здоров'я, соціальній тощо. Таке спрямоване долання галузевих рамок викликано необхідністю укладання переліку загальних вимірів командної роботи, щоб потому встановити, чи є ці ознаки істотними для команд, які створюють сучасну оперу.

Якщо мова йде про команду, то саме її розмір вважають одним з її засадничих вимірів; зокрема, саме на підставі розміру й утворена дефініція командної науки (SciTS). Визначаючи командну науку, підкреслюють, що це спільне дослідження, проведене невеликими дослідницькими групами (до десяти осіб включно) або великими (більш ніж десять осіб) (National Research Council, 2015). До того ж іноді саме на підставі кількості членів команди уточнюють її типи. Зокрема, зазначають, що самокеровані команди містять зазвичай 10–15 осіб, тоді як команда вирішення проблем – від 5 до 12 (Decker, 2010).

Вивчаючи взаємозв'язок між розміром команди та процесуально-результативними характеристиками командної роботи, учені висновують, що він має значний вплив на чіткість, частоту та формальність комунікації (Bumbac, 2024), однак суттєво не корелює з рівнем відданості її членів (Ogunbamila et al., 2010). Рекомендують уникати створення надто великих команд, ризикуючи сприяти прийняттю контрпродуктивної поведінки та негативно вплинути на якість життя в команді (Aubé et al., 2011), та зважати на те, що переваги різноманітності є більш продуктивними у великих командах (Pereira et al., 2024). І все ж підкреслимо, що лейтмотивом проведених досліджень скоріш є непряме припущення щодо наявності певного зв'язку розміру команди з її ефективністю, ніж доконечне його доведення (Bernerth et al., 2023).

Ще одним параметром зовнішньої впорядкованості команди є її функціонування як формального чи неформального утворення. Отож вирізняють традиційні команди як формальні утворення з регламентованою ззовні активністю її членів та неформальні, які виникають самочинно, за ініціативою їх членів, але не є структурним підрозділом певної організації (Decker, 2010). Досліджуючи особливості міждисциплінарної колаборації науковців, зауважують, що командою вважають формальну групу осіб, взаємозалежність і доповнюваність яких вибудована відповідно до певних стандартів та/або виконуваних обов'язків (Y. Huang et al., 2023).

Формалізація команди, як правило, позначається на структурі. Зокрема, відзначають, що чітка структура команди позитивно впливає на її продуктивність через сильнішу скоординованість її членів (Ji & Yan, 2020); вона є критичним фактором для результативної роботи (Yang & Tang, 2004).

Якщо минулого століття середній вік, середній термін перебування в організації, рівень освіти та неоднорідність щодо віку, посади, рівня освіти і функціонального походження, а також розмір команди вважали достатніми показниками для побудови команди (Bantel & Jackson, 1989), через два десятиліття акцентували на процедурі формування команди, тривалості її існування, кількості членів та їхнього досвіду, організації роботи, технологічних практиках (Shrum,

2007), то наразі в цьому переліку поряд з професійними досягненнями членів команди їхні вікові, статеві, етнічні, мовні, лідерські характеристики. А особливості співпраці обкреслюють в інституційному, секторальному, міждисциплінарному вимірах, уточнюючи не тільки кількість членів команди, а й їхню різноманітність та залучення до співпраці (Liu et al., 2020).

Нечисленні дослідження команд, членами яких є виключно митці, у цілому суголосні згаданим вище висновкам. Розглядаючи природу команди та командної роботи у виконавському мистецтві, учені припускають, що кількість учасників, обсяг необхідної координації та її локус, знайомство членів команди, а також роль її лідера є корисними для їх диференціації (Rouse & Rouse, 2004). Також наголошують й на важливості розбірливого окреслення ролі кожного члена команди (Grant, 2010). З цими думками перегукуються й міркування щодо навчання митців командної роботи, зокрема формування готовності до розподіленої творчості як нової парадигми творчості XXI століття (Cardassi & Bertissolo, 2020).

Підсумовуючи огляд, відзначимо, що хоча впорядкованість команди є давньою темою дискусій, однак все ще лишаються прогалини у висновках і рекомендаціях щодо впливу на командну роботу (Begerowski et al., 2021; C.-Y. Huang et al., 2019). Відтак результати оглянутих досліджень, підкреслюючи важливість колаборації в запровадженні інновацій, скоріш є гіпотетичними, ніж достовірними для зовнішньої впорядкованості командної роботи в музичному мистецтві загалом та сучасній опері зокрема.

Виклад матеріалу дослідження

Концептуальні положення дослідження.

1. Music Theatre NOW (далі – Премія) репрезентує з 2008 року до теперішнього часу експертну думку щодо сьогочасного розвитку музичного театру. Надану на сайті Премії інформацію розглянуто як публічне документування визнаних інновацій у сучасній опері. Терміном «сучасна опера» (далі – СО) у цьому дослідженні позначено твори, відзначені Премією.

2. Авторами визнаних інновацій в СО є креативні команди (далі – КК), відомості про які на сайті Премії розглянуто як незалежне інформування стейкхолдерів про докладені зусилля команд до їх започаткування в музичному театрі. До кола стейкхолдерів зараховано, зокрема, й науковців.

3. СО як твір, відзначений Премією, – продукт спільних зусиль, що є апіорно наявним предметненням визнаних інновацій у музичному театрі.

4. Визначення КК наведено в статті виключно для забезпечення коректного розуміння результатів цього дослідження. КК – це добровільне тимчасове об'єднання фахівців, яке подає свій твір на участь у Премії. Тільки облікованих фахівців вважаємо членами КК, а їхнім внеском – зусилля, засновані на консенсусі щодо їхньої впорядкованості. Ми свідомо обходимо інші джерела інформації, зокрема інтерв'ю, резюме, афіші тощо, оскільки приймаємо вказану на сайті Премії інформацію про членів КК як текст, здатний бути носієм завершеного повідомлення про особливості їхньої впорядкованості.

5. При всьому тому розумінні обмеженості кількісних методів дослідження все ж варто використати їхній потенціал для принаймні доведення / спростування інформативності стандартних параметрів зовнішньої впорядкованості КК.

Емпіричною базою дослідження є твори, визнані переможцями шести Премій за час їх існування, а саме з 2008 по 2023 рр. Перелік вибраних опер опубліковано Оленою Жорновою (Zhornova, 2025). Серед них 70 творів, які отримали Премію, та 4 – її спеціальну відзнаку – 2015: Special Mention. До переліку не увійшли твори, які отримали т. зв. спеціальні нагороди (Special Awards), зокрема: 2012 ACT Festival «Globe Teana-Theatre Observation Award», TACEC Award, 2016 «Operadagen Award», 2016 ACT Festival «Globe Teana-Theatre Observation Award».

Генеральна сукупність дослідження – вся множина КК, чиї твори відзначені Премією. Однорідність КК – підтверджена експертами спроможність таких об'єднань запроваджувати інновації в музичному театрі. Обсяг сукупності $N = 74$ КК (Zhornova, 2025). Після збору й аналізу даних використано рейтингову кореляцію Спірмена, щоб перевірити, які форматні ознаки КК корелюють між собою.

Форматні ознаки КК. Яким чином утворена сукупність КК?

Оскільки кількість переможців не регламентована вимогами Премії, то чисельність КК на кожній Премії може бути як деяким кількісним мірилом інновацій у музичному театрі, так і свідченням їхнього запровадження в хронології. Відтак сукупність КК як величина, похідна від чисельності СО, утворена поетапно, тобто кожної Премії, їх додаванням (рис. 1).

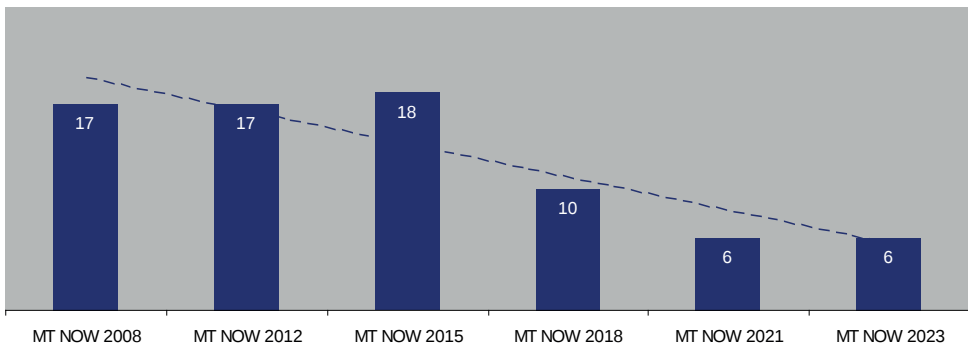


Рис. 1. Сукупність креативних команд: періоди Премії та лінійний тренд.
Розроблено на основі Music Theatre Now (<https://www.mtnow.org/>)

У цілому на шість Премій зміни в чисельності КК відбувалися три рази: на Третій Премії вона збільшилася на одну КК (з 17 до 18), потому впала майже вдвічі (з 18 до 10) і наступної П'ятої Премії знову знизилася (з 10 до 6). Відповідно, тільки на Першій і Другій Премії та П'ятій і Шостій було продемонстровано деяку постійність у динаміці обсягу сукупності КК: по 17 та 6 КК. Отже, динаміка утворення сукупності КК є більш мінливою, ніж усталеною.

Сукупно в перші три Премії (2008, 2012, 2015 рр.) кількість КК більша, ніж в останні три. Найбільше число КК було додано 2015 року – 18, найменше – останні два конкурси (2021 та 2023 рр. – по 6, інакше кажучи, у три рази менше).

Лінійний тренд, зображений пунктирною лінією, показує поетапне скорочення КК в утворенні їх сукупності. Якщо додатково врахувати той факт, що серед переможців Третьої Премії (2015 р.) чотири СО, відзначені т. зв. Special Mention, то таке скорочення набуває ще більшої виразності.

Хто входить до КК?

До оприлюднення результатів торішньої Премії питання щодо членів КК можна було б і не порушувати, бо цілком зрозуміло, що серед них обліковані в заявці фахівці. Звісно, не завадило б згадати про виняток, що продемонструвала КК «Bluebeard» («Синя Борода») 2012 р., коли одним з двох її членів було зазначено колектив з Нідерландів – 33 1/3 Collective.

Коли із шести КК, оголошених на крайній Премії переможцями, п'ятеро містять колективи, та й ще не по одному (наприклад, у КК «The Urban Tale of a Hippo», «Black Lodge», «At Your Doorstep» їх по два, а «Women at Point Zero» – 8, «Halleluja» – 7), то проігнорувати цей факт було б помилково. На рис. 2 представлено частки таких команд на кожній Премії.

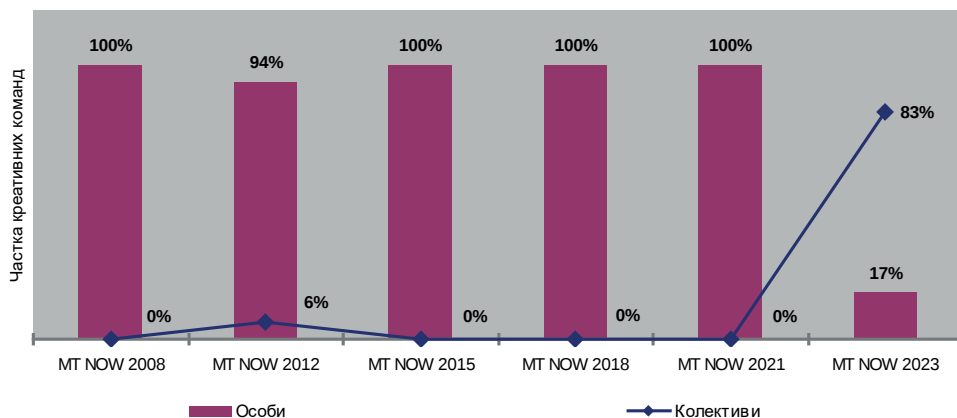


Рис. 2. Члени креативних команд (у %).

Розроблено на основі Music Theatre Now (<https://www.mtnow.org/>)

Варто зазначити, що жодну з КК не утворюють виключно колективи. Наразі дев'ять з десяти КК обліковують своїх членів тільки поосібно і лише кожна десята обліковує також колективи. Частка КК з поосібним обліком членів становить 91,89 %, а 8,11 % – з мішаним.

Кому що призначено?

Ще однією форматною ознакою КК, пов'язаною з особливостями обліку її членів, є те, чи оприлюднено творчий внесок кожного з них. Наявність інформації про такий внесок чи її відсутність є фактом публічного декларування докладених членами КК зусиль у створенні СО.

Аналіз показав, що дві третини КК повідомляють про творчий внесок своїх членів і лише кожна третя – ні (відповідно, 49 та 25 КК або 66,22 % та 33,78 %). На рис. 3 показано, скільки на кожній Премії КК виокремили творчий внесок кожного члена, а яке число утрималося від такого уточнення.

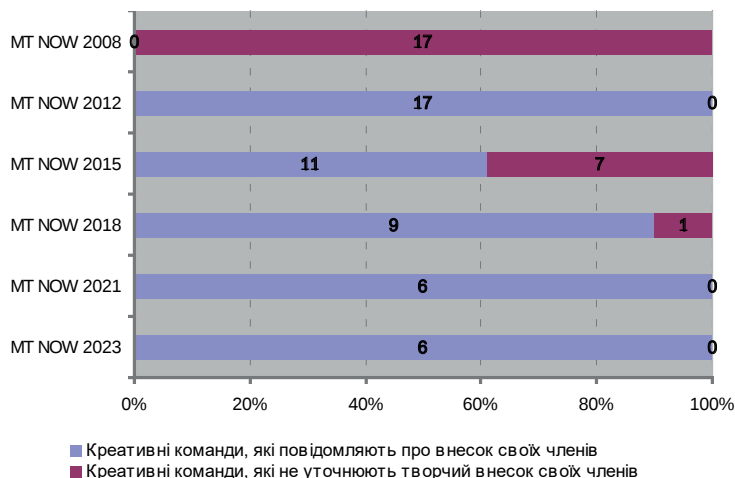


Рис. 3. Оприлюднення КК творчого внеску своїх членів.

Розроблено на основі Music Theatre Now (<https://www.mtnow.org/>)

Чому КК уникають питання щодо творчого внеску своїх членів? Залишимо це без розгляду.

Скільки членів досталь?

Аналізуючи сукупність КК не можна не помітити, що кількість їх членів аж ніяк не однакова. Тому наступною ознакою КК є її чисельний склад. Для зручності в цьому дослідженні різні чисельні склади КК позначено звичними для кожного музиканта термінами сольного чи ансамблевого виконавства. КК, які утворив один фахівець, два, три чи чотири, позначені відповідно як соло, дует, тріо, квартет. У разі, якщо нема можливості встановити точну кількість членів КК, зокрема через відсутній поосібний облік колективних членів, – як ансамбль. Чисельний склад КК надано в табл. 1.

Таблиця 1

Чисельний склад креативних команд

	Соло	Дует	Тріо	Квартет	Ансамбль
MT NOW 2008	15	1	1	-	-
MT NOW 2012	4	11	1	-	1
MT NOW 2015	8	7	2	1	-
MT NOW 2018	1	7	2	-	-
MT NOW 2021	-	4	2	-	-
MT NOW 2023	-	-	-	1	5

Розроблено на основі Music Theatre Now (<https://www.mtnow.org/>).

На Преміях 2012 і 2015 років склад КК найбільш різноманітний, тоді як на двох крайніх – найменший. У 2012 р. серед них соло, дует, тріо та ансамбль, 2015 р. – соло, дует, тріо, квартет, а 2021 р. – лише дуети і тріо, 2023 р. – квартет й ансамблі.

Варто звернути увагу на те, як змінюються склади КК від Премії до Премії. Наприклад, 2008 р. соло переважає над іншими складами (його частка 88,24 %), а вже наступної Премії перевагу перебирають на себе дуети, хоча і не такою значною мірою, як соло на попередній Премії (64,71 %). Наступна Премія унаочнила їхнє наближення до паритету (соло – 44,44 % та дуети – 38,89 %).

Надалі дві Премії поспіль знову стверджують беззаперечну перевагу дуетів – їх частка становить 70,00 % та 66,67 % (відповідно 2018 та 2021 рр.). А от у 2023 р. частка ансамблів, які до цього часу були представлені лише одного разу 2012 р., сягає 83,33 %. Слід зазначити, що майже кожної Премії, окрім передостанньої 2021 р., деякий склад представлений однією КК: 2008 р. – дуети, 2008 і 2012 – тріо, 2015 і 2023 рр. – квартети, 2018 – соло. Найбільш розповсюдженими складами наразі є дуети та соло, сукупна частка яких сягає майже 80 %, а от найменш поширений склад – квартет, частка якого не становить і 3 % (рис. 4).

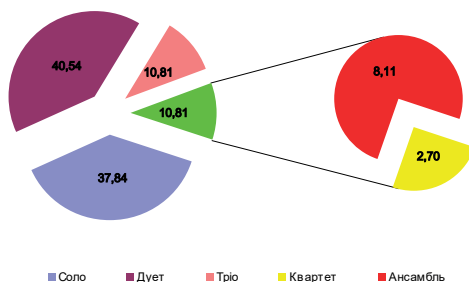


Рис. 4. Сукупність креативних команд: різноманіття складів (у %).
Розроблено на основі Music Theatre Now (<https://www.mtnow.org/>)

Для увиразнення загальної лінії змін у кількості різних складів КК упродовж шести Премій побудовано лінійний тренд (рис. 5). Зауважимо, щоб максимально уникнути спотворення трендів, кількість різних складів КК на кожній Премії обрховано в частках.

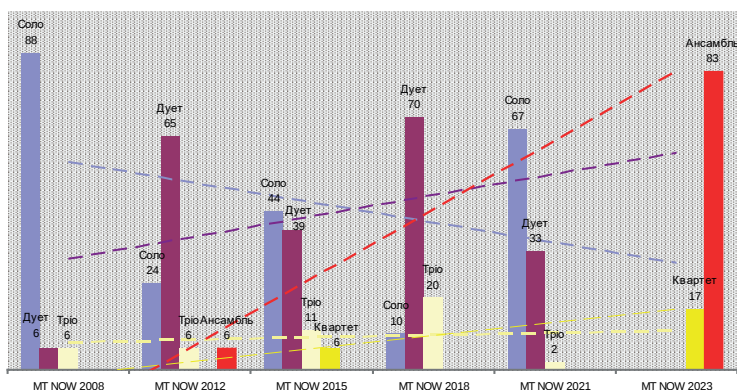


Рис. 5. Креативні команди: тренди чисельних складів (у %).
Розроблено на основі Music Theatre Now (<https://www.mtnow.org/>)

Як бачимо, найбільш виразними, але протилежними трендами є зростання ансамблів та спад соло. Є підстави говорити про те, що, безперечно, простежують збільшення кількості одних складів і сходження нанівець інших. Такі зміни іноді є поступовими і плавними, як от у тріо, а іноді непослідовними та стрибкоподібними, як у дуетах. Безумовно, для розуміння трендів щодо кількісного складу КК було б доречно перевірити, чи зберігаються виявлені тренди серед усього масиву поданих на Премію заявок. Проте наразі таку інформацію на сайті Премії не надано.

Інформативність форматних ознак команди

Установлення інформативності описаних форматних ознак потребує дослідити узгодженість змін між ними. Для цього згрупуємо спостереження за кожною ознакою у відповідну незалежну змінну, дамо їй назву та доберемо шкалу, за якою і будемо її вимірювати.

Перша змінна «Часова лінія КК» вказує на період, коли створена командою СО отримала Премію. Зважаючи на те, що нумерацію Премій здійснено за їх послідовністю в часі, то часова лінія кожної КК – це номер Премії, у якій вона брала участь. Її вимірюємо за порядковою шкалою, де: 1 – Премія 2008 р.; 2 – Премія 2012 р.; 3 – Премія 2015 р.; 4 – Премія 2018 р.; 5 – Премія 2021 р.; 6 – Премія 2023 р.

Друга змінна «Контингент КК» вказує на особливості членства в КК, виміряні за номінативною шкалою, де: 1 – особі, якщо всі члени обліковані як конкретні особи; 2 – колективне, якщо облікованими членами зазначені виключно творчі колективи; 3 – мішане, якщо серед облікованих членів є і особи, і колективи.

Третя змінна «Структура КК» вказує на функціонально-рольовий розподіл внеску її членів у створенні СО чи його неподільність. Оприлюднений внесок члена КК як створене що-небудь цінне засвідчує виробництво СО на засадах функціонально-рольового розподілу спільно докладених зусиль, тоді як його брак – їхньої неподільності. Отже, для цієї альтернативної ознаки запроваджуємо номінативну дихотомічну шкалу, де: 1 – функціонально-рольовий розподіл відсутній; 2 – є функціонально-рольовий розподіл.

Четверта змінна «Розмір КК» вказує на чисельний склад КК. Оскільки описані раніше склади – соло, дует, тріо, квартет, ансамбль – утворюють певну послідовність, у якій кожний наступний склад більший попереднього на одиницю, а от справжня відстань між квартетом і ансамблем невідома; обраховуємо розмір КК за допомогою порядкової шкали, де: 1 – соло; 2 – дует; 3 – тріо; 4 – квартет; 5 – ансамбль.

Отож вимірювання маркує:

- номінативну шкалу: чим одна КК відрізняється від іншої, але без кількісного виміру цих відмінностей;
- номінативну дихотомічну шкалу: наявність чи відсутність певної ознаки;
- порядкову шкалу: послідовність, у якій наступна ознака більша за попередню.

Зважаючи на те, що інформативність змінної має бути доведена її пов'язаністю з іншими змінними, обраховуємо такі зв'язки за допомогою рангової кореляції Спірмена (ро Спірмена).

Сформулюємо гіпотези.

Гіпотеза 1. H_0 : Кореляція між змінними «Часова лінія КК» і «Контингент КК» не відрізняється від нуля.

H_1 : Кореляція між змінними «Часова лінія КК» і «Контингент КК» статистично значимо відрізняється від нуля.

Гіпотеза 2. H_0 : Кореляція між змінними «Часова лінія КК» і «Структура КК» не відрізняється від нуля.

H_1 : Кореляція між змінними «Часова лінія КК» і «Структура КК» статистично значимо відрізняється від нуля.

Гіпотеза 3. H_0 : Кореляція між змінними «Часова лінія КК» і «Розмір КК» не відрізняється від нуля.

H_1 : Кореляція між змінними «Часова лінія КК» і «Розмір КК» статистично значимо відрізняється від нуля.

Гіпотеза 4. H_0 : Кореляція між змінними «Контингент КК» і «Структура КК» не відрізняється від нуля.

H_1 : Кореляція між змінними «Контингент КК» і «Структура КК» статистично значимо відрізняється від нуля.

Гіпотеза 5. H_0 : Кореляція між змінними «Контингент КК» і «Розмір КК» не відрізняється від нуля.

H_1 : Кореляція між змінними «Контингент КК» і «Розмір КК» статистично значимо відрізняється від нуля.

Гіпотеза 6. H_0 : Кореляція між змінними «Структура КК» і «Розмір КК» не відрізняється від нуля.

H_1 : Кореляція між змінними «Структура КК» і «Розмір КК» статистично значимо відрізняється від нуля.

H_0 : Кореляція між змінними «Структура КК» і «Розмір КК» статистично значимо відрізняється від нуля.

Таблиця нижче містить дані про зв'язки змінних на основі коефіцієнтів кореляції Спірмена.

Таблиця 2

Зв'язки змінних

		Кореляції			
		Часова лінія КК	Контингент КК	Структура КК	Розмір КК
по Спірмена	Часова лінія КК	Коефіцієнт кореляції	1,000	,375**	,577**
		Знч. (2-сторон.)		,000	,000
		N	74	74	74
	Контингент КК	Коефіцієнт кореляції	,375**	1,000	,212*
		Знч. (2-сторон.)	,000		,035
		N	74	74	74

Продовження таблиці

Структура КК	Коефіцієнт кореляції	,577**	,212*	1,000	,436**
	Знч. (2-сторон.)	,000	,035		,000
	N	74	74	74	74
Розмір КК	Коефіцієнт кореляції	,623**	,372**	,436**	1,000
	Знч. (2-сторон.)	,000	,001	,000	
	N	74	74	74	74

** . Кореляція значима на рівні 0.01 (2-стороння).

* . Кореляція значима на рівні 0.05 (2-стороння).

Розробили автори

Аналіз коефіцієнтів кореляції виявив, що:

– дві змінні – «Часова лінія КК» і «Розмір КК» – сильно пов'язані як між собою, так і з двома іншими змінними – «Контингентом» і «Структурою»;

– найбільш сильний позитивний зв'язок між «Часовою лінією» і «Розміром» ($r = 0.623$, $p < 0.01$), «Часовою лінією» і «Структурою» ($r = 0.577$, $p < 0.01$), трохи менший – між «Розміром КК» і «Структурою» ($r = 0.436$, $p < 0.01$) та найменші – між «Часовою лінією» і «Контингентом» ($r = 0.375$, $p < 0.01$), «Розміром» і «Контингентом» ($r = 0.372$, $p < 0.01$);

– найменш пов'язані між собою «Контингент» і «Структура», їх зв'язок слабкий ($r = 0.212$, $p < 0.05$).

Отже, відповіді такі:

Гіпотеза 1. H_1 приймається. Кореляція між змінними «Часова лінія КК» і «Контингент КК» статистично значимо відрізняється від нуля (на рівні 0.01).

Гіпотеза 2. H_1 приймається. Кореляція між змінними «Часова лінія КК» і «Структура КК» статистично значимо відрізняється від нуля (на рівні 0.01).

Гіпотеза 3. H_1 приймається. Кореляція між змінними «Часова лінія КК» і «Розмір КК» статистично значимо відрізняється від нуля (на рівні 0.01).

Гіпотеза 4. H_1 приймається. Кореляція між змінними «Контингент КК» і «Структура КК» статистично значимо відрізняється від нуля (на рівні 0.05).

Гіпотеза 5. H_1 приймається. Кореляція між змінними «Контингент КК» і «Розмір КК» статистично значимо відрізняється від нуля (на рівні 0.01).

Гіпотеза 6. H_1 приймається. Кореляція між змінними «Структура КК» і «Розмір КК» статистично значимо відрізняється від нуля (на рівні 0.01).

Зважаючи на те, що зв'язок трактуємо як ті чи ті зміни, які доводять, що певні зміни однієї ознаки, як правило, відбуваються паралельно зі змінами іншої ознаки, а також те, що значима кореляція не є підставою для того, щоб робити висновки про наявність певних залежностей, можемо лише припустити, що на кожній наступній Премії можна буде побачити, що:

– збільшується чисельний склад КК, поступово зникають одноосібні;

- функціонально-рольовий розподіл внеску членів КК у створенні СО простежується все частіше, аж до повного відходу від неподільного його визначення;
- примножується кількість КК, контингент яких утворюють як окремі фахівці, так і колективи.

Висновки

У цьому дослідженні започатковано емпіричне вивчення КК. Уперше описано форматні ознаки КК та статистично доведено їхню інформативність. Виявлені зв'язки розглянуто як емпіричне підґрунтя для подальшої класифікації КК.

Отримані результати вважаємо достатньою основою для достовірних висновків щодо поширення загальних, а отже, й позаспецифічних метрик команди на КК у сфері музичного мистецтва, специфічність яких заснована не тільки творчим процесом, а й його продуктом – оперою. Необхідним, вважаємо, подальше вивчення особливостей командного запровадження інновацій у музичному театрі, зокрема внутрішньої впорядкованості КК, закономірностей її функціонування, а також спроби класифікувати наявний масив КК на підставі зовнішніх та внутрішніх параметрів їх впорядкованості. Наша розвідка – це перший крок пошуку відповіді на питання про те, чим є КК у музичному театрі: непростим і вчасним відгуком фахівців на вимогу Премії чи демонстративним випробуванням на собі переваг та недоліків творчої колаборації.

Чи з'явиться наука про креативні команди у сфері оперного мистецтва з аббревіатурою OperaTS на кшталт SciTS, чи набуде розвитку система її термінопонять, та як це буде враховано в змісті вищої музичної освіти залежить від багатьох чинників, серед яких, на наш погляд, не останнє місце посідає колаборація вчених і оперних фахівців у розбудові теоретичної та практичної підтримки інновацій у музичному театрі.

Список бібліографічних посилань

- Aubé, C., Rousseau, V., & Tremblay, S. (2011). Team size and quality of group experience: The more the merrier? *Group Dynamics: Theory, Research, and Practice*, 15(4), 357–375. <https://doi.org/10.1037/a0025400>
- Bantel, K. A., & Jackson, S. E. (1989). Top management and innovations in banking: Does the composition of the top team make a difference? *Strategic Management Journal*, 10(S1), 107–124. <https://doi.org/10.1002/smj.4250100709>
- Begerowski, S. R., Traylor, A. M., Shuffler, M. L., & Salas, E. (2021). An integrative review and practical guide to team development interventions for translational science teams: One size does not fit all. *Journal of Clinical and Translational Science*, 5(1), Article e198. <https://doi.org/10.1017/cts.2021.832>
- Bernerth, J. B., Beus, J. M., Helmuth, C. A., & Boyd, T. L. (2023). The more the merrier or too many cooks spoil the pot? A meta-analytic examination of team size and team effectiveness. *Journal of Organizational Behavior*, 44(8), 1230–1262. <https://doi.org/10.1002/job.2708>

- Börner, K., Contractor, N., Falk-Krzesinski, H. J., Fiore, S. M., Hall, K. L., Keyton, J., Spring, B., Stokols, D., Trochim, W., & Uzzi, B. (2010). A Multi-level systems perspective for the science of team science. *Science Translational Medicine*, 2(49). <https://doi.org/10.1126/scitranslmed.3001399>
- Bumbuc, Ș. (2024). Team size and its influence on the teamwork and communication. In *The Knowledge-Based Organization* [Conference proceedings] (Vol. 30, No. 2, pp. 114–119). Sciendo. <https://doi.org/10.2478/kbo-2024-0061>
- Cardassi, L., & Bertissolo, G. (2020). Shared musical creativity: Teaching composer-performer collaboration. *Revista Vórtex*, 8(1). <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.1.13>
- Decker, F. S. (2010). *Types of teams and effective team building*. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/233886132_Types_of_Teams_and_Effective_Team_Building_2010
- Grant, N. (2010). *Music and collaboration: Rapport, leadership and the role of the individual in collaborative processes* [Master's thesis, The University of Melbourne]. <https://doi.org/10.13140/2.1.5031.6480>
- Huang, C.-Y., Huang, J.-C., & Chang, Y. (2019). Team goal orientation composition, team efficacy, and team performance: The separate roles of team leader and members. *Journal of Management & Organization*, 25(6), 825–843. <https://doi.org/10.1017/jmo.2016.62>
- Huang, Y., Liu, X., Li, R., & Zhang, L. (2023). The science of team science (SciTS): An emerging and evolving field of interdisciplinary collaboration. *Profesional de la información*, 32(2), Article e320204. <https://doi.org/10.3145/epi.2023.mar.04>
- Ji, H., & Yan, J. (2020). How team structure can enhance performance: Team longevity's moderating effect and team coordination's mediating effect. *Frontiers in Psychology*, 11, Article 1873. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01873>
- Liu, Y., Wu, Y., Rousseau, S., & Rousseau, R. (2020). Reflections on and a short review of the science of team science. *Scientometrics*, 125(2), 937–950. <https://doi.org/10.1007/s11192-020-03513-6>
- National Research Council. (2015). *Enhancing the effectiveness of team science*. The National Academies Press. <https://doi.org/10.17226/19007>
- Ogungbamila, B., Ogungbamila, A., & Adetula, G. A. (2010). Effects of team size and work team perception on workplace commitment: Evidence from 23 production teams. *Small Group Research*, 41(6), 725–745. <https://doi.org/10.1177/1046496410376306>
- Pereira, B. Â., Aman-Rana, S., & Delfino, A. (2024). Team size and diversity. *Journal of Economic Behavior & Organization*, 224, 924–948. <https://doi.org/10.1016/j.jebo.2024.04.004>
- Rouse, W. B., & Rouse, R. K. (2004). Teamwork in the performing arts. *Proceedings of the IEEE*, 92(4), 606–615. <https://doi.org/10.1109/JPROC.2004.825880>
- Shrum, W., Genuth, J., & Chompalov, I. (2007). *Structures of scientific collaboration*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/7461.001.0001>
- Woolley, A. W., Chabris, C. F., Pentland, A., Hashmi, N., & Malone, T. W. (2010). Evidence of a collective intelligence factor in the performance of human groups. *Science*, 330(6004), 686–688. <https://doi.org/10.1126/science.1193147>
- Yang, H.-L., & Tang, J.-H. (2004). Team structure and team performance in IS development: A social network perspective. *Information & Management*, 41(3), 335–349. [https://doi.org/10.1016/S0378-7206\(03\)00078-8](https://doi.org/10.1016/S0378-7206(03)00078-8)
- Zhornova, O. (2025, 11 February). *Selected operas*. Mendeley Data. <https://doi.org/10.17632/d48srh38cb.1>

References

- Aubé, C., Rousseau, V., & Tremblay, S. (2011). Team size and quality of group experience: The more the merrier? *Group Dynamics: Theory, Research, and Practice*, 15(4), 357–375. <https://doi.org/10.1037/a0025400> [in English].
- Bantel, K. A., & Jackson, S. E. (1989). Top management and innovations in banking: Does the composition of the top team make a difference? *Strategic Management Journal*, 10(S1), 107–124. <https://doi.org/10.1002/smj.4250100709> [in English].
- Begerowski, S. R., Traylor, A. M., Shuffler, M. L., & Salas, E. (2021). An integrative review and practical guide to team development interventions for translational science teams: One size does not fit all. *Journal of Clinical and Translational Science*, 5(1), Article e198. <https://doi.org/10.1017/cts.2021.832> [in English].
- Bernerth, J. B., Beus, J. M., Helmuth, C. A., & Boyd, T. L. (2023). The more the merrier or too many cooks spoil the pot? A meta-analytic examination of team size and team effectiveness. *Journal of Organizational Behavior*, 44(8), 1230–1262. <https://doi.org/10.1002/job.2708> [in English].
- Börner, K., Contractor, N., Falk-Krzesinski, H. J., Fiore, S. M., Hall, K. L., Keyton, J., Spring, B., Stokols, D., Trochim, W., & Uzzi, B. (2010). A Multi-level systems perspective for the science of team science. *Science Translational Medicine*, 2(49). <https://doi.org/10.1126/scitranslmed.3001399> [in English].
- Bumbuc, Ș. (2024). Team size and its influence on the teamwork and communication. In *The Knowledge-Based Organization* [Conference proceedings] (Vol. 30, No. 2, pp. 114–119). Sciendo. <https://doi.org/10.2478/kbo-2024-0061> [in English].
- Cardassi, L., & Bertissolo, G. (2020). Shared musical creativity: Teaching composer-performer collaboration. *Vortex Music Journal*, 8(1). <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.1.13> [in English].
- Decker, F. S. (2010). *Types of teams and effective team building*. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/233886132_Types_of_Teams_and_Effective_Team_Building_2010 [in English].
- Grant, N. (2010). *Music and collaboration: Rapport, leadership and the role of the individual in collaborative processes* [Master's thesis, The University of Melbourne]. <https://doi.org/10.13140/2.1.5031.6480> [in English].
- Huang, C.-Y., Huang, J.-C., & Chang, Y. (2019). Team goal orientation composition, team efficacy, and team performance: The separate roles of team leader and members. *Journal of Management & Organization*, 25(6), 825–843. <https://doi.org/10.1017/jmo.2016.62> [in English].
- Huang, Y., Liu, X., Li, R., & Zhang, L. (2023). The science of team science (SciTS): An emerging and evolving field of interdisciplinary collaboration. *The Information Professional*, 32(2), Article e320204 <https://doi.org/10.3145/epi.2023.mar.04> [in English].
- Ji, H., & Yan, J. (2020). How team structure can enhance performance: Team longevity's moderating effect and team coordination's mediating effect. *Frontiers in Psychology*, 11, Article 1873. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01873> [in English].
- Liu, Y., Wu, Y., Rousseau, S., & Rousseau, R. (2020). Reflections on and a short review of the science of team science. *Scientometrics*, 125(2), 937–950. <https://doi.org/10.1007/s11192-020-03513-6> [in English].

- National Research Council. (2015). *Enhancing the effectiveness of team science*. The National Academies Press. <https://doi.org/10.17226/19007> [in English].
- Ogunbamila, B., Ogunbamila, A., & Adetula, G. A. (2010). Effects of team size and work team perception on workplace commitment: Evidence from 23 production teams. *Small Group Research*, 41(6), 725–745. <https://doi.org/10.1177/1046496410376306> [in English].
- Pereira, B. Á., Aman-Rana, S., & Delfino, A. (2024). Team size and diversity. *Journal of Economic Behavior & Organization*, 224, 924–948. <https://doi.org/10.1016/j.jebo.2024.04.004> [in English].
- Rouse, W. B., & Rouse, R. K. (2004). Teamwork in the performing arts. *Proceedings of the IEEE*, 92(4), 606–615. <https://doi.org/10.1109/JPROC.2004.825880> [in English].
- Shrum, W., Genuth, J., & Chompalov, I. (2007). *Structures of scientific collaboration*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/7461.001.0001> [in English].
- Siuta, B. (2024). Systema terminoponiat v osmyslenni suchasnoi muzyky [The system of terminology in the understanding of modern music]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 7(2), 118–132. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316704> [in Ukrainian].
- Vila-Botsman, O. (2024). Modernizatsiia fakhovoi pidhotovky khormeisteriv: vyklyky ta mozhlyvosti v umovakh hlobalnykh transformatsii [Modernising the professional training of choirmasters: challenges and opportunities in the context of global transformations]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 7(2), 158–169. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316729> [in Ukrainian].
- Woolley, A. W., Chabris, C. F., Pentland, A., Hashmi, N., & Malone, T. W. (2010). Evidence of a collective intelligence factor in the performance of human groups. *Science*, 330(6004), 686–688. <https://doi.org/10.1126/science.1193147> [in English].
- Yang, H.-L., & Tang, J.-H. (2004). Team structure and team performance in IS development: A social network perspective. *Information & Management*, 41(3), 335–349. [https://doi.org/10.1016/S0378-7206\(03\)00078-8](https://doi.org/10.1016/S0378-7206(03)00078-8) [in English].
- Zhornova, O. (2025, 11 February). *Selected operas*. Mendeley Data. <https://doi.org/10.17632/d48srh38cb> [in English].

CREATIVE TEAM PHENOMENON IN MUSICAL ART

Olena Zhornova^{1a}, Olha Zhornova^{2a}¹ Doctor of Pedagogical Sciences, Professor;

ORCID: 0000-0001-6141-9786; e-mail: acadmonex@gmail.com

² Doctor of Pedagogical Sciences, Professor;

ORCID: 0000-0002-3004-6590; e-mail: zhornova@ukr.net

^a R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The article is devoted to radical changes in knowledge production and introducing innovations. The relevance of the study is due to the necessity in bridging the gap between the theory and practice of the teamwork in musical art. **The purpose of the research** is to highlight the results of studying the informativeness of format features of teams in modern opera. **Research methodology.** The empirical basis of the study is the works recognised as winners of Music Theatre NOW from 2008 to 2023. The general population of the study is the entire set of teams that created them (N = 74). After data collecting and analysing, Spearman's rank correlation is used to check which format peculiarities of teams correlate with each other. **Scientific novelty.** This research initiates the empirical study of teams in musical theatre. For the first time, their format features are described and their informativeness is statistically grounded. **Conclusions.** It is found that the team timeline and the size are strongly related both to each other, as well as to the contingent and structure. The strongest positive relationship is between the timeline and the size ($r = 0.623$, $p < 0.01$), the timeline and structure ($r = 0.577$, $p < 0.01$). The contingent and the team structure are the least connected; their connection is weak ($r = 0.212$, $p < 0.05$). The identified connections are studied as an empirical basis for further classification of teams based on external and internal parameters of their orderliness. This research is the first step in finding an answer to the question of what a team is in musical theatre: an unproblematic and timely echo of specialists at the request of Music Theatre NOW or a demonstrative test of advantages and disadvantages of creative collaboration.

Keywords: innovations in musical theatre; modern opera; creative team

Надійшла: 12.02.2025; Прийнято: 14.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025



DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331208

УДК 78.03"193/198":78.082.1(477):141.82

УКРАЇНСЬКИЙ СИМФОНІЗМ У СИСТЕМІ МАРКСИСТСЬКО-ЛЕНІНСЬКОЇ ІДЕОЛОГІЇ: КРИТИЧНИЙ ОГЛЯД

Святослав Овчаренко^{1a, 2b}*доктор філософії з культурології (PhD);*¹ старший викладач кафедри музичного мистецтва² методист кафедри естрадного співу

ORCID: 0000-0003-1855-9358; e-mail: ovcharenko-svyatoslav@ukr.net

^a Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^b ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – здійснити критичний огляд особливостей розвитку українського симфонізму 30–80-х років XX століття в контексті тиску марксистсько-ленінських ідеологічних настанов. **Методологія дослідження.** У статті застосовано міждисциплінарний підхід, що охоплює історико-культурний, компаративний, культурологічно-музикознавчий і соціологічний методи. Історико-культурний метод застосовано в аналізі соціально-політичного контексту Радянського Союзу в період 1930–1980-х років. Компаративний метод забезпечив здійснення порівняння тенденцій розвитку українського симфонізму в різні періоди радянської історії. Культурологічно-музикознавчий аналіз застосовано в дослідженні жанрових та стильових особливостей симфонізму в межах соціалістичного реалізму. Соціологічний метод – в аналізі ролі симфонізму у формуванні суспільної свідомості. **Наукова новизна.** Уперше досліджено вплив марксистсько-ленінської ідеології на симфонізм 30–80-х років XX століття, що дає змогу розкрити механізми впливу офіційної доктрини на музичну культуру означеного періоду. **Висновки.** У дослідженні систематизовано методи ідеологічного контролю та їхній безпосередній негативний вплив на жанрово-стильові особливості симфонічної музики, зокрема через діяльність державних інституцій (Спілка композиторів СРСР, цензурні комітети тощо). У роботі констатовано нову інтерпретацію соціалістичного реалізму не лише як художньої доктрини, але і як тоталітарного інструменту формування суспільної свідомості через симфонізм. Дослідження сприяє глибшому розумінню взаємозв'язку між ідеологією та мистецтвом, що може бути корисним для аналізу сучасних культурних процесів і державного регулювання мистецької діяльності, як інструменту захисту незалежної України в межах нових викликів сьогодення та ідеологічного тиску з боку держави-агресора.

Ключові слова: композитори; українська музична культура XX століття; симфонізм; симфонічна музика; соціалістичний реалізм

Вступ

В умовах сьогодення, коли трагічний історичний цикл XX століття відтворюється у нових реаліях тиранічної політики сусіда-агресора, надзвичайної актуальності набуває здійснення критичного аналізу впливу ідеології на розвиток музичної культури України радянського історичного періоду, що орієнтований на жанрово-стильові трансформації в українській музиці, зокрема в жанрі симфонії. У цій площині варто проаналізувати вплив соціалістичного реалізму на творчість українських композиторів; визначити основні тенденції та художньо-естетичні принципи, що формували музичний дискурс; розглянути механізми ідеологічного контролю та їхній вплив на жанрові, стильові й тематичні особливості симфонічної музики.

Симфонічна музика як елітарний жанр музичної культури відігравала ключову роль у формуванні культурної політики радянського режиму, адже через неї здійснювалася ідеологічна регуляція мистецького простору. Вона стала важливим засобом пропаганди офіційної ідеології, відображаючи політичні настанови партії, водночас зберігаючи потенціал для художнього самовираження композиторів. У цьому контексті дослідження симфонічної музики 30–80-х років XX століття є важливим не лише для розуміння специфіки її розвитку, але й для аналізу механізмів ідеологічного впливу на творчість митців.

Особливої уваги заслуговує питання взаємодії офіційної доктрини соціалістичного реалізму та індивідуального авторського стилю, що простежується у творчості провідних українських композиторів, серед яких В. Губаренко, Б. Лятошинський, Г. Майборода, Л. Ревуцький, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович та інші. Потребує з'ясування проблема впливу державних інституцій, зокрема Спілки композиторів СРСР, на процеси жанрово-стильової еволюції української симфонічної музики радянської доби. Дослідження спрямоване на виявлення особливостей розвитку симфонізму в Україні в зазначений період, аналіз її функціонування, визначення основних тенденцій жанрово-стильових трансформацій, що здійснювалися під тиском марксистсько-ленінської ідеології.

Мета

Мета дослідження – здійснити критичний огляд особливостей розвитку українського симфонізму 30–80-х років XX століття в контексті тиску марксистсько-ленінських ідеологічних настанов.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Для детального розуміння специфіки розвитку українського симфонізму у творчості видатних композиторів у контексті культурних та ідеологічних впливів 30–80-х років XX століття варто звернутися до наукової думки українських мистецтвознавців. Зокрема, О. Гужва (2007) у праці «Українська симфонія у часі – просторі культури» розглядає еволюцію українського симфонічного жанру в контексті культурних процесів. Автор аналізує історичні й соціальні

зміни, що впливали на формування та розвиток симфонічного жанру в Україні, підкреслюючи взаємозв'язок між музикою та культурним середовищем. Дослідники-мистецтвознавці Л. П. Корній та Б. О. Сюта (2011) в науковій праці «Історія української музичної культури» висвітлили генезу та трансформаційні процеси в українській музичній культурі XX століття, зокрема в жанрі симфонізму. В. Дорофєєва (2010) у дисертаційному дослідженні здійснила аналіз полістилізму у творчості Є. Станковича. Авторка розглядає полістилізм як динамічну реальність музичної композиції, досліджуючи інтертекстуальність як метод художнього мислення та особливий спосіб організації музичних текстів, виявляє моделі й вектори полістилізму у творчості композитора, надаючи цілісну характеристику його музичної мови. Праця О. Зінкевич (Зинькевич, 2007) «Mundus musicae: тексти і контексти» – це фундаментальна монографія, що є глибоким дослідженням музичного світу, де авторка аналізує тексти й контексти музичних творів, зокрема симфонічної музики; розглядає різні аспекти музичної культури, вивчаючи як теоретичні, так і практичні складники музичного мистецтва. Не менш знаковою за змістом є монографія В. Іванченка (2002) «Українська симфонія XX століття: чинники та носії змісту». У праці автор досліджує розвиток української симфонії у XX столітті, аналізуючи фактори, які впливали на її зміст і форму. В. Іванченко розглядає роль композиторів у взаємодії культурних та соціальних чинників у формуванні української симфонічної традиції. Окреслена джерельна база слугує масивним фактажем для розуміння розвитку української симфонічної музики XX століття, що дасть змогу виявити ідеологічні та культурні чинники впливу на творчість українських композиторів у контексті тоталітарного тиску марксистсько-ленінської ідеології радянського періоду. Критичне бачення феномену соціалістичного реалізму в музичній культурі України висвітлено в таких працях, як «Соцреалізм як метод і стиль: культурно-історична реконструкція» (Овчаренко, 2023b), «Жанр "радянський фольклор" як метод гомогенізації української культури XX століття» (Овчаренко, 2023a). Ця стаття є продовженням дослідження ідеологічних впливів на музичний контент і контекст XX століття.

Виклад матеріалу дослідження

У 30–80-х роках XX століття спостерігаємо надзвичайно потужні процеси трансформації симфонічної музики у творчості українських композиторів – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Косенка, С. Людкевича, М. Колеси, Р. Сімовича, А. Рудницького, К. Данкевича, Д. Клебанова, А. Штогаренка, К. Домінчена, Г. Майбороди, М. Дремлюги, В. Губаренка, Л. Колодуба, В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика, І. Карабиця та інших митців. В означений період український симфонізм кристалізується як жанр. Український дослідник-мистецтвознавець Ю. Юцевич (2009) трактує симфонізм так: «1. Музично-естетична категорія, що характеризує метод музичної композиції, який виходить з необхідності всебічного розкриття художнього задуму в процесі руху, розвитку, змінювання і конфліктів музичного образу та зумовлений мисленням, характером і драматургією віддзеркалення дійсності в музиці. Цей термін запропонував і запро-

вадив Б. Асаф'єв. 2. Творчість у галузі симфонічної музики» (с. 240). Означена категорія в музичному мистецтві представлена в таких жанрах, як симфонія, симфоньета, симфонічна поема, концерт для інструмента, соло з оркестром, сюїта, увертюра тощо.

Важливо зазначити, що в 30-ті роки з метою тотального контролю радянського суспільства, за допомогою імплементації соцреалістичної доктрини та марксистсько-ленінської ідеології в контексті музичного культуротворення відбувається реорганізація заснованого в Києві друкованого органу при Всеукраїнському музичному товаристві імені Миколи Леонтовича у 1923 році – журналу «Музика». Видання ще кілька разів змінювало назву: з 1926 року – «Українська музична газета»; у 1928–1930 роках – «Музика – масам»; 1931 – «Музика мас»; з 1933 – «Радянська музика» орган оргбюро Спілки радянських музик України і Сектора Мистецтв НКО». У першій редакції зазначеного видання, яка датується квітнем 1933 року з посиланням на резолюцію об'єднаного пленуму ЦК та ЦКК ВКП(б) від 10 січня 1933 року, наголошено: «Завдання Спілки радянських музик України провести рішучу боротьбу як з великодержавницькими шовіністичними елементами, так і з українським націоналізмом, спрямовуючи всю свою роботу в дусі інтернаціоналізму, в дусі братерської єдності робітників і селян цілого Радянського Союзу. На основі ухвали об'єднаного пленуму ЦК та ЦКК ВКП(б) у другій п'ятирічці перед Спілкою радянських музик України стоїть низка нових найважливіших завдань... Це значить, що друга п'ятирічка, якщо вона хоче розраховувати на серйозний успіх, повинна доповнити теперішнє гасло нового будівництва, новим гаслом – освоєння нових підприємств і нової техніки!» («Музично-громадський процес», 1933, с. 6). Отже, у Спілки радянських музик (композиторів) України було завдання спрямувати музично-творчу діяльність своїх членів спілки на боротьбу за нову техніку, справжнє опанування техніки виробництва, за зміцнення соціалістичної дисципліни, за зростання соцзмагання виробництва тощо. Крім того, ухвала об'єднаного пленуму ЦК та ЦКК ВКП(б), що найперше стосувалася промисловості й сільського господарства, визначила також і ті лінії, які слід було акцентувати в галузі культури, зокрема музики. Ця постанова вимагала від усього мистецького фронту стати на рівень завдань культурної революції на її новому етапі щодо ідейно-теоретичного, художньо-образного рівня розуміння «особливих» соцреалістичних творчих обов'язків і завдань.

Отже, з 30-х років ХХ століття як результат ідеологічних настанов та обмежень нових соціалістичних мистецьких реалій спостерігаємо піднесення композиторки на вищий, гідний новому етапові, за задумом ідеологів, рівень майстерності. Установлення ідеологічних норм і меж для творення музичного мистецтва радянського періоду було одним із надважливих завдань Спілки радянських музик (композиторів) України. Центральний комітет партії ставив перед Спілкою радянських музик (композиторів) України такі завдання, які сприяли б упровадженню методу соціалістичного реалізму в контекст музичної культуротворчості: «Перше завдання – це організація ідейно-творчого виховання основних кадрів спілки. ... Шкідливою і неприпустимою буде думка про те, що критика має знижувати свої вимоги, щодо ідейно-теоретичного рівня твору, праці, буде ліберально прикривати, затушковувати очі на різні правоопортуніс-

тичні та "лівацькі" контрабанди, що їх досить в українській музично-теоретичній літературі, а також критичній роботі колективних муз-організацій. ... Критично поцінити, перевірити весь досвід критичної й музичної літератури і на основі засвоєння марксистсько-ленінської методи піднести на якісно новий рівень критичну думку, рішуче взявши курс на ідейну, творчу допомогу авторові, виконавцеві його роботи – ось ці важливі завдання, що їх мусить поставити перед собою Спілка радянських музик і запровадити їх до життя» ("Музично-громадський процес", 1933, с. 7).

У постанові ЦК акцентовано увагу та тому, що станом на початок 1933 року оргбюро Спілки музик (композиторів) України вже розпочало роботу щодо популяризації соціалістичного реалізму в музичній культурі України за допомогою реалізації випуску музично-теоретичного журналу «Радянська музика», який має на меті висвітлювати всі проблеми музичного процесу. Оргбюро поставило перед редакціями центральної преси («Вісті», «Комуніст») питання про утворення рецензентських бригад з 18 кваліфікованих музик, які систематично освітлювали б на шпальтах цих газет музичне життя ("Музично-громадський процес", 1933).

У резолюції об'єднаного пленуму ЦК від 10 січня 1933 року зазначається: «Спілка радянських музик України мусить добитися зламу і в галузі керування музично-самодіяльним рухом. Треба домогтися, щоб профспілки по-справжньому керували цим рухом і з допомогою Спілки радянських музик України розв'язали ту низку невідкладних, найважливіших питань, що гальмують справу розвитку музичної самодіяльності. Треба також у відповідний спосіб добитись зламу і в роботі наших музично-господарських організацій. Це ж є факт, що при цілковитій відсутності нового оперного репертуару, новонаписані радянськими композиторами опери "Карпати" В. Костенка; "Земля горить" Б. Яновського, "Комбайн" П. Толстякова місяцями, а то й роками лежать у теках композиторів, натикаючись на незрозумілу інертність оперних дирекцій» ("Музично-громадський процес", 1933, с. 7).

У період 30–80-х рр. XX століття симфонічна музика орієнтована як на класику, так і на визначений тематичний тезаурус радянського зразка. Л. Корній та Б. Сjuta (2011), відомі дослідники української музичної культури радянського періоду, підкреслюють: «Загальний рівень музичної культури ставав усе нижчим. Показовою є постанова РНК УРСР та ЦК КП(б)У "Про розвиток хорової справи на Україні" (1936), яка констатувала відсутність (!) у найспівучішій республіці СРСР кадрів для комплектування хорових колективів та зникнення значної частини самих колективів (хори були потрібні урядові для виконання пропагандистських масових пісень)... У задовільному стані підтримувалися кілька оркестрових та хорових колективів, які обслуговували великі офіційні заходи та святкування. Творчі інтенції широких верств населення було укладено в рамки чітко планованих олімпіад (згодом конкурсів) та визначених ЦК КП(б)У масових мистецьких заходів» (с. 499).

Український симфонізм XX століття глибоко вкорінений у традиції симфонічного письма XVIII століття з опорою на взірцеву «Концертну симфонію» Д. Бортнянського та інші зразки симфонізму попередніх століть. XIX століття – це твори М. Вербицького, симфонія і фантазія М. Лисенка, симфонія М. Калачевського, симфонія і фантазія П. Сокальського й інші. Водночас політика со-

ціалістичного реалізму корелювала з авангардом, адже авангард був не просто ознакою, яка належить мистецтву, а загальною темпоральністю доби: політичний авангард і сама «революційна» дійсність були рівнозначними мистецькому авангарду, тому з початку 20–30-х років ставлення до художніх процесів було толерантним (Б. Лятошинський, Р. Сімович, В. Барвінський та інші). Натомість авангардна музика 1960-х років, орієнтована на свободу творчості, неміфологічне мислення та автокомунікацію, контрастувала з офіційною культурою, оскільки її мистецько-художнє наповнення не відповідало тоталітарній державній ідеології (М. Скорик, Є. Станкович, В. Сильвестров, В. Губаренко).

Музичний авангард асоціюється саме з 1960-ми роками, проте його фундамент заклад у 20–30-х роках Б. Лятошинський (опера «Золотий обруч»). Творча доля Б. Лятошинського була сповнена трагізму, викликаного ідеологічним державним тиском і межами композиторської творчості. Образно-художній зміст Симфонії № 3 Б. Лятошинського, що сповнений трагізму Другої світової війни, не відповідав пафосно переможній радянській ідеологемі та сприймався тоталітарним режимом як буржуазний пацифізм. Основними інструментами формотворення симфонізму Б. Лятошинського були не зміст і форма, що становлять інструментарій формотворення жанру, а ментальність та синкретичність фольклорного, міфологічного пластів української музичної культури, що відповідає рефлексії західноєвропейської музики означеного періоду.

Л. Олійник (2005) зазначає: «У силу свого могутнього таланту, Лятошинський став головною жертвою “полювання на формалістів”. Відкриваючи перед українською культурою сучасний європейський простір, він отримав тавро “найхарактернішого представника буржуазно-індивідуалістичного урбанізму”. Як правило, жертв цькування оголошували на організованих громадських осудах – пленумах Спілки композиторів Радянського Союзу. Далі через центральні газети накладалося вето на ім'я композитора і його музику. Виносили вирoki московські ідеологи, які, по суті, вирішували долю української музики» (Олійник, 2005). Отже, симфонізм композитора можна означити як контрпозицію ідеології соціалістичного реалізму. А. Муха (2002) вважав, що в музиці Симфонії № 3 Б. Лятошинського відчутні зв'язки з життєвими реаліями інтонування джерел недавнього і прадавнього минулого. А. Муха зазначив справжню ретроархаїзуючу й авангардну цілісність творчості Б. Лятошинського як певну ментальність, вдачу. Симфонію № 3, як відомо, Б. Лятошинський написав під впливом повоєнного періоду – після Другої світової війни; її можна означити своєрідним універсумом болю, страждань митця. Чотиричастинний цикл змальовує надзвичайно широку панораму художніх музичних образів, де формується, розвивається і драматично визначається сфера абсолютизації образів, які доведені до якихось надзвичайно складних і дивних інсталяцій. У розвитку драматургії простежується співвідношення різноманітних чинників у музичному процесі: епічності, драматичності, ліричності образної сфери. Експлікація сонатної форми в першій частині дає надзвичайно широку поліфонічну конструкцію самовизначення українського народного орнаменталізму.

У науковій монографії В. Іванченко (2002), досліджуючи український симфонізм ХХ століття, зауважує: «У першій частині симфонії багатоманітно вико-

ристовується імітація. Композитор трактує її частіше за все як фактор динамічного розгортання і розвитку тематизму. В умовах експресивного характеру основних тем-мелодій прийоми їх імітування створюють напружений драматичний тонус образного змісту» (с. 53). Аналіз особливостей художньо-образної сфери Симфонії № 3 Б. Лятошинського демонструє циклічність, синергію з творами української та Нововіденської композиторських шкіл.

Отже, важливо підкреслити, що, власне, образи і симфонічні контексти Б. Лятошинського реалізуються як контрпозиція, диспозитив до ідеологемі соціалістичного реалізму та формують іншу, позаідеологічну художню реальність. Однак у 1939 році Б. Лятошинський, перебуваючи під ідеологічним тиском з боку партійної системи, пише кантату, присвячену Й. Сталіну, яка не була сценічно реалізована. Згодом проти композитора було сфабриковано низку обвинувачень, у тому числі й формалістичних напрямів, проте Б. Лятошинському вдалося уникнути репресій на відміну від Б. Кудрика, В. Барвінського та інших. Шалений ідеологічний тиск продовжився навіть після Другої світової війни; у цьому контексті варто зауважити прийняття постанови ЦК ВКП(б) від 10 лютого 1948 року про оперу «Великая Дружба» В. Мураделі. У 1970-х роках ідеологічний пресинг пом'якшується, що дозволило модифікувати систему формотворення образної реальності в симфонічному музичному просторі та дало позитивні сигнали для розвитку постсоціалістичного музичного простору, який формувався в 90-ті роки (уже в часи незалежної України).

Досліджуючи розвиток музичної культури періоду «хрущовської відлиги», Л. Корній та Б. Сюта (2011) підкреслюють, що був тиск на духовну сферу суспільства, а саме: «1954 року з'явилася таємна постанова ЦК КПРС про посилення антирелігійної пропаганди, що викликало практично повне вилучення релігійної музики з репертуару музичних колективів та виконавців в УРСР. Розпочалася нова хвиля гонінь на регентів та композиторів, які писали церковні твори. Нові подібні постанови з'являлися в СРСР більш-менш регулярно через кожні 7–8 років, супроводжуючись щоразу репресіями проти духовної музики, композиторів, що її створювали, та музикантів, які виконували. Часто це поєднувалося із висуненням серйозних політичних звинувачень. Вільний розвиток церковної музики в УРСР фактично було припинено аж до кінця 1980-х років» (с. 582).

Висвітлюючи контекст розвитку українського симфонізму 70-х років ХХ століття, відома українська мистецтвознавиця О. Зінькевич (Зинькевич, 2007) зазначає: «Що стосується 70-х років, то вони в українській музиці абсолютно протилежні 1960-тим рокам. І справа тут не в нових іменах і назвах, інакості всього того, що характеризує рівень музично-історичного процесу, визначає логіку, ідеологічні принципи його теорії, структури, співвідношення візуального і іманентного, художніх рядів, репертуару, жанрової домінант і їх об'єму, контекстних відносин, співвідношення сектору свободи і сектору необхідності, форм необхідності, тематичних зон мистецтва та інше» (с. 32). Згідно з твердженнями О. Зінькевич (Зинькевич, 2007) золотий вік української симфонії – це період 60–80-х років ХХ століття, який закінчився тим, що вже був вичерпаний сам потенціал симфонізму. «Зі смертю “останнього із могикан”, – вірного рицаря опери В. Губаренка, її навряд чи пишуть навіть “в стіл”. Заручницею виконавців виявилась і українська симфонія.

От і перетворився колись могутній симфонічний потік в маленький струмочок, за-сохнутий котрому не дають окремі, не зломлені обставинами, творці (Є. Станкович, В. Сильвестров) та студенти композиторського факультету, для котрих симфонія являється найпрестижнішим жанром дипломної роботи» (Зинькевич, 2007, с. 358).

Зауважимо, що соціалістичний реалізм створив систему внутрішнього цензурування та внутрішнього опору, що залишався актуальним до 80-х років ХХ століття. Наприкінці 80-х років культурна ситуація формує дві тенденції: з одного боку, вплив національного капіталізму й олігархічної системи, з іншого – необхідність виживання музики в умовах домінування масової культури та шоу-бізнесу.

Ще одним важливим аспектом є педагогічний вимір, збереження академічної школи та її традицій. О. Зинькевич (Зинькевич, 2007) відзначає кризу української симфонічної школи, яка в 1980-х роках втратила свій потенціал. Проте симфонічну музику, незважаючи на ідеологічний тиск і репресії, не було знищено, але вона поступово втратила актуальність через суспільно-політичні кризові явища, що викликало зміну естетичної парадигми та переорієнтування на еклектику й постмодерн. Отже, у кінці 80-х років симфонізм трансформується і переходить із площини соціалістичного реалізму в авангард мистецького типу, перетворюється із системи мегаструктурних максималістських ідей, яким сприяв і соціалістичний реалізм, і авангард політичного та мистецького типу, у національний тематизм. Можна стверджувати, що соціалістичний реалізм як стиль і його важлива компонента – симфонічний універсалізм став основним у творчості плеяди наступних поколінь композиторів, зокрема учнів Б. Лятошинського, які продовжили його спосіб мислення. Зокрема, це проявляється у творчій рефлексії В. Сильвестрова, Є. Станковича; їхні твори мають сакральний зміст та глибинне наповнення. У діяльності В. Сильвестрова, який перебував під впливом творчості І. Стравінського, А. Шенберга, відбулося стильове почуття єдності української вдачі як всезагальної ментальності та європейського простору. Творчість В. Сильвестрова – це містеріальний, складний драматичний симбіоз, який визначається в межах досить складних проєкцій і трансформацій музичного простору.

«Опуси 60-х років, – пише О. Зинькевич, – для В. Сильвестрова – період юнацького штурму, вивчення різних систем композицій, народжених ХХ століттям, в ті часи заборонених для радянських композиторів. Так, в серійній техніці виконано тріо, полістилістика, елеаторика і сонорика в різних пропорціях представлена і проєкціях елегії, монодії і Симфонія № 2. Це не лабораторні проби, не технічні експерименти, В. Сильвестров приручає нову техніку, примушує її працювати на художню ідею, в котрій вже тоді проглядаються концепції зерна майбутніх творів» (Зинькевич, 2007, с. 383). Зокрема, Симфонія № 4 1976 року дає певну квінтесенцію попередніх роздумів і бачення реальності, тобто В. Сильвестров у своїй творчості змагається вже не з соцреалістичною нормативною базою завданих догматів, а із самим жанром, він хоче вийти за межі симфонізму, залишаючись у межах того ж жанру. У цей час фантазмагорично трансформується імпульс соцреалізму в імпульс постреалізму, а постмодернізм у свою чергу стає еквівалентним пошуком української ментальності.

Розглянемо спектр симфонічних трансверсій та інверсій у творчості В. Губаренка, що є достатньо структурними та відображають світогляд митця. У його

творчості меншою мірою присутній народний, фольклорний тематизм, адже це представник урбанізованого середовища, «техноцентризм» певною мірою простежується у його творах. Мистецькі праці В. Губаренка були оригінальними, надзвичайно напруженими музичними структурами, навіть подекуди його звертання до фольклору нагадували похідні марші, загальну консолідацію тематичного тезауруса в просторі неовізантійського григоріанського хоралу. В. Іванченко (2002) зазначає: «Епічний стиль відбився в галузі музичної форми: композитор відходить від характерної для традиційного сонатно-симфонічного циклу форми сонатного Allegro у першій частині і фіналі. Ці частини Симфонії будуються за принципом зміни різних епізодів, у цьому частково виявляється схожість структури твору з музикою до кінофільму "Сполох". Тут також можна провести паралель із симфонізмом Прокоф'єва, де переважають принципи політематичної ланцюгової форми, вираженої у зіставленні контрастних епізодів сцен симфонічних кадрів» (с. 210). Твір В. Губаренка хорально орієнтований на видовищність, недарма його вважають панотцем української опери 60-х років. Симфонії В. Губаренка – це певне оперне відголосся, узагальнення нездійсненого в опері, що дає можливість показати професійний рівень оперного симфонізму.

Щоб окреслити контрпозицію симфонічного контексту соціалістичному реалізму, варто звернутися до творчості Є. Станковича. Власне, Є. Станкович зазначив симбіоз, характерний для музичної культури України 70–80-х років ХХ століття. Опера «Цвіт папороті» – це твір, що несе в собі танцювальні образи, що існує як певна гра жанрових алюзій – опера без вокалу та симфонія як танок, сама назва «фолкопера» – це цікавий експеримент композитора з музичної семіотики. Як зазначає В. Дорофєєва (2010): «Якщо говорити про семіоз композиційної творчості Є. Станковича, то можна визначити головні константні фігури "дії знаків". Дія як продукування орієнтована на визначення самодостатності всіх "голосів" і всіх діячів або суб'єктів дискурсів музичного тексту. Можна стверджувати, що поетика творів орієнтована не на прагматику, не на функцію, а на визначення естетичного, самодостатнього імпульсу музичної синергії, пошук виразності, передусім, автентичної, глибинної. Вона зберігає національні особливості творчості автора» (с. 10).

У процесі становлення контрпозиції соціалістичного реалізму в музиці відбувся пошук великого сакрального світу України, що починається з М. Леонтовича. Водночас соціалістичний реалізм як стиль у музиці ХХ століття став невід'ємною частиною культурного життя України в радянський період, що детермінував роль музики як інструменту політичної пропаганди та впливу на масову свідомість у межах штучно сформованої ідеологічної метакультурної парадигми: «...соцреалізм як метод, програма сформована абсолютно схематично, в рамках марксистсько-ленінської ідеології, її засоби та результат перетворюється на анти-метод – на стиль. Фактично сам по собі соцреалізм є надзвичайно амбівалентне явище, яке несе у собі метод і анти-метод. Тобто стильовий вимір є анти-методом, що формулюється як експресивна методологія, ідеологія і весь процес культуротворення, зазначений як "пропаго", що потребує безперечного підкорення і регулюється вождями згори» (Овчаренко, 2023b, с. 192).

Специфіку українського симфонізму радянського періоду неможливо досягнути без осмислення феномену тоталітарної музичної культури, що була орієн-

тована на процес формування стилю соціалістичного реалізму в радянському мистецтві, де вагому роль відіграв культ Й. Сталіна і утвердження ідеологічних постулатів «вітчизняної» історії, виражене в символічному синтезі музичного класицизму й народного (багатонаціонального) мистецтва. Радянський тоталітарний стиль соціалістичний реалізм у жанрі симфонізму, по-перше, гомогенний, структурно-однорідний, оскільки тоталітаризм виключає можливість альтернативного світогляду, а отже, підпорядкованість уніфікованому канону і окремих видів мистецтв. По-друге, виник як результат монументального утопічного мегаполітичного проєкту – побудови нової радянської держави та соціуму, що створює ілюзію епохально-історичного масштабу, але при цьому фактично виводить цей стиль за межі історії, власне, художніх стилів. Наприклад, постановою Політбюро ЦК ВКП (б) від 23 квітня 1932 р. скасовувала непідконтрольні державі художні об'єднання та ініціювала створення творчих спілок на кшталт партійно-номенклатурної системи; цього ж року введено термін «соціалістичний реалізм» («соцреалізм»), що в 1934 р. офіційно закріплюється за радянським мистецтвом і трансформується в метакультурну парадигму, стиль і метод радянізації української музичної культури, у тому числі симфонізму, перетворення її на знаряддя формування нової радянської людини.

Висновки

Аналіз суспільно-політичного контексту засвідчив, що симфонізм в Українській РСР 1930–1980-х років як мистецтво відображення дійсності розвивався в умовах жорсткої ідеологічної цензури, що визначала його тематику та функціональне прикладне значення. Марксистсько-ленінська ідеологія соціалістичного реалізму передбачала, що мистецтво має бути зрозумілим широким масам, оптимістичним і спрямованим на зміцнення радянського суспільства. У межах соціалістичного реалізму український симфонізм як мистецтво відображення дійсності був змушений адаптуватися до офіційно схвалених канонів. Це спричинило тенденцію до використання монументальних форм, героїко-патріотичних тем, епічності та піднесеності у звучанні, що обмежувало експериментаторство й індивідуальний стиль композиторів. В умовах ідеологічного контролю багато композиторів стикалися з цензурою та необхідністю самообмеження. Водночас деякі з них (В. Сильвестров, Є. Станкович) знаходили способи зберегти творчу індивідуальність, використовуючи метафоричність, подвійні смисли та фольклорні елементи як засоби прихованого самовираження.

Отже, симфонізм у контексті трансформацій, які були ініційовані марксистсько-ленінською ідеологією, соцреалістичними догматами, – це селекція, жорсткий ідеологічний репресивний код, що не завжди давав композиторам реалізувати власні творчі ідеї. Водночас симфонізм був орієнтований на класичні напрями формотворення: симфонію, симфонієту, увертюри, сюїти, концерти, про це свідчить низка праць у галузі мистецтвознавства.

Дослідження впливу марксистсько-ленінської ідеології на розвиток українського симфонізму дає змогу глибше зрозуміти специфіку існування та трансформування музичної культури в умовах тоталітарного режиму. Це також від-

криває нові перспективи для переосмислення ролі українських композиторів у радянській культурній політиці та їхньої боротьби за творчу свободу. Отже, критичний аналіз розвитку української симфонічної музики в контексті ідеологічного впливу та нав'язування соціалістичного реалізму як стилю й методу формотворення в музиці виявляє складність взаємозв'язку між мистецтвом і державною доктриною, а також демонструє механізми адаптації та опору митців в умовах ідеологічного тиску.

Список бібліографічних посилань

- Гужва, О. П. (2007). Українська симфонія у часі – просторі культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 19–35.
- Дорофєєва, В. Ю. (2010). Полістилізм у творчості Євгена Станковича як семіотичний феномен [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Зинькевич, Е. (2007). *Mundus musicae. Тексты и контексты*. Задруга.
- Іванченко, В. Г. (2002). *Українська симфонія XX століття: чинники та носії змісту*. Оріана.
- Корній, Л. П., & Сюта, Б. О. (2011). *Історія української музичної культури*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Музично-громадський процес на Новому етапі. (1933). *Радянська музика*, 1, 4–9.
- Муха, А. І. (2002). Формування і розвиток естетико-теоретичного напрямку досліджень в українському музикознавстві другої половини XX століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 16, 25–31.
- Овчаренко, С. В. (2023а). Жанр «радянський фольклор» як метод гомогенізації української культури XX століття. *Культурологічний альманах*, 2, 269–275. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.37>
- Овчаренко, С. В. (2023b). Соцреалізм як метод і стиль: культурно-історична реконструкція. *Культурологічний альманах*, 1, 188–193. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.25>
- Олійник, Л. (2005, 28 січня). *Скарб Бориса Лятошинського*. Дзеркало тижня. https://zn.ua/ukr/ART/skarb_borisa_lyatoshinskogo.html
- Юцевич, Ю. (2009). *Музика [Словник-довідник] (2-ге вид.)*. Навчальна книга – Богдан.

References

- Dorofieieva, V. Yu. (2010). *Polistylizm u tvorchosti Yevhena Stankovycha yak semiotychnyi fenomen* [Polistilizm as the semiotic phenomenon in Yevhen Stankovych creative work] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Huzhva, O. P. (2007). *Ukrainska symfoniia u chasi – prostori kultury* [Ukrainian the symphony in time – space of culture]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 4, 19–35 [in Ukrainian].
- Ivanchenko, V. H. (2002). *Ukrainska symfoniia XX stolittia: chynnyky ta nosii zmistu* [Ukrainian symphony of the 20th century: Factors and carriers of content]. Oriiana [in Ukrainian].
- Kornii, L. P., & Siuta, B. O. (2011). *Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury* [History of Ukrainian musical culture]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

- Mukha, A. I. (2002). Formuvannia i rozvytok estetyko-teoretychnoho napriamku doslidzhen v ukrainskomu muzykoznavstvi druhoi polovyny XX stolittia [Formation and development of the aesthetic-theoretical direction of research in Ukrainian musicology of the second half of the 20th century]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 16, 25–31 [in Ukrainian].
- Muzychno-hromadskyi protses na Novomu etapi [Musical and public process at the new stage]. (1933). *Radianska muzyka*, 1, 4–9 [in Ukrainian].
- Oliinyk, L. (2005, January 28). *Skarb Borysa Liatoshynskoho* [The treasure of Borys Liatoshynskyi]. Dzerkalo tyzhnia. https://zn.ua/ukr/ART/skarb_borisa_lyatoshinskogo.html [in Ukrainian].
- Ovcharenko, S. V. (2023a). Zhanr "radianskyi folklor" yak metod homohenizatsii ukrainskoi kultury XX stolittia [Genre of "soviet folklore" as a method of homogenizing Ukrainian culture of the 20th century]. *Culturological Almanac*, 2, 269–275. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.37> [in Ukrainian].
- Ovcharenko, S. V. (2023b). Sotsrealizm yak metod i styl: kulturno-istorychna rekonstruktsiia [Sotsrealism as method and style: cultural and historical reconstruction]. *Culturological Almanac*, 1, 188–193. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.25> [in Ukrainian].
- Yutsevych, Yu. (2009). *Muzyka* [Music] [Dictionary] (2nd ed.). Bohdan Publishing House [in Ukrainian].
- Zin'kevich, E. (2007). *Mundus musicae. Teksty i konteksty* [Mundus musicae. Texts and contexts]. Zadruga [in Russian].

UKRAINIAN SYMPHONISM IN THE SYSTEM OF MARXISM-LENINISM IDEOLOGY: CRITICAL REVIEW

Sviatoslav Ovcharenko^{1a, 2b}

Doctor of Philosophy in Cultural Studies;

¹ *Senior Lecturer, Department of Musical Art;*

² *Supervisor, Department of Pop Singing;*

ORCID: 0000-0003-1855-9358; e-mail: ovcharenko-svyatoslav@ukr.net

^a *Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

^b *PHEE "Kyiv University of Culture", Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is to conduct a critical review of the development peculiarities of the Ukrainian symphonism in the 1930s–1980s in the context of the pressure of Marxism-Leninism ideological principles. **Research methodology.** In this article, an interdisciplinary approach is applied. It includes historical and cultural, comparative, culturological and musicological, sociological methods. The historical and cultural method is used while analysing social and political context of the Soviet Union in the period of 1930s–1980s. The comparative method provides a comparison of the development tendencies of the Ukrainian symphonism in different periods of the Soviet history. The culturological and musicological method is used in studying the genre and style features of symphonism within the framework of socialist realism. The sociological method is applied while analysing the role of symphonism in the formation of social consciousness. **Scientific novelty.** For the first time, the influence of Marxism-Leninism ideology on symphonism of the 30s–80s of the 20th century is studied, which makes it possible to reveal the mechanisms of the official doctrine's impact on the musical culture of the specified time. **Conclusions.** The study systematises the methods of ideological control and their direct negative influence on the genre and style peculiarities of symphonic music, in particular through the activities of state institutions (the Union of Composers of the USSR, censorship committees, etc.). The article states a new interpretation of socialist realism not only as an artistic doctrine, but also as a totalitarian tool in forming public consciousness through symphonism. The study contributes to a deeper understanding of interrelationship between ideology and art. This can be useful for the analysis of modern cultural processes and state regulation of artistic activity as a tool for protecting independent Ukraine in the aspect of new challenges of the present and ideological pressure from the aggressor state.

Keywords: composers; Ukrainian musical culture of the 20th century; symphonism; symphonic music; socialist realism

Надійшла: 29.01.2025; Прийнято: 21.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025



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

DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331211

UDC 78.071.2:780.614.11](477)

THE ART OF KOBZAR OSTAP VERESAI: FROM MYKOLA LYSENKO'S FOLKLORE RECORDINGS TO MODERN REPRESENTATION AND INTERPRETATION

Violetta Dutchak*Doctor of Arts, Professor;**Head of the Music Ukrainistics and Folk Instrumental Art Department;**ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@pnu.edu.ua**Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is a comprehensive research of the evolution of the artistic phenomenon of the Ukrainian kobzar Ostap Veresai – both in its original context and public presentation in the 19th century, as well as its subsequent influence on the performance practices of kobzars and academic bandura artists in Ukraine and diaspora from the 20th century to the early 21st century. **Research methodology.** To achieve the research objectives, the study employs methodological principles of historical, cultural, textual, axiological and terminological analysis, alongside corresponding scientific research methods. Theoretical analysis includes an examination of scholarly sources, notated samples of O. Veresai's repertoire, and audio recordings of contemporary reconstructions of his works by modern kobzars and bandurists. The study also applies methods of synthesis, generalisation, and comparison of O. Veresai's documented kobzar repertoire with the predominant genres and themes in modern bandura art. Among the empirical methods used is observation of the performance practices of modern kobzars and bandurists in Ukraine and abroad. **The scientific novelty** of the study is determined by generalising the transmission of O. Veresai's artistic traditions in modern cultural and artistic space of Ukraine and diaspora. **Conclusions.** The research identifies a growing interest in O. Veresai's artistic legacy within modern music culture – on scholarly (republishing and reinterpretation of the kobzar's repertoire), methodological (generalisation of playing techniques on the diatonic kobza-bandura), performative (reconstructed repertoire by modern kobzars and academic bandura artists), and audio-interpretative (modern reinterpretations of the kobzar's musical heritage) levels. O. Veresai's artistry remains a powerful source of inspiration not only for contemporary vocal-instrumental performances but also for instrumental improvisation, modal experimentation and creation of new kobzar compositions.

Keywords: kobzar Ostap Veresai; traditional kobzar art; bandura music of Ukraine; bandura music of diaspora; kobzar genres; Mykola Lysenko; kobzar repertoire; audio recordings; performance reconstruction; improvisation

Introduction

Ukrainian kobzar art represents a unique chapter in the national culture. The figures of kobzars and their creative legacy (notated and audio-recorded repertoire) have been the subject of research for many folklorists and ethnographers. Interest in the kobza-bandura, like other folk instruments, intensified at the end of the 19th century, when musicologists and Ukrainian cultural figures recognised the instrument's significance in the social life of a nation striving for self-affirmation. This period was marked, on the one hand, by increased oppression and persecution of kobzars by state officials (especially after the 1870 decree banning vagrancy), and on the other, by a significant interest in the art of folk singers, their repertoire, and living conditions, as documented by progressive representatives of the Ukrainian intelligentsia. Among those who contributed greatly to this field were L. Zhemchuzhnykov, P. Kulish, M. Lysenko, P. Martynovych, O. Rusov, O. Slastion, et al. They meticulously described the environment, training, instruments and repertoire of kobzars, organised concert performances, and promoted their art (Dutchak, 2018b).

Among these researchers, Mykola Vitaliyovych Lysenko (1842–1912) stands out as the founder of the Ukrainian compositional school. He became a pivotal figure in kobzar studies, focusing on traditional instruments, repertoire, and performance styles. His affiliation with the progressive Ukrainian intelligentsia, his collaborations with like-minded individuals, and the scope of his activities – particularly in the study of traditional kobzar art – played a crucial role in the further development and academic institutionalization of the bandura. His contributions extended to the instrumental domain, the documentation and popularization of repertoire genres, performance techniques, written education, history, theory, and methodology of playing the bandura (Dutchak, 2012).

The questions of folk music-making, the figures of bandurist performers, and the documentation and analysis of their repertoire were of constant interest to the composer and were reflected in his theoretical works, such as *A Characterization of the Musical Features of Ukrainian Dumas and Songs in the Performance of Kobzar O. Veresai* (1873), *The Duma about Khmelnytsky and Barabash* (1883), and *Folk Musical Instruments in Ukraine* (1894). It was M. Lysenko who introduced Ostap Veresai to his contemporaries and future generations. His recordings and analysis of O. Veresai's work mark the beginning of Ukrainian musical folklore studies and the scholarly understanding of kobzar art as a whole (Dutchak, 2018b). O. Veresai's figure drew attention to kobzars, their creativity, instruments, social status, and societal function.



Foto 1. Kobzar Ostap Veresai
(from the publication of M. Lysenko
(1874/1955))

The late 19th and early 20th centuries marked a new stage in the development of kobzar art, characterised by changes in instrumentation, repertoire, and performance styles, as well as the emergence of scholarly works on the history of the bandura, textbooks, instructional manuals, and repertoire collections. However, the traditions of kobzar art, their study, and their practical application remain a priority for many artists in Ukraine and the diaspora. The revival of O. Veresai's creative legacy, particularly his instrument and repertoire, plays a significant role in this process.

Purpose of the research

The objective of this article is to conduct a comprehensive study of the evolution of the artistic phenomenon of Ukrainian kobzar Ostap Veresai – both in its original existence and public representation in the 19th century, as well as its subsequent influence on the performance practices of kobzars and academic bandura art in Ukraine and the Ukrainian diaspora from the 20th century to the early 21st century.

Recent research and publications

The foundation of scholarly generalizations regarding the figure and creative legacy of kobzar O. Veresai is based on historical folkloristic materials compiled by M. Lysenko (1874/1955), O. Rusov (1874), and others in the 19th century. M. Lysenko's studies on O. Veresai marked the beginning of systematic academic research on kobzar art both in Ukraine and abroad. He demonstrated a keen interest in the kobza and kobzar songs, actively contributing to their notation. Simultaneously, he examined the structure and tuning of the kobza instrument, its playing position, the function of the right and left hands, and conducted a detailed analysis of the melodic and harmonic characteristics of the kobzar vocal and instrumental repertoire. Additionally, M. Lysenko noted that the tuning of the kobza-bandura could serve as a key to understanding the modal-harmonic features of Ukrainian folklore, as it preserved distinctive traits of Ukrainian musical creativity from the 15th–16th centuries without the external influence of the piano tuning system (Lysenko, 1894/1955, pp. 20–21).

The creative work of Ukrainian kobzars continued to serve as a source for scholarly studies in the early 20th century, including the works of F. Kolessa (1910/1913/1969), D. Revutskyi (1919, 2001), K. Hrushevskia (1927, 1931), and H. Khotkevych (1930). Later, in the late 20th and early 21st centuries, further research was conducted by O. Vavryk/Dubas (Dubas, 2003; Vavryk, 2006), S. Hrytsa (2016), B. Zheplynskyi and D. Kovalchuk (2011), B. Kyrdan and A. Omelchenko (1980), V. Mishalow (2013), K. Cheremskyi (1999, 2008, 2024), Z. Shtokalko (1992), M. Khai (2007), L. Arkhimovych and M. Hordiichuk (1992) et al. Their works explored not only the specifics of kobzar instrumentation and repertoire but also the processes of learning, interpretation, and improvisation within the kobzar tradition.

In modern performance practice, O. Veresai's legacy has been revisited by musicians specialising in diatonic instruments, particularly his kobza-bandura. Performers such as M. Budnyk, E. Drach and V. Kushpet have actively incorporated O. Vere-

sai's works into their artistic practice (Kushpet, 2016a; Khai, 2015). Kobzar's tradition and bandura playing are studied in the works of N. Broiako (2023).

The inspiration drawn from the master's repertoire in the work of bandurists from the Ukrainian diaspora has also been noted in the author's previous research (Dutchak, 2012, 2013, 2017, 2018a, 2018b, 2021, 2023). The transmission of O. Veresai's repertoire in contemporary contexts has been analyzed through systematic examination of performance and audio recordings by modern kobzars and bandurists in Ukraine and the diaspora.

However, a comprehensive study of the transmission processes that actualise O. Veresai's creative legacy in contemporary practice remains largely unexplored. Particularly, in terms of instrument reconstruction, repertoire adaptation, and the inspiration for new compositions based on his recorded works.

Main research material

O. Veresai (1803–1890) was one of the most outstanding Ukrainian kobzar-singers. He possessed a dramatic tenor voice and played the kobza-bandura – a transitional type of instrument that featured strings along the neck for ancient fretted playing (resembling the lute and early kobza), as well as additional strings on the soundboard (similar to the harp, zither and bandura).

The tuning of Veresai's kobza-bandura

G c d g – a – d¹ – g¹ a¹ h¹ cis² d² e²
| Bass Strings | Third | Tonic | Treble Strings |

The Lydian melodic mode of the instrument and the ornamental elements in singing and playing, which were integral to the kobzar's repertoire, enriched the representation of musical folklore genres. O. Veresai's performances were distinguished by vivid expressiveness, profound psychological depth, and what M. Lysenko described as the addition of "lamentation". His repertoire included traditional kobzar elements: epic works (dumy, historical songs), spiritual and religious compositions (chants and psalms), satirical and humorous songs, and instrumental dances.

At the initiative of M. Lysenko, O. Veresai successfully performed at a session of the South-western Department of the Russian Geographical Society in Kyiv (1873) and later at concerts in Saint Petersburg. In addition to Lysenko, scholars such as O. Rusov and O. Miller dedicated reports to his artistry.



Foto 2. Form and tuning
of the Veresai-kobza
(from the publication of M. Lysenko
(1874/1955))

M. Lysenko's musical transcriptions of the kobzar's repertoire and his scholarly essays on kobzar traditions attracted the attention of numerous researchers in Ukraine, Russia, and France, encouraging further folkloristic documentation (both audio recordings and musical notation) of kobzar and bandura repertoires (Dutchak, 2012).

When transcribing dumy, M. Lysenko (2004) meticulously recorded all melodic nuances and instrumental passages on the bandura, emphasising that an ethnographic transcription should serve either as a practical guide for learning to perform dumy or as a means of preserving this folk art from oblivion (p. 439). Thanks to his efforts, several works from O. Veresai's repertoire were preserved in notation, including the dumy *About Fedir Bezrodneyi* and *About the Widow and Her Three Sons*, the chant *About Truth*, satirical pieces such as *The Goldfinch*, *The Noblewoman*, and *About Khoma and Yarema*, humorous songs like *Kysil* and *Bugai*, as well as several instrumental dances (Lysenko, 1874/1955).

M. Lysenko's public activities also contributed to the growing interest in kobzar traditions. He organised numerous concerts featuring O. Veresai in various Ukrainian and Russian cities, promoting his art. During this period, M. Lysenko firmly embraced the idea of developing kobzar traditions on a professional and scholarly foundation. He proposed establishing a kobzar school under the Poltava Zemstvo to "revive the kobza", though this initiative was not realized. Throughout his life, M. Lysenko continued advocating for the establishment of a bandura class, believing that it should be led by an "intellectual who has achieved virtuosity on the bandura, performs folk repertoire, and even composes for the instrument" (Lysenko, 2004, p. 416).

During the development of the academic bandura performance school in Ukraine in the 20th century, O. Veresai's legacy was often regarded as a museum exhibit. There was no corresponding instrument for its accurate reproduction, and there was no social demand for arranging it for the academic chromatic bandura. The genres of dumy, psalms, satirical songs, and dance pieces did not align with the ideological principles governing repertoire selection in Soviet Ukrainian educational institutions. As a result, O. Veresai's work remained primarily of interest to folklorists and musical archaeologists for many years (Dutchak, 2018b).

Within the Ukrainian diaspora, the artistry of kobzars, particularly that of O. Veresai, remained a constant subject of interest for researchers and performers. Among them, Z. Shtokalko (1920–1968, Ukraine–USA) stands out – an author of folk song arrangements, dumy, kanty, original compositions, and scholarly-methodological works (a bandura-playing textbook, articles). His personal audio collection, which includes both vocal-instrumental and purely instrumental genres for the bandura, contains unique interpretations of folk samples that continue to serve as learning material for new generations of bandurist musicians (Dutchak, 2013, p. 165).

For Z. Shtokalko, O. Veresai's repertoire became the foundation for his performance explorations and interpretations. Works such as the kanty *About Truth*, *About the Last Judgment*, the kobzar songs *About Khoma and Yarema*, *Kysil*, and *Dvorianka* from the kobzar's repertoire were notated for students and preserved in his own interpretation (sometimes with improvisational modifications). Most of these works were recorded in his personal audio recordings (Dutchak, 2023, p. 26).

While in New York in the middle of 1950s, Z. Shtokalko continued working on his bandura-playing textbook, the first drafts of which had been written in Ukraine. His own performance achievements and the results of years of observations and analysis of bandurist performance were synthesized in the materials for his textbook, which, however, remained in manuscript form during his lifetime. It was only in 1989 that the Canadian Institute of Ukrainian Studies at the University of Alberta published an English translation of the textbook, and in 1992, the original Ukrainian version was released in Ukraine (Shtokalko, 1992). The author analyses kobzar tunings of ancient instruments according to the recordings of M. Lysenko, O. Rubets, M. Domontovych and H. Khotkevych; provides the tunings of O. Veresai, P. Bratysia and M. Kravchenko; and compares the tunings of the kobza-bandura with those of the torban (both the "joyful" and "mournful" tunings), and the husli. Z. Shtokalko was the first to systematically classify all kobzar tunings, dividing them into Kosyi, Kubanskyi, Pochaivskyi, and Zhalibnyi tunings. He also introduced the term "Lebiyski" tunings for sound scales used in the ancient kobzar repertoire. Among these tunings were those found on O. Veresai's kobza, particularly the so-called "Lebiysky G" variant (Shtokalko, 1992, as cited in Dutchak, 2023, p. 27).

Z. Shtokalko's personal repertoire encompassed a wide range of Ukrainian folk genres: historical, Cossack, Haidamak, burlak, chumak, serfdom, everyday life, love, humorous, and drinking songs, which he arranged for voice accompanied by the bandura. In 1996, Z. Shtokalko's repertoire collection "Kobza", edited by Professor A. Horniatkevych, was published with the support of the Canadian Institute of Ukrainian Studies and the "Takson" publishing house. It was republished in Ukraine in 1997 (Shtokalko, 1997). The collection partially included works intended for a 1939 publication that was never realized, as well as his repertoire from the period of the German occupation (1941–1944). The materials for Z. Shtokalko's arrangements were drawn from Ukrainian song collections from the 1930s and 1940s. For the traditional kobzar repertoire, he mainly used recordings from kobzars of O. Veresai, M. Kravchenko, H. Honcharenko, and P. Nosach, particularly those of O. Veresai as documented by M. Lysenko, P. Chubynskyi and O. Rusov.

In these arrangements, Shtokalko modernised the approach to the instrument, utilizing its full range (both left and right hand), innovative playing techniques (scale-like and arpeggio-like passages, diverse ornamentation, chordal and intervallic techniques), and precise notations and fingering instructions. He noted the absence of chordal sequences in O. Veresai's playing, where primarily two-note harmonies (bass and treble) were used. He also emphasized the importance of avoiding mismatches between chromatic and diatonic sounds in singing and playing (Shtokalko, 1997, p. 36).

The collection includes Veresai's works such as *About the Last Judgment*, *About Truth*, *Kysil*, *About Khoma and Yarema* and *Dvorianka*. In some pieces, Z. Shtokalko provided multiple accompaniment variations and instrumental interludes between verses. For instance, in the well-known song *About Khoma and Yarema*, he mentioned "Melody 1 after Veresai, 2 and 3 – my own additions" (Shtokalko, 1997, p. 47).

With the onset of Ukraine's independence, interest in traditional kobzar art, and consequently in the creative legacy of O. Veresai, has intensified. In the early 1990s, M. Budnyk (1953–2001) reconstructed the master's ancient instrument, popularised its performance, and undertook the reconstruction of the kobzar's repertoire. As the head of the

Kyiv Kobzar Guild, M. Budnyk became a key figure in Ukrainian cultural history, deeply understanding the authenticity of kobzar tradition. Continuing the experience of H. Tkachenko, from whom he learned to play the diatonic bandura, M. Budnyk actively promoted the revival of the oral kobzar tradition, which had been eradicated in Ukraine in the late 1930s. Alongside the "canonical" repertoire, as he termed it, he also introduced "non-canonical" works based on both traditional and improvisational intonational foundations. His work synthesised the roles of a folk philosopher, researcher-reconstructor, instrument maker and kobzar-improviser. Furthermore, he initiated a movement to produce diatonic musical instruments such as the gusli, bandura, kobza, and lira, which are still played by young kobzars today.

M. Budnyk's performance was characterised by psychological depth and the semantic specificity of imagery, expressiveness accessible to the audience, and a deeply meaningful recitative-confession. His instrumental interludes and "merezhanky" functioned as philosophical "postscripts", complementing what could not be fully conveyed through words (Khay, 2015).

O. Veresai's creative work has inspired numerous musicians to incorporate his themes into their own compositions. Notably, in 1996, the musical project *Paris to Kyiv* was carried out by Canadian singer Alexis Kochan (b. 1953), involving professional musicians from various countries, including bandurist Julian Kytasty (b. 1958, USA). The album *Variations* featured melodies of O. Veresai's dances, which served as the basis for instrumental improvisations in the World Music style. Traditional kobzar compositions, built upon O. Veresai's instrumental dances, effectively integrated exotic percussion instruments from African cultures (*Paris to Kyiv*, 1996).

An experimental bandura trio from New York (Yuriy Fedynsky, Mykhailo Andrec, Julian Kytasty) incorporated one of Veresai's dances into their collective improvisation, performed in the lebian mode of G, on their own album (*Experimental bandura trio*, 2000). Diaspora bandurists, particularly in the USA, have always treated Veresai's legacy with great respect, incorporating his repertoire into their performances. For instance, in 2009, Yurko Fedynsky (b. 1975, USA–Ukraine) released the album *Three Dear Brothers*, featuring recordings of kobza and diatonic bandura performances of dumas. *The Duma about Fedir Bezrodnyi* was reconstructed from O. Veresai's recordings.

One of Julian Kytasty's most recent albums, *Songs of Truth – Melodies and Songs of the Kobzar Tradition* (2014), includes various traditional kobzar and lirnyk repertoire



Foto 3. Modern Veresai-kobza,
reconstruction by M. Budnyk
(from the website Ivan Honchar
Museum (Veresaiivska kobza, n.d.))

elements (Dutchak, 2021). The album features diverse genres performed on a diatonic bandura from O. Veresai's repertoire, including cantos and psalms, satirical songs, and dances. Among them are a duma *The Slave's Lament*, a ballad *About Bondaryvna*, cantos and psalms *About Truth*, *The Flood*, *On the Last Judgment*, religious and moralistic songs *The Guardian Angel*, *Holy God*, *Many Times Have I Sinned*, humorous and satirical pieces *The Noblewoman*, *Kysil*, *About Khoma and Yarema*, *Every City Has Its Own Ways and Laws*, and instrumental compositions *Savradym*, *Metelytsia*, *Kozachok* (Kytasty, 2014).

Nowadays, significant steps are being taken in Ukraine to revive O. Veresai's creative heritage, particularly regarding his instrument, repertoire, and playing techniques. This revival is further supported by the work of Kyiv Kobzar Guild member, researcher, and performer V. Kushpet (b. 1948), along with his students and kobzar enthusiasts. In 1989, he was invited to teach old-world instruments at the newly established Stritivka Higher Pedagogical School of Kobzar Art (Kaharlyk district, Kyiv region), now Stritivka Higher Pedagogical College. He also worked at Kyiv National University of Culture and Arts. His students include laureates of international and national competitions, such as Serhii Zakharets, Mykola Plekan and Taras Shushailo. V. Kushpet has toured Ukraine, Germany, France and Belgium, frequently appearing on radio and television to popularize kobzar art. He also conducted a series of radio programs titled *Thoughts Aloud*, addressing issues of Ukrainian traditional culture.

Additionally, V. Kushpet (1997) documented his teaching and performance experience in *A Self-Teaching Guide for Playing Old-World Folk Musical Instruments (Kobza of O. Veresai, Bandura of H. Tkachenko, Torban of F. Vidort)* and numerous academic and journalistic articles. This guide provides instructions for mastering authentic Ukrainian folk instruments, including O. Veresai's kobza, the old-world bandura of the zin'kiv school, and the torban (gentry bandura) of the Vidort lineage. The book also explains key differences between these instruments, their sound production methods, and fingering techniques essential for independent study.

It is worth to note that V. Kushpet has also realised several musical projects through the Ethnodisc label, including *Resurrected Melodies of Ukraine*, *The Kobzar-Lirnyk Tradition: Kobza, Bandura, Lira, Torban*, and *The Performance Tradition of Singer-Musicians of the 18th – early 20th century*. As a member of the National Union of Kobzars of Ukraine, he actively promotes traditional kobzar performance worldwide.

A unique research of V. Kushpet (2007), explores kobzar and lirnyk traditions through the spiritual heritage of wandering minstrels. He documents how blind kobzars, lirnyks, and bandurists established a unique system of spiritual and performance education, organised professional guilds, and preserved Ukrainian musical traditions from foreign influences. The study emphasises that the startsivstvo tradition "became a guiding force, which, during the difficult times for Ukrainians, upheld the spiritual world of our people with faith in the Creator and in the nation" (Kushpet, 2007, p. 5). The study includes nine chapters and a concluding section. The author provides a detailed analysis of performers' instruments, their structure, tuning, playing techniques, and manner of performance (Chapter I); the origins and terminology of wandering musicians (Chapter II); the structure and activities of starstvo professional associations, their hierarchy, and daily life (Chapter III). Chapter IV explores the lebian professional

language of kobzars, Chapter V details training methods and pedagogy, while Chapter VI examines the genre structure of performers' repertoire, its thematic content, and its division into secular and spiritual components. Chapters VII and VIII focus on the specific characteristics of kobzar singing, as well as the ritual and ceremonial aspects of the starstvo environment. Chapter IX serves as a documentary source for the kobzar and lirnyk tradition, including an analysis of the "Ustyansk Books" – an oral compendium outlining the operational statutes of starstvo. The study concludes with reflections on the challenges and possibilities of reconstructing the kobzar tradition in modern times (Kushpet, 2007).

The artistic endeavors surrounding O. Veresai's kobza facilitated not only the reconstruction of the instrument but also the reinterpretation and dissemination of his repertoire among traditional musicians. As a result, the collective album *A Bridge from the Past (Mist z mynuloho)*, 2003) was released, featuring 19 solo performances by S. Zakharets, M. Plekan (old-world bandura of H. Tkachenko), T. Shushailo, Ye. Hamaha, and A. Bilous (Veresai's kobza). In particular, the album features recordings of pieces from O. Veresai's repertoire, performed on the instrument – his reconstructed prototype: *About Khoma and Yarema* – a satirical song (performed by A. Bilous), *Kysil* – a humorous song-dance (performed by T. Shushailo), *Oh Woe, Woe* – a psalm, and *Shtyhol – The Bird Wedding* (performed by Ye. Hamaha).

V. Kushpet and his students (Serhii Nechyporenko, Pavlo Laskavchuk, Yurii Skovkin) recorded all pieces from O. Veresai's repertoire and republished the texts of the reports by M. Lysenko and O. Rusov (Kushpet, 2016b). The 2016 collection, titled *Kobzar Ostap Veresai. His Music and the Folk Songs He Performed*, primarily consists of reports presented by O. Rusov and M. Lysenko at a meeting of the Southwestern Department of the Imperial Russian Geographical Society and published by decision of this society. In addition to the two reports, the collection includes the texts of songs performed by O. Veresai and transcribed by P. Chubynskyi and O. Rusov, as well as a musical appendix containing 22 pieces transcribed by M. Lysenko. O. Rusov's report, "Ostap Veresai, One of the Last Little Russian Kobzars", primarily contains biographical information about the singer-musician. In contrast, M. Lysenko's report, "Characteristics of the Musical Features of Little Russian Dumas and Songs Performed by Kobzar Veresai", is practically the first musicological study in the history of the kobzar-lirnyk tradition. This work documents the tuning of O. Veresai's instrument, playing techniques, performance analysis, and many other ethnomusicological aspects of singing and playing. This collection serves as a monument to folk musical performance and a documentary confirmation of

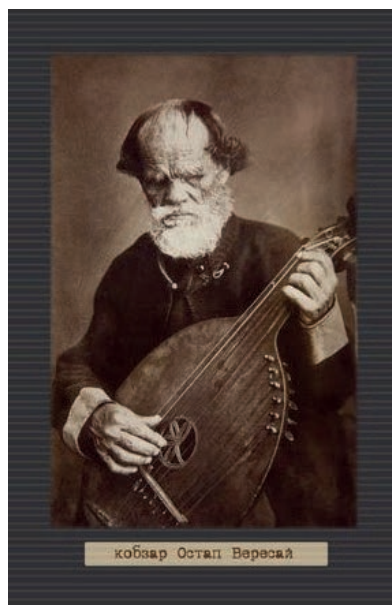


Foto 4. Publication *Kobzar Ostap Veresai*
(from the website of the publishing house *Tempora* (*Kobzar Ostap Veresai*, n.d.))

the uniqueness of the national phenomenon – startsivstvo, which is now better known under the term “kobzarstvo” (Kobzar Art). Thanks to O. Rusov and M. Lysenko, information has been preserved about the last known example of a lute-like musical instrument – a descendant of the ancient Ukrainian kobza. The collection also includes two CDs with audio recordings of all the works of kobzar Ostap Mykytovych Veresai, transcribed into notation by M. Lysenko (Kushpet, 2016b).

It is worth to mention that V. Kushpet (2016a) also offered the implementation of a school for reconstructing performance traditions, particularly for the kobza, lira, torban, and old-world bandura (“School of reconstruction of performing tradition: lyre, kobza, torban, bandura, singing”). As the foundation for kobzar performance, he took O. Veresai’s instrument (Kushpet, 2016a). It should be noted that V. Kushpet’s teaching activities at the Stritivka Pedagogical College of Kobzar Art significantly expanded the number of performers on traditional instruments. In his music-theoretical justification of kobzar performance reconstruction, he analyzes the tonal structures of O. Veresai’s repertoire, particularly distinguishing between “joyful” and “mournful” modes. He also highlights the issue of transitioning to a multi-stringed bandura, which resulted in the loss of the O. Veresai kobza’s original tuning, consequently altering the playing technique, accompaniment style, and the form of sung recitations (Kushpet, 2016a, Chapter I, p. 54).

In the separate section “Kobza”, V. Kushpet presents a detailed history of the instrument’s origin, its influences, and borrowings, analysing the tuning of O. Veresai’s kobza and the techniques used to play it. He studies various textures, melodic structures, and the chromaticisation of scale degrees (Kushpet, 2016a, Chapter III, pp. 13–15). The practical section of the book provides recommendations for developing instrumental skills, creating one’s own recitations, and composing instrumental preludes to follow and expand on the performance tradition of O. Veresai (Kushpet, 2016a, Chapter III, pp. 91–134). This practical approach will contribute not only to the restoration but also to the development of the kobzar repertoire in modern times.

The modern direction of performance reconstruction within the kobzar tradition is impossible without samples of O. Veresai’s creative work. However, not only the pieces transcribed by M. Lysenko from O. Veresai’s repertoire are being revived. A new repertoire is actively being created for performance by members of the Kyiv and Kharkiv kobzar guilds, notably including newly composed works by Eduard Drach and Taras Postnikov, which explore eternal philosophical themes characteristic of kobzar genres – good and evil, life and death, the struggle for justice and truth, among others.

Conclusions

The creative legacy of kobzar O. Veresai, which became the subject of study by P. Kulish, L. Zhemchuzhnikov, O. Rusov, M. Lysenko, and others, has allowed for the identification and concentration of several levels of scientific research on kobzarstvo. These include its recognition as an important spiritual component and a national musical marker of Ukrainian culture, the study of its historical origins, the research of the tuning system of the kobza-bandura, the differentiation of solo performance styles, the analysis of the kobzar repertoire (its documentation, reconstruction, and adaptation), as well as the justification for preserving the tradition and the search for

optimal methods to achieve this. The resolution of the latter task necessitated the organization of an educational process, the publication of instructional literature, and the compilation of repertoire collections. The professional and academic foundations laid by M. Lysenko enabled the expansion of bandura art in the 20th century, allowing it to establish a presence on the professional concert stage, enrich its instrumental capabilities and repertoire, and effectively create the groundwork for the academic sphere of bandura performance.

Throughout the 20th century, there have been repeated references to O. Veresai's creativity as a foundation for the revival and reproduction of traditional kobzar music, as well as for experimental performance within academic bandura art (both solo and ensemble). The name *Ostap Veresai* has become emblematic of the kobzar tradition, inspiring theoretical research, pedagogical practices, and performance initiatives both in Ukraine and abroad.

The kobzar repertoire of O. Veresai, which encompasses a diverse range of musical genres (including dumas, religious psalms, humorous and satirical songs, and instrumental dances) continues to resonate today through stage performances and recordings.

Particularly original are the ways in which the kobzar's legacy has been reinterpreted by artists from the Ukrainian diaspora, such as Z. Shtokalko, J. Kytasty, and the Experimental Bandura Trio (USA). At various historical periods, musicians have turned to O. Veresai's repertoire as a foundation for kobzar instrumental improvisation, both in individual and collective formats.

Nowadays, Kyiv and Kharkiv kobzar guilds are actively engaged in the reconstruction of authentic instruments. Masters are reviving not only *Veresai Kobza* with its specific tuning and form but also the repertoire historically performed on it. One of the pioneers in this area was M. Budnyk. The musical transcriptions made by M. Lysenko in the 19th century continue to serve as a model for young performers reconstructing these works.

The activities of V. Kushpet and his teaching work at Stritivka Pedagogical College of Kobzar Art marked the beginning of an intensive study of O. Veresai's repertoire, its integration into Ukraine's educational and methodological practices, and its use by young kobzar-bandurists. V. Kushpet grounded the necessity to study authentic diatonic instruments within contemporary bandura practice.

The re-publication of research on O. Veresai and the publication of his repertoire have stimulated active performance creativity among young kobzars. Modern artists not only revive O. Veresai's repertoire but also create new compositions for *Veresai Kobza*. A notable example of this is the work of kobzars and bards Eduard Drach and Taras Postnikov.

The scientific novelty of the study is determined by generalising the transmission of O. Veresai's artistic traditions in modern cultural and artistic space of Ukraine and the its diaspora.

References

- Arkhimovych, L., & Hordiichuk, M. (1992). *M. Lysenko: zhyttia i tvorchist* [M. Lysenko: Life and creativity] (3rd ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2023). Mystetskyi vplyv H. Khotkevycha na kobzarstvo ta bandurnytstvo (zlam XIX–XX stolit) [Artistic influence of H. Khotkevych 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].
- Cheremskyi, K. (1999). *Povernennia tradytsii* [Return of tradition]. Les Kurbas Centre [in Ukrainian].
- Cheremskyi, K. (2008). *Tradytsiine spivostvo* [Traditional singing]. Atos [in Ukrainian].
- Cheremskyi, K. (2024). *Povernennia tradytsii* [Return of tradition]. Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Dubas, O. (2003). Koryfei kobzarskoho mystetstva Ukrainy (Do 200-richchia vid dnia narodzhennia Ostapa Veresaia) [Traditional kobzarism in the Ukrainian diaspora: History and modernity]. *Folk Art and Ethnology*, 4, 47–49. <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2003/4/publications/47.pdf> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2012). Mykola Lysenko i Hnat Khotkevych: na shliakhu akademizatsii bandurnoho mystetstva [Mykola Lysenko and Hnat Khotkevych: On the path of academization of bandura art]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 7, 129–137 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura art of Ukrainian abroad of the 20th – beginning of the 21st century]. Foliant [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2017, June 2). Tradytsiine kobzarstvo v seredovyschchi ukrainskoi diaspori: istoriia i suchasnist [Traditional kobzarism in the Ukrainian diaspora: History and present]. In K. P. Cheremskyi (Comp.), *Tradytsiini muzychni instrumenty kobzariv i lirnykiv* [Traditional musical instruments of kobzars and lyre players] [Conference proceedings] (pp. 129–143). Publisher Oleksandr Savchuk; Ivan Honchar Museum [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2018a, May 26–27). Zberezhennia, rekonstruktsiia i transformatsiia tradytsiinoho kobzarskoho repertuaru v tvorchosti bandurystiv ukrainskoi diaspori kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Preservation, reconstruction and transformation of traditional kobzar repertoire in Ukrainian diaspora bandura players art in the end of 20 – the beginning of 21 century]. In P. Cheremskyi (Comp.), *Aktualni pytannia suchasnoho vykonavstva na tradytsiinykh kobzarskykh instrumentakh* [Current issues of modern performance on traditional kobzar instruments] [Conference proceedings] (pp. 64–73). Publisher Oleksandr Savchuk; Ivan Honchar Museum [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2018b). Tvorchist Ostapa Veresaia: vid Mykoly Lysenka do suchasnosti [Ostap Veresai's Work: From Mykola Lysenko to the present] (Iss. 4, pp. 248–256). In A. Dushnyi (Ed.), *Muzychne mystetstvo XXI stolittia – istoriia, teoriia, praktyka* [Music art 21st century – history, theory, practice] (Iss. 4, pp. 248–256). Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2021). Improvizatsiia na banduri: vid kobzarskoi tradytsii do vykonavskoho metodu u tvorchosti Zinovii Shtokalka [Improvisation on the bandura: From kobzar traditions to performance method in the work of Zinovii Shtokalko]. In *Zinovii Shtokalko: From kobzar traditions to bandura modern style* (pp. 30–52). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-2> [in Ukrainian].

- Dutchak, V. (2023, December 12). *Tvorchist O. Veresaia yak dzhерelo tvorchosti bandurystiv ukrainskoi diaspori* [O. Veresai's work as a source of creativity of bandura players of the Ukrainian diaspora.]. In *Ostap Veresai – fenomen ukrainskoi kultury* [Ostap Veresai – a phenomenon of Ukrainian culture] [Conference proceedings] (pp. 25–30). Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Experimental bandura trio. Andrec, Kytasty, Fedynsky* [Album; CD]. (2000). PRB production [in English].
- Fedynsky, Yu. (2009). *Try braty ridnenki* [Three dear brothers] [CD] [in Ukrainian].
- Hrushevska, K. (Comp.). (1927). *Ukrainski narodni dumy* [Ukrainian National Dumas] (Vol. 1). Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Hrushevska, K. (Comp.). (1931). *Ukrainski narodni dumy* [Ukrainian National Dumas] (Vol. 2). Proletar [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2016). *Melos ukrainskoi narodnoi epiky* [Melos of the Ukrainian folk epic]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Khai, M. (2007). *Muzychno-instrumentalna kultura ukrainsiv (folklorna tradytsiia)* [Musical and instrumental culture of Ukrainians (folk tradition)]. Kolo [in Ukrainian].
- Khai, M. (2015). *Mykola Budnyk i kobzarstvo* [Mykola Budnyk and kobzarism]. Astroliabiia [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (1930). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people]. Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Kobzar Ostap Veresai* [Image]. (n.d.). Tempora. Retrieved January 9, 2025, from <https://tempora.com.ua/shop/kobzar-ostap-veresaj-iz-cd> [in Ukrainian].
- Kolesa, F. M. (1969). *Melodii ukrainskykh narodnykh dum* [Melodies of Ukrainian folk dumas]. Naukova dumka. (Original work published 1910/1913) [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (1997). *Samovchytel hry na starosvitskykh narodnykh instrumentakh. Kobza O. Veresaia, bandura H. Tkachenka, torban F. Vidorta* [Self-tutorial for playing old world folk instruments. Kobza by O. Veresai, bandura by H. Tkachenko, torban by F. Vidort]. LitSoft [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (2007). *Startsivstvo: mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX – poch. XX st.)* [Startsivstvo: Itinerant singers-musicians in Ukraine (19th – early 20th centuries)]. Tempora [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (2016a). *Shkola rekonstruktsii vykonavskoi tradytsii: lira, kobza, torban, bandura, spiv* [School of reconstruction of the performing tradition: Lyre, kobza, torban, bandura, singing]. Tempora [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (Comp.). (2016b). *Kobzar Ostap Veresai. Yoho muzyka ta vykonuvani nym narodni pisni* [Kobzar Ostap Veresai. His music and folk songs he performed] [2 CD attached]. Tempora [in Ukrainian].
- Kyrdan, B., & Omelchenko, A. (1980). *Narodni spivtsi-muzykanty na Ukraini* [Folk singers-musicians in Ukraine]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kytasty, J. (2014). *Pisni pravdy – Melodii y pisni kobzarskoi tradytsii* [Songs of truth – Melodies and songs of the kobza tradition] [Album; CD]. Centre of Cape Breton Studies at Cape Breton University [in Ukrainian].
- Lysenko, M. V. (1955). *Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen, vykonuvanykh kobzarem Veresaiem* [Characteristics of musical features of Ukrainian dumas and songs performed by kobzar Veresai] (M. Hordiichuk, Ed.). Mystetstvo. (Reprinted from

- Zapiski Yugo-zapadnago Otdela Imperatorskago russkago geograficheskago obshchestva*, Vol. 1, pp. 339–367, 1874, Tipografiya Imperatorskago Universiteta Sv. Vladimira [in Ukrainian].
- Lysenko, M. V. (1955). *Narodni muzychni instrumenty na Ukraini* [Folk musical instruments in Ukraine] (M. Shchohol, Ed.). Mystetstvo. (Reprinted from *Zoria*, 1, 4–10, 1894) [in Ukrainian].
- Lysenko, M. V. (2004). *Lysty* [Letters] (R. M. Skorulska, Comp.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Mishalow, V. (2013). *Kharkivska bandura* [Kharkiv bandura]. Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Mist z mynuloho...* ("Vid tradytsiinoho vykonavstva do kobzarskoho mystetstva XIX – pochatku XXI stolit") [A bridge from the past... (From traditional performance to kobza art of the 19 – Early 21 centuries)] [Album; CD]. (2003) [in Ukrainian].
- Paris to Kyiv. Variances* [Album; CD]. (1996). Olesia Productions [in English].
- Revutskyi, D. M. (2001). *Ukrainski dumy ta pisni istorychni* [Ukrainian dumas and historical songs]. Vydavnychiy tsentr "Asotsiatsii etnologiv". (Original work published 1919) [in Ukrainian].
- Rusov, A. A. (1874). Ostap Veresai, odin "iz poslednikh kobzarey maloruskikh" [Ostap Veresai, one of the last Ukrainian kobzars]. In *Zapiski Yugo-Zapadnago otdela Imperatorskago russkago geograficheskago obshchestva* (Vol. 1, pp. 309–338). Tipografiya Imperatorskago Universiteta Sv. Vladimira [in Russian].
- Shtokalko, Z. (1992). *Kobzarskyi pidruchnyk* [Kobzar textbook] (A. Horniatkevych, Ed.). Canadian Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].
- Shtokalko, Z. (1997). *Kobza* (A. Horniatkevych, Ed.). Canadian Institute of Ukrainian Studies; Takson [in Ukrainian].
- Vavryk, O. (2006). *Kobzarski shkoly v Ukraini* [Kobzar schools in Ukraine]. Zbruch [in Ukrainian].
- Veresaivska kobza. Rekonstruktsiia Mykoly Budnyka. 1998 r.* [Veresaivska kobza. Reconstruction by Mykola Budnyk. 1998] [Image]. (n.d.). Ivan Honchar Museum. https://old.honchar.org.ua/wp-content/gallery/muzinstrum_2/08_kobza_mbudnyk_img_5095_.jpg [in Ukrainian].
- Zheplynskyi, B. M., & Kovalchuk, D. B. (2011). *Ukrainski kobzari, bandurysty, lirnyky* [Encyclopedic guide]. Halytska vydavnycha spilka [in Ukrainian].

ТВОРЧІСТЬ КОБЗАРЯ ОСТАПА ВЕРЕСАЯ: ВІД ФОЛЬКЛОРНИХ ЗАПИСІВ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ДО СУЧАСНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Віолетта Дутчак

*доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри
музичної україністики та народно-інструментального мистецтва;
ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@pnu.edu.ua
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – комплексне дослідження еволюції феномену творчості українського кобзаря Остапа Вересая у його первинному побутуванні й публічному представленні у XIX ст. та наступній історії інспірації виконавства представників кобзарства й академічного бандурного мистецтва в Україні та середовищі української діаспори XX – початку XXI ст. **Методологія дослідження.** Для розв'язання поставленої мети застосовано методологічні принципи історичного, культурологічного, текстологічного, аксіологічного, термінологічного аналізу, а також відповідні методи наукового дослідження. Здійснено теоретичний аналіз наукових джерел, нотних зразків репертуару О. Вересая, аудіозаписів сучасної реконструкції його творчості в доробку сучасних кобзарів і бандуристів. Зокрема, застосовано методи синтезу, узагальнення, порівняння нотного зафіксованого кобзарського репертуару О. Вересая та пріоритетних жанрів і тематики творів сучасного бандурного мистецтва. Серед емпіричних методів використано спостереження за виконавською діяльністю сучасних кобзарів і бандуристів України та зарубіжжя. **Наукову новизну** дослідження визначає узагальнення трансляції традицій творчості О. Вересая в сучасному культурно-мистецькому просторі України та української діаспори. **Висновки.** У процесі дослідження виявлено розширення зацікавленості до творчості О. Вересая в сучасній музичній культурі на науковому (перевидання й осмислення репертуару кобзаря), методичному (узагальнення прийомів гри на діатонічній кобзі-бандурі), виконавському (реконструйований репертуар представників сучасного кобзарства й академічного бандурного мистецтва), аудіозвуковому (сучасні інтерпретації творчої спадщини кобзаря) рівнях. Творчість О. Вересая залишається потужним джерелом натхнення не тільки для сучасного вокально-інструментального відтворення, а й для інструментальних імпровізацій, ладового експериментування, кобзарських новотворів.

Ключові слова: кобзар Остап Вересай; традиційне кобзарство; бандурна музика України; бандурна музика діаспори; жанри кобзарства; Микола Лисенко; кобзарський репертуар; звукозаписи; виконавська реконструкція; імпровізація

Надійшла: 16.02.2025; Прийнято: 12.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025



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

DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331212

UDC 78.082.3:780.616.432]:78.071.1(479.24):781.68

INTERPRETATION OF AZER DADASHOV'S PIANO SONATINAS

Maryam Melikova

Associate Professor;

ORCID: 0009-0001-1920-3866; e-mail: maryammelikova0@gmail.com

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli, Baku, Azerbaijan

Abstract

The purpose of the research is to study various aspects of interpreting sonatinas by modern Azerbaijani composer Azer Dadashov. The author associates challenges of interpreting these works with the distinctive features of the composer's style. Studying this style helps pianists uncover the musical and imaginative content of the compositions and create a unified concept of performance dramaturgy. **The research methodology** is based on following methods: comparison; analysis; synthesis; generalisation, summarising. **The scientific novelty** of this research grounds on the fact that for the first time, a thorough analysis of the interpretive possibilities of performing three piano sonatinas by Dadashov is conducted. The three piano sonatinas by Dadashov are undeniable achievements in the artistic repertoire of this renowned Azerbaijani composer. The diversity and richness of musical expression used by this master in the sonatinas serve as a source for pianists' individual understanding and recreation in complete harmony of conscious and emotional elements. **Conclusions.** For every performer, strict adherence to the composer's instructions in the score hides wide opportunities for crafting their own interpretation. To achieve this, it is essential to develop the pianist's musical imagination, thinking, intuition, and artistic taste.

Keywords: Azerbaijani composer; Azer Dadashov; sonatinas; piano; interpretation

Introduction

Works by Azerbaijani composer Azer Dadashov represent a vivid and deeply original chapter in the history of contemporary musical culture. As one of the talented students of Qara Qarayev, Dadashov absorbed the fundamental principles of his mentor's compositional school and, while preserving his unique artistic individuality, developed a distinctive personal style. Integrating the finest achievements of classical, romantic and contemporary musical languages while drawing upon traditional Azerbaijani musical heritage, the master harmoniously incorporates these elements into his compositions.

By utilising the modal uniqueness of Azerbaijani music, its characteristic melodic and rhythmic patterns, ornamentation, polyphony and the richness of musical imagery, Dadashov has created numerous bright and intriguing piano works. These include

cycles of pieces, preludes, sonatas, sonatinas, concertos, etc. His works are notable for their uplifting emotional tone and humanistic interpretation of folklore material. M. Babaeva (2014) notes: "A. Dadashov deeply understands the specific nature of any chosen genre, freely adapting its principles to align with the idea and imagery he seeks to convey" (p. 312).

Dadashov's piano compositions are distinguished not only by their profound artistic and aesthetic content, but also by their excellent pianism. All of his works bear the unmistakable stamp of the composer's individuality and worldview.

In general, the master's piano works are marked by their rich content and inseparable connection to Azerbaijani folk music traditions. The musical language of his numerous piano pieces is highly expressive. It is characterised by tonal richness, rhythmic, melodic and harmonic originality.

Purpose of the article

The purpose of the study is to research various aspects of interpreting the sonatinas of modern Azerbaijani composer Dadashov. Listening to his piano compositions, it becomes clear that the development of his piano style was directly influenced by Qarayev's legacy, particularly evident in the sonata genre. To some extent, Dadashov's sonatinas reflect the creative handwriting of his mentor. They are major in tonality, bright and optimistic, as well as can be performed as a unified cycle by more experienced pianists.

124

Recent research and publications analysis

There are multiple publications dedicated to Dadashov's composing style, his works for piano solo, chamber music, orchestra, etc. Here we should surely mention such authors as M. I. Babaeva (2014), N. K. Dadasheva (2012), T. A. Seidov (2006), I. Khankishieva (Xankışiyeva, 2021), et al. These scientific works take a significant place in the field of studies dedicated to the works by Dadashov. Our study is focused exclusively on the interpretive and performative analysis of piano sonatinas. Thus, based on the stylistic features of Dadashov's piano music, we conduct a detailed analysis of interpretive tasks and possibilities for the pianist.

Main research material

The first three piano sonatinas by Dadashov are undeniable achievements in the artistic repertoire of this renowned Azerbaijani composer. These sonatinas, with their colourful and fresh sound, are gratifying for performers and have become popular among Azerbaijani piano works, warranting special attention from researchers. The second and third sonatinas were included in the mandatory programme of the First International Competition of Pianists for the Best Performance of Dadashov's Piano Works, held in Baku in 2010.

The sonatinas leave an impression of extraordinary novelty, which persists even after repeated listening. This is partly due to the distinctive features of their intona-

tional and harmonic language, determined by their unique modal and tonal structure. At the same time, Dadashov freely incorporates principles from various compositional schools, skillfully intertwining them with the norms of national modal thinking. "...Whatever genre the composer works in, the expressive intonation rooted in centuries-old folk music remains central to his work" (Babaeva, 2014, p. 314).

All three sonatinas consist of three movements and, at the same time, are concise and substantial. They are characterised by an overall joyful, life-affirming mood and a distinctive resilient rhythmic foundation. Let us study them in detail.

The first sonatina consists of three movements, written in the key of C major in the form of a sonata Allegro. It is the largest and the most complex of the three ones. Its entire first movement, Allegro, has a motoric character, filled with bright, optimistic, cheerful and joyful images. The main theme and its intonations develop like a leitmotif throughout the sonatina. It serves as the primary musical material unifying the entire structure of the piece. Its rhythmically resilient and energetically charged character drives the entire musical development. The accompaniment is very energetic and, at the same time, transparent.

Example 1.



125

Analysing the development of the sonata genre in Azerbaijani piano art, one can note the predominance of motoric, rhythmically even movement, which allows them to be classified as sonata-toccatas. For example, in Qarayev's *A minor sonatina*, the unified flow of development and a certain compositional freedom give this work toccata-like qualities.

In the development, the main musical images alternate and intertwine. A significant role is given to the energetic introductory motif. The intonations of the main theme acquire a new swift and decisive character. The first sonatina features complex, dissonant harmonies painted in vivid colours. Their sharp sound requires the performer to have a solid command of dynamic gradations and the ability to feel the tonal shading of chordal textures.

The second movement, Andantino, is lyrical in character and written in an impressionistic style, as the characteristic techniques of this style are clearly felt. It requires good expressive legato and a singing performance.

The third movement, Presto, embodies and concentrates the primary image of the piece within two thematic lines: the main theme and the secondary one. The music of

this movement is strikingly dissonant and demands clear articulation and a precise rhythmic pulse. It is based on two contrasting themes typical of a sonata-allegro: the first theme resembles the technique of folk *Ashiq* performance, while the second one is darker, more intense and improvisational in character, consisting of several dynamic crescendos. At the same time, this is not a clear stylisation of *Ashiq* forms of music, but rather an embodiment of its intonations, chordal structure, rhythm and sound production. The performer's task is to highlight and reveal dynamic contrasts.

The material of the main theme is based on chordal presentation, while the secondary theme, sharply contrasting with the main one, contributes to the further development of the sonatina.

The third movement is saturated with register-based contrasts in thematic development and ends with a quadruple *FFFF*. The virtuosic nature of the sonatina dictates a corresponding style of performance. Its interpretation requires great emotional expression, vibrant temperament, rhythmic coherence and organization. All this can help achieve an overall dramaturgical unity. The performer has to understand the entire concept of the sonatina, delve into the essence of its images, reveal and convey the artistic content of the piece to the audience.

The image of the work permeates every note. Yet it does not lie "ready-made" on the surface. It has to be comprehended and expressed holistically as a result of the integral emotional perception of the work and an analysis of the complex internal relationships and contrasts revealed by the composer throughout the musical development.

The second sonatina is also written in the key of C major. Still, it is more concise. The first movement, *Allegretto*, consists of two contrasting themes stylistically reminiscent of folk *Mugham* intonations. A clear interplay, like a dialogue between the upper and lower voices, is evident. The accompaniment of both themes is based on rhythmic and bass ostinatos. The left-hand staccato must be articulated clearly.

Example 2.

Allegretto

The musical score for the first movement, *Allegretto*, is presented in two systems. The first system shows the right-hand melody with a series of eighth notes and slurs, accompanied by a left-hand part of staccato chords. The second system continues the melody and accompaniment. Below the staves, there are four measures of the left-hand accompaniment, each marked 'Ped. *'.

When performing the first movement of the piece, pianists should strive to overcome any sense of fragmentation or disjointedness. They must feel and convey to the listener the internal meaning and thematic connections between contrasting changes, attempting to unify them into a single line of artistic and dramaturgical development.

The second movement, *Andante con tristezza*, is very concise and sounds like a vividly expressive miniature. The material of this movement should be performed with a "fading" sound dynamic, as if dissolving into the silence of the hall.

Seidov (2006) notes: "Unlike the first movement, where musical material consists of polytonal complexes, the second is more complex rhythmically and texturally. The short note values of the descending phrases resemble the improvisational embellishments of folk instrumental musicians" (p. 226).

The third movement, *Allegro, scherzando*, is based on an original theme from a previously written piece for children. Despite its deeply subjective style, the music of the sonatina possesses such compelling expressive power, with its vivid content and defined imagery. So, the composer naturally captures the listener's attention, conveying the mood and perception of a multifaceted image.

The third sonatina is also in three movements. It is written in D major. The first movement, *Allegretto festivo*, sounds like a cheerful march. Its music is simple, clear and easy to listen to, with evident national folk intonations.

Example 3.

Allegretto festivo

Here, students' creative imagination should be actively engaged in order to embody the musical imagery of the entire movement.

The second movement, *Andantino*, is lyrical in nature, with distinctly *Mugham*-like melodies. It is rich in polyphonic texture and reminiscent of a lullaby.

The third movement, *Andantino scherzando*, features dissonant harmonies. They sound convincing and expressive. The musical material throughout the movement is motoric, intensifying toward the end as the tempo accelerates to a dynamic indication of *Vivace*.

The difficulty of performing this movement lies in two factors: its technical demands and a simultaneous execution of a powerful dynamic build-up. This challenge is primarily psychological and can be overcome by mentally relying on the piece imagery. The recapitulation is compact and dynamic, synthesising lyrical elements of the composition. Thus, it is essential for students to convincingly bring out the subtle connections between thematic elements in this section, presenting them as the culmination of the form's intricate developmental journey.

The following observations can be made regarding the performance of these sonatinas. Firstly, attention is drawn to the unique form of the piano sonatinas. They are extremely concise and seem to unfold in a single breath, as a unified flow of sound that resists division into conventional formal sections. At the same time, the three-part structure is distinctly audible as a realisation of a general thematic-dynamic rise and fall.

The composer is attracted to the possibility of creating sonatinas in an improvisational style, free from formal conventions, where the form emerges organically within the musical expression itself. This distinctly Romantic approach is vividly and consistently embodied in Dadashov's works. The sonata qualities in these pieces are also connected with the juxtaposition of thematic images—motoric and melodic.

Researcher Dadasheva (2012) notes, "The primary appeal of the composer's music lies in its special lyricism, where every phrase, motif or harmonic complex carries the energy of the author's deeply felt emotion" (p. 7).

Thus, pianists may exercise a certain degree of improvisational freedom and creative liberty in their interpretations of these sonatinas, as their musical expressiveness is highly adaptable.

When performing these sonatinas, a pianist has a right to approach the text with a degree of interpretative freedom, effectively becoming a "co-author" of the work. Naturally, it is crucial to balance the pianist's capabilities and intentions with the requirements set forth by the composer in the score. Sensitive regulation of the degree of freedom in all sound parameters, alongside precise limitations, is key to achieving both a high artistic result and the pianist's interpretative self-expression. Here we can surely refer to the following statement by Kengerli-Najafova (2020): "The more solutions to this formula, that is, the richer and more diverse the means of articulation, the higher the skill of the performer, the deeper and more meaningful the performing interpretation process" (p. 158).

From the outset of studying the piece, attention should be paid to precise articulation, consistent tempo, numerous accents and all other critical textural elements. By employing the full arsenal of expressive tools and relying on the sense of measure and taste, the pianist should aim to create an artistically convincing interpretation.

In the sheet music for the piano sonatinas, the composer includes pedaling indications. However, some modifications may be justified from the perspective of the piece's sound. It seems that the pedal should be used with extreme care by the pianist to avoid "blurring" or mixing the delicate colours of chromatic contrasts, especially in chords.

Conclusions

Adhering strictly to the composer's instructions allows to create an image with vivid, almost pictorial clarity. The richness of tonal nuances, brought to the forefront

by the performer's thoughtful interpretation, contributes to the distinctiveness of expression, shaping a plasticity and relief in the musical and artistic image. Alongside the various gradations of loud dynamics frequently employed by the composer, agogic nuances serve as an exceptionally effective means of expression. In crescendos and decrescendos, subtle, shifting shades – waves of moods, images and visually perceptible movements of the composer's thought – are revealed, forming the essence of these remarkable works.

The unique sound, dynamism and wealth of applied techniques and elements of sonic "imagery" in the piano sonatinas leave listeners deeply moved. Naturally, a lot depends on performers, their sensitivity, intuition and artistic taste. These qualities should take precedence in the performers' understanding and concert realisation of vivid and fascinating compositions.

Drawing on the experience of studying Dadashov's sonatinas, we can highlight the characteristic features of their interpretation and the important performance tasks they present. This pedagogical experience can serve as a foundation for studying these works and creating one's own interpretive approach.

Pianists are advised to approach the composer's text with great care, strictly adhering to all his instructions, while also not hesitating to demonstrate their own creative initiative. They should aim to bring to life not just the written notes, but music imbued with profound meaning, modern in spirit and vibrancy of expression.

The music of every single generation demands from performers a comprehensive mastery of skills, including musical-historical and theoretical knowledge, familiarity with modern compositional techniques, the highest technical proficiency, as well as complete harmony between the *ratio* and *intuitio* of pianistic development. This alignment is a key in achieving true excellence in performing the music of modern composers.

References

- Babaeva, M. I. (2014). Kamerno-instrumental'nye sochineniya A. Dadasheva v kontekste problemy Vostok-Zapad [Chamber and instrumental works by A. Dadashov in the context of the East-West problem]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk*, 2(2), 311–314 [in Russian].
- Dadasheva, N. K. (2012). *Simfonii Azera Dadasheva* [Symphonies by Azer Dadashov]. Təhsil [in Russian].
- Kengerli-Najafova, N. (2020). Mastery of articulation in the piano performance. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 3(2), 156–168. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219166> [in English].
- 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].
- Xankişiyeva, İ. (2021). Azer Dadaşov'un piyano çalışmasına bir bakış [A look at Azer Dadashov's piano work]. *Pearson Journal*, 6(15), 1–10. <https://doi.org/10.46872/pj.302> [in Turkish].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТИН АЗЕРА ДАДАШЕВА

Мар'ям Мелікова

доцент;

ORCID: 0009-0001-1920-3866; e-mail: maryammelikova0@gmail.com

Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибейлі, Баку, Азербайджан

Анотація

Мета дослідження – вивчення різних аспектів інтерпретації сонатин сучасного азербайджанського композитора Азера Дадашева. Автор пов'язує проблему інтерпретації цих творів з характерними особливостями композиторського стилю, вивчення якого допомагає піаністу розкрити музично-образний зміст творів, створити єдину концепцію виконавської драматургії. **Методологія дослідження.** У статті використано такі методи дослідження, як порівняння, аналіз, синтез, узагальнення. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше проведено інтерпретаторський аналіз різних варіантів виконання трьох сонатин А. Дадашева. Три фортепіанні сонатини А. Дадашева можна зарахувати до безсумнівних досягнень художньої палітри відомого азербайджанського композитора. Різноманіття та багатство засобів музичної виразності, які використовує композитор у сонатинах, є для піаністів джерелом їхнього індивідуального пізнання і відтворення в повній відповідності свідомого й емоційного. **Висновки.** Для кожного виконавця в разі точного дотримання авторських вказівок у нотному тексті є безліч варіантів створення власної інтерпретації, тому необхідно розвивати музичну уяву, мислення, інтуїцію та художній смак піаніста.

Ключові слова: азербайджанський композитор; Азер Дадашев; сонатини; фортепіано; інтерпретація

Надійшла: 26.02.2025; Прийнято: 21.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025



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

DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331214

УДК 78.071.1:[780.8:780.614.13]:781.68

ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК У ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРАХ ДЛЯ БАНДУРИ

Наталія Роук^{1а}, Володимир Єсипок^{2а}¹ кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0001-6563-2242; e-mail: tusyaband@gmail.com

² професор кафедри музичного мистецтва, голова правління

Національної спілки кобзарів України, народний артист України;

ORCID: 0000-0002-2831-7726; e-mail: esipok_v@ukr.net

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – виявити особливості авторського письма та специфіку інтерпретації музичних творів Валентини Мартинюк, написаних для бандури, на прикладі поліфонічного диптиху на теми відомих авторських пісень «Пісня про рушник» П. Майбороди і «Чорнобривці» В. Верменича. **Методологія дослідження** охоплює музикознавчий аналіз поліфонічного диптиху на теми відомих авторських пісень (для детального вивчення музичних характеристик, засобів формотворення творів В. Мартинюк), структурно-функціональний метод (для структурування науково-дослідницького матеріалу, його опрацювання та створення висновків), компаративний аналіз (для виявлення характерних рис авторського письма композиторки шляхом зіставлення її творів із сучасним репертуаром для бандури), системного аналізу та синтезу (для дослідження особливостей музичної мови В. Мартинюк), виконавський аналіз (для розкриття образно-тематичного матеріалу та особливостей інтерпретації). **Наукова новизна** полягає у вивченні музикознавчих і виконавських аспектів інтерпретації оригінальних сучасних поліфонічних творів для бандури через призму творчості Валентини Мартинюк (на прикладі поліфонічного диптиху на теми відомих авторських пісень («Пісня про рушник» П. Майбороди (сл. А. Малишка) і «Чорнобривці» В. Верменича (сл. М. Сингаївського), музична редакція Світлани Овчарової). **Висновки.** Творчість Валентини Мартинюк відіграє важливу роль у розвитку сучасного бандурного мистецтва. Її оригінальні музичні твори поповнюють та урізноманітнюють як навчальний, так і концертний репертуар бандуристів. Інтерпретація творів композиторки значно розширює та збагачує потенціал українського національного інструмента, розкриваючи його темброво-кolorистичні та технічні можливості, що заслуговує на увагу фахівців і потребує подальшого аналізу та вивчення.

Ключові слова: Валентина Мартинюк; поліфонічний диптих; композиторський стиль; інтерпретація; фольклорні джерела; бандурне мистецтво; репертуар

Вступ

Бандура має багатовікову історію та розвинену культурну спадщину в українському мистецтві. Поповнення та збагачення навчального та концертного бандурного оригінального репертуару є відкритим питанням для представників цієї галузі. Представлена робота присвячена визначенню характерних особливостей авторського письма Валентини Мартинюк у поліфонічних музичних творах для бандури, висвітленню її новаторства у сфері музичного мистецтва та внеску в розвиток сучасного бандурного виконавства.

Мета

Мета статті – виявити особливості авторського стилю та специфіку інтерпретації музичних творів Валентини Мартинюк для бандури на прикладі поліфонічного диптиха на теми відомих авторських пісень – «Пісня про рушник» П. Майбороди й «Чорнобривці» В. Верменича.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дотичні теми раніше досліджували такі автори: Н. Брояко (1997) зосереджується на науково-теоретичному осмисленні проблем формування виконавської майстерності бандуриста, що ґрунтується на детальному аналізі специфіки звуковидобування на бандурі; Н. Морозевич (2003) звертає увагу на роль бандури у формуванні національного культурного простору; В. Дутчак (1996, 2017) аналізує жанрово-стильові трансформації, розвиток професійних засад бандуриста, вплив діаспори на розвиток бандурного мистецтва та сучасних виконавських тенденцій; І. Дмитрук (2009) аналізує жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві, що відіграє важливу роль у збагаченні та поповненні бандурного репертуару; О. Ніколенко (2011) висвітлює зміни в репертуарній палітрі бандуриста-виконавця, досліджує оригінальну інструментальну бандурну творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції; В. Єсіпок та А. Іваниш (2018) наголошує на сучасному розвитку колективного музикування – творчій діяльності капели бандуристів; І. Лісняк (2017) досліджує інновації в жанрах і стилях бандурного мистецтва, провідні тенденції розвитку сучасної української музичної культури; Н. Хмель (2018) аналізує темброво-фактурні особливості трансформації інструментальних творів епохи Бароко для бандури; С. Щітова та В. Кучер (Щітова, 2017; Щітова & Кучер, 2019) аналізують сучасні тенденції формування концертного репертуару та особливості авторського письма Валентини Мартинюк у музичних творах для бандури; С. Овчарова (2017) досліджує технічні та художні аспекти інтерпретації сучасних поліфонічних творів на бандурі; М. Березуцька (2021) розглядає закономірності розвитку репертуару як чинника ансамблевої творчості бандуристів; Г. Матвійв (2021) аналізує звукообразні чинники сучасної бандурної творчості в інструментально-виконавському аспекті; В. Брондзя (Мартинюк), С. Овчарова та Н. Роук (2022) досліджують шляхи розвитку сучасного оригінального бандурного репертуару через призму

творчості Валентини Мартинюк. Слід зазначити, що в усіх працях вищезгаданих науковців висвітлено аспекти збагачення сучасного бандурного репертуару, що сприяє розвитку бандурного мистецтва, але це питання залишається й досі відкритим та потребує подальшого дослідження.

Виклад матеріалу дослідження

Питання інтерпретації поліфонічних творів на бандурі є відкритим та актуальним як для виконавців, так і науковців! Виконання музичних творів з поліфонічним викладенням на сучасному модифікованому інструменті – бандурі, який став на шлях академізації лише в середині XX ст., посідає важливе місце в сучасному виконавському просторі. Частиною навчального та концертного репертуару сучасного бандуриста-виконавця є поліфонічні твори, але здебільшого це переклади творів, написаних для інших інструментів – клавесина, органа, фортепіано (здебільшого епохи Бароко). Згадаємо бандуристів-перекладачів поліфонічних творів для бандури, серед яких Сергій Баштан, Василь Герасименко, Оксана Герасименко, Світлана Овчарова, Любов Мандзюк, Людмила Федорова-Коханська, Роман Гриньків, Володимир Верещинський, Валентина Петренко та інші. Зауважимо, що оригінальних поліфонічних творів для бандури створено небагато, що підтверджує значущість поліфонічних творів Валентини Мартинюк, серед яких Інвенція та «Дві прелюдії й фуги» з сюїти №3 М. Дремлюги; Прелюдія і fuga Є. Юцевича (a-moll); Прелюдія «Спогад» і fuga «Дикий степ» В. Тилика; фрагмент із сюїти «Сповідь чарівних струн», fuga-остінато c-moll Р. Гриньківа тощо (Щітова, 2017, с. 8).

Творчість Валентини Мартинюк посідає значне місце у сучасному виконавському просторі України, відзначаючись жанровою багатоманітністю, композиторською винахідливістю та глибокою емоційною виразністю. Її мистецька діяльність охоплює широке коло напрямів – від монументальних симфонічних полотен та кантат до камерних творів, від вокально-симфонічних композицій до театральної музики, що засвідчує глибину емоційного вираження, гармонійну багатогаровість і тонке відчуття стилю (Щітова & Кучер, 2019, с. 5–7).

Творчий доробок авторки є яскравим прикладом сучасного композиторського мислення, в якому національні традиції органічно синтезуються з новаторськими підходами. Завдяки жанровому розмаїттю, яскравій індивідуальності та майстерному поєднанню традиції з новаторством Валентина Мартинюк залишається знаковою фігурою в сучасній українській музичній культурі. У мистецькій скарбниці композиторки є твори для театру, хору, симфонічного оркестру, камерна вокальна та інструментальна музика, соло для бандури та капели бандуристів.

У кожному музичному творі закладений певний образ, який ґрунтується на тематизмі. Для його передачі авторка застосовує різноманітні засоби музичної виразності – складну музичну мову, нестандартні гармонії, насиченість фактурного викладення, динамічну раптовість, гнучке фразування, яскраву штрихову палітру, темброво-колористичну різнобарвність, шумові ефекти тощо. Її творчість поєднує різні стильові напрями, вирізняється театральністю та глибоким зв'язком із фольклорними джерелами, які вона майстерно поєднує із сучасни-

ми засобами музичної виразності. Особливості музичної мови Мартинюк – це органічний синтез темпових, артикуляційних, динамічних, штрихових і тембрових аспектів. Важливе значення у творах композиторки відіграють фразування, динаміка та артикуляція для більш ясного та виразного донесення художнього образу до слухача.

Аналізуючи творчий доробок та особливості композиторського письма Валентини Мартинюк, Світлана Щітова (2017) пише: «Перевтілюючи глибинну автентичність, Валентина Мартинюк створила свій власний, характерний, індивідуальний стиль. Автор не обмежує себе методом цитування, національним інтонаційним словником, але вдало поєднує традиційно класичну і романтичну лексику, використовуючи варіаційні прийоми, контрапунктичну техніку, яскравість несподіваних тонально-ладових зіставлень, тембрально-регістрові контрасти, прийоми сучасної композиторської техніки – сонористику, алеаторику, полістилістику та ін.» (с. 10).

Протягом останніх років Валентина Мартинюк написала чимало поліфонічних творів для бандури *solo* з музичною редакцією Світлани Овчарової. Надзвичайно важливим напрацюванням для розвитку академізованої бандурної школи є навчальний посібник «Українська пісня у поліфонічних творах для бандури», авторами якого є Валентина Мартинюк, Світлана Овчарова та Світлана Щітова (2017). У представлену збірку увійшли такі твори: Хорал і fuga, Інвенція (2009); Прелюдія і fuga (2012); Fuga і постлюдія (2013); Фантазія, fuga та епілог (2016); Fuga і коломика (2017); Чотири інвенції на теми козацьких пісень Дніпровщини (2017).

Вже під час повномасштабного російського вторгнення у 2023 р. було видано навчально-методичний посібник «Поліфонічний зошит юного бандуриста» (Мартинюк та ін., 2023). Мета його укладання – збагачення оригінального поліфонічного репертуару бандуристів-початківців та популяризація українського фольклору. Для розвитку образного мислення юних музикантів до кожного твору, серед яких канон, басо остінато, поліфонічний марш, танок, коласанка, подано першоджерела (ноти та тексти пісень), а також картинки-розмальовки, які допомагають учням при відтворенні певного музичного образу.

Краса та милозвучність української пісні є наріжним каменем творчості композиторки. Майже в усіх своїх поліфонічних творах Валентина Мартинюк використовує народні мелодії або авторські теми українських пісень, щоб підкреслити унікальність нашої культури (Щітова, 2017, с. 8, 10).

Яскравий приклад оригінального поліфонічного твору для бандури є поліфонічний диптих Валентини Мартинюк – *Прелюдія і fuga* на теми відомих авторських пісень «Пісня про рушник» П. Майбороди (сл. А. Малишка) і «Чорнобривці» В. Верменича (сл. М. Сингаївського), музична редакція Світлани Овчарової. Це компактний двочастинний цикл, який об'єднує ладотональність *d-moll*, ліричність пісень та схожість початкової інтонації (a–g–a–f).

Поліфонія – це основа творчого мислення композиторки. У цьому творі вона використала класичні принципи поліфонії, але адаптувала їх до сучасних потреб. Представлений диптих – це творчий відгук Валентини Мартинюк про те, що їй дороге – це про любов до рідної землі, про матір, про те, як ми несемо в собі українську культуру, де б не перебували. Зі слів авторки: «Під час написан-

ня цього циклу насамперед я керувалася любов'ю до української музики. Мені хотілося, щоб цей твір став мостиком між традицією та сучасністю» (Мартинюк, 2025, 5:10). Вона не просто цитує народні мелодії, а переосмислює їх, вкладаючи в них свої емоції та досвід. Це спроба сказати: «Українська музика – це не лише минуле, але й теперішнє, і вона може звучати по-новому», – говорить композиторка (Мартинюк, 2025, 9:15).

Прелюдія має ліричний характер, сповнена ніжності й тепла, складається з двох розділів, побудована на початковій інтонації «Пісні про рушник». Розпочинається семитактовим вступом – домінантовий предикт імпровізаційного характеру, який передує початкове проведення теми (темп – *Andante*, розмір – 4/4). Рух шістнадцятих у поєднанні з квінтальним пасажом та квартольним проведенням тридцять другими, з переходом у більш повільні тривалості – восьмі, четвертну і половинну, створюють ефект заповільнення, імітуючи ніби «видих», – так композиторка підкреслює ліричність (1-2 тт.; 3-4 тт.). У 5-6 тактах ритмічний малюнок змінюється на тріольний у темпі *rubato* на *crescendo*, що додає відчуття «злету» із завершенням вступу на половинних тривалостях у 7-му такті. Під час інтерпретування вступу важливе значення має звуковидобування готовими рухами, адже фактурне викладення побудоване на пасажах короткими тривалостями, що передбачає застосування дрібної техніки.

Надзвичайно важливе значення має правильно виставлена аплікатура протягом усього твору, адже авторка використовує складні гармонії, насичену фактуру, пасажну техніку, побудовану на дрібних тривалостях, багато альтерованих звуків, темпові відхилення – *rubato*, *tenuto*, *accelerando*, різноманітну штрихову палітру тощо.

Тема починається в темпі *Moderato*, розмір 6/8 із темповим і метроритмічним «зсувом». Композиторка нібито приховує інтонації пісні в статично рівному проведенні шістнадцятих тривалостей, що створює ефект «прихованої поліфонії» (8-11 тт.), тема надалі має вільний розвиток, нібито «розчиняючись» у насиченій різними засобами музичної виразності фактурі. Басова партія є органічним доповненням теми додатковим контрапунктом. Попри насичену фактуру шістнадцятими тривалостями *перший розділ* прелюдії має дуже світлий, прозорий характер, переважає штрих *legato*, що зобов'язує виконавця особливу увагу звертати на специфіку звуковидобування (правильне положення корпусу виконавця щодо інструмента – рівна постава й розташування ніг; гра вагою руки, природне положення кисті та ліктя стосовно корпусу інструмента – рука має бути вільною; звуковидобування «з пучки на ніготь», що допомагає відтворювати звуки з більш м'якими обертонами; гра готовими рухами, що дозволяє щипати струну з опорою й створювати більш ніжне звучання; внутрішнє проспіювання мелодії з її «динамічним інтонуванням»).

Другий розділ прелюдії змінює ритмічний малюнок на рух восьмими тривалостями секстами, динаміка – *pp* з подальшим *poco a poco cresc.*, що створює ефект нової нібито «нарастальної хвилі» (26-30 тт.). З 31 по 34 такти знову відновлюється рух шістнадцятими тривалостями з використанням альтерованих нот, фактурне викладення секстами на *ritenuto* штрихом *marcato* повертається у 35 такті.

На завершення першої частини поліфонічного диптиха авторка використовує вільно-імпровізаційний розвиток, тріольний ритмічний малюнок шістнадцятими й восьмими тривалостями на *crescendo*, що утворює подібність арки зі вступом (36-40 тт.). Висхідний пасаж на *crescendo* з вільним агогічним темповим відхиленням *rubato* та наприкінці *ritenuto* на акцентованих септакордах готує нас до фінального акорду першої частини представленого циклу, що символізує просвітлення (Щітова, 2017, с. 21–22).

Особливе значення має фразування та артикуляція. Авторка використовує вільне, гнучке фразування, не дотримуючись строго квадратної будови по 2, 4 чи 8 тактів, а фразує по такту, півтора, три, чотири, п'ять та шість тактів кожного разу змінюючи кількість проведення певної фрази.

Панівними штрихами в представленому творі є *legato* і *non-legato*, проте композиторка застосовує штрихи *staccato* і *marcato* для підкреслення певної гармонії, відтворенні акцентованих акордів, динамічного й тонального переходу.

Слід зазначити, що артикуляція є дуже важливим складником під час інтерпретації музичних творів на різних музичних інструментах, зокрема й на бандурі. Потрібно зазначити, що найбільш природний штрих для струнно-щипкового народного інструмента бандури – *non legato*, тому виконавець натрапляє на такі труднощі:

- виконання штриха *staccato* (його легше передати, коли тема, мелодична лінія або фраза викладається одноголосно; далі можна імітувати цей штрих, підкреслюючи його гострим щипком);

- виконання штриха *marcato* (який більш природним є для струнно-смичкових інструментів, адже після твердої атаки на початку звучання має слідувати філірування звука. Такого ефекту не можна досягти на струнно-щипкових інструментах, тому після атаки звук має згасати природним шляхом);

- виконання штриха *legato* (який також важко передати, тому що бандура – щипковий інструмент, який не має демпферного пристрою, тому звук швидко не згасає, відповідно, зайве нашарування звуків шкодить виконанню штриха).

Важливим засобом побудови цілісності поліфонічного диптиха є насичений динамічний розвиток, що сприяє посиленню драматургічних елементів – від *pianissimo* до *fortissimo*; композиторка застосовує широкий спектр динамічної виразності: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *crescendo*, *poco a poco crescendo*, *diminuendo*. В процесі розвитку образно-тематичного матеріалу авторка застосовує темпові відхилення – *rubato*, *ritenuto*, *a tempo*, *tenuto*, *accelerando*.

Під час інтерпретації представленої частини диптиха виконавець зіштовхується з такими технічними складнощами: звуковидобування альтерацій, акцентованих нот і акордів; інтерпретування штрихів *legato*, *staccato*, *marcato*; рівне, плавне звуковидобування висхідних мелодичних ліній на *crescendo* без виділення окремих нот (з пучки на ніготь, вагою руки); технічно вільне виконання мелодичних ліній, фраз і пасажних фігурацій, викладених дрібною технікою (гра готовими рухами, вільна рука, технічна свобода); гра метрики – точне метро-ритмічне виконання квартолей з квінтолями, шістнадцятих тривалостей з тридцять другими; раптова зміна гучності звучання з *ff* на *pp* (26 т.); інтерпретування мелодичних ліній і музичних фраз, викладених пасажною технікою на *acceleran-*

до; ведення басової мелодичної лінії – додаткового контрапункту відповідно до руху короткими тривалостями в правій руці – «прихованої поліфонії» на певній динамічній гучності тощо.

Композиторка застосовує досить різноманітне фактурне наповнення: виклад матеріалу короткими тривалостями – восьми, шістнадцяті, тридцять другі; висхідні пасажі – тріольний ритмічний малюнок восьмими та шістнадцятими тривалостями; інтервали – терції, сексти; акорди тісного та широкого розташування.

Фуга – це вже більш динамічна частина, де застосовано класичні поліфонічні прийоми: імітацію, інверсію (обернення теми) та проведення теми в різних голосах. У фузі поєднано різні типи поліфонічного письма: контрастний (заспів-приспів), імітаційний та підголосковий. Це визначає текстурну різноманітність – від імітаційного викладу до акордової фактури з додатковими голосами в кульмінаційних розділах. Композиторка завжди шукає баланс між технічними вимогами та художнім задумом.

Триголосна fuga побудована так, що перша половина куплету пісні «Чорнобривці насяля мати» утворює чотиритактну тему (43-46 тт.), яку почергово виконують верхній та середній голоси (тт. 47-50, D). Після інтермедії тема переходить у нижній голос (59-61 тт.). Інтермедія розвиває мотив, перетворюючи його на підголосок, що підкреслює розміреність і секвенційність структури. Друга частина куплету («Як на ті чорнобривці погляну») формує основу наступної інтермедії, яка гармонійно повертає музику в основний *d-moll* (50-55 тт.).

Друга інтермедія (63-66 тт.) підводить до кульмінації експозиційного розділу фуги (67-68 тт.), де тема звучить у верхніх голосах у густій акордовій фактурі. Однак фактично це вже початок вільної частини фуги, що відзначається тональним перемиканням (т. 69, *c-B*) і каденцією (нетиповим для фуги), яка стає своєрідним містком з прелюдією (75 т, *rubato, accel., rit.*). У наступному розділі тема повертається в дорійський лад і звучить у зверненні (76-80 тт.). Останній розділ фуги будується на куплеті пісні (*Piu mosso*, т. 92) та завершується предиктом каденції. Своєрідним постскриптом другої частини поліфонічного диптиха стає акордове проведення початкового мотиву теми на *ff* (104-105 тт.) (Щітова, 2017, с. 22–23).

Незважаючи на ліричний характер пісні «Чорнобривці», у фузі відбувається трансформація образу на більш драматичний. У процесі розвитку тема збагачується новими звукоелементами, фактурно нарощується та розкриває нові грані окресленого образу. Фактурна палітра другої частини поліфонічного диптиха досить різноманітна: одноголосне проведення теми; інтервальне наповнення – секунди, терції, кварта, сексти, октави; акордове викладення – триголосні, чотириголосні, п'ятиголосні, семиголосні акорди тісного та широкого розташування, пасажна техніка тощо. Композиторка застосовує досить гнучке фразування музичної фактури фуги по одному, два, чотири, п'ять, шість, вісім та десять тактів, змінюючи щоразу кількість проведення.

Під час інтерпретації представленої частини мініциклу виконавець зіштовхується з такими виконавськими складнощами: ведення теми в різних голосах зі збереженням характеру твору, розмаїттям палітри фактурного заповнення та відтворенням основних засобів музичної виразності; звуковидобування аль-

терацій; інтерпретування артикуляційно-штрихових прийомів – *legato, staccato, marcato, sforzare*, акцентованих нот і акордів; звуковидобування висхідних пасажів шістнадцятими тривалостями на *rubato, crescendo, accelerando* з акцентуванням сильною й відносно сильною долей, *ritenuto* наприкінці (75 т.; 102-103 тт.); природне відтворення темпових відхилень – *ritenuto, rubato, piu mosso, accelerando* без порушення образної драматургії твору; вільне звуковидобування харківським способом гри – «перекидкою» (76-79 тт.); рівномірне відтворення триголосних, чотириголосних, п'ятиголосних та семиголосних арпеджованих акордів (76-83 тт., 91 т., 97-99 тт.); вільне перемикавання тональностей без порушення цілісності звучання твору (75, 83 91 тт.).

Висновки

У представленій роботі досліджено особливості авторського стилю музичних творів для бандури Валентини Мартинюк. З'ясовано, що її творчість поєднує різні стильові напрями, вирізняється театральністю та глибоким зв'язком із фольклорними джерелами, які вона майстерно поєднує з сучасними засобами музичної виразності (складна музична мова, нестандартні гармонії, насиченість фактурного викладення, динамічна раптовість, гнучке фразування, яскрава штрихова палітра, тембровоколеристична різнобарвність, шумові ефекти тощо). Виявлено особливості музичної мови композиторки – органічний синтез темпових, артикуляційних, динамічних, штрихових і тембрових аспектів. Проведено детальний методико-виконавський аналіз поліфонічного диптиха для бандури на теми відомих авторських пісень Валентини Мартинюк. Визначено закономірності інтерпретації та виконавські складнощі поліфонічних творів композиторки для бандури, зокрема ведення теми у різних голосах, звуковидобування альтерацій; інтерпретування артикуляційно-штрихових прийомів, акцентованих нот й акордів; звуковидобування висхідних пасажів, природне відтворення темпових відхилень, вільне звуковидобування харківським способом гри, рівномірне відтворення багатоголосних арпеджованих акордів, вільне перемикавання тональностей тощо.

Слід зазначити, що творчість Валентини Мартинюк відіграє важливу роль у розвитку сучасного бандурного мистецтва. Її музика вирізняється органічним поєднанням фольклорної основи – української пісні – з інноваційними композиторськими техніками, складною поліфонічною мовою та сміливими гармонічними рішеннями. Оригінальні музичні твори авторки поповнюють та урізноманітнюють як навчальний, так і концертний репертуар бандуристів. Інтерпретація творів композиторки значно розширює та збагачує потенціал українського національного інструмента, розкриваючи його темброво-колеристичні та технічні можливості, що заслуговує на увагу фахівців і потребує подальшого аналізу та вивчення.

Перспективи подальших досліджень. Музика Валентини Мартинюк пропонує багатий спектр дослідницьких перспектив завдяки її унікальному композиторському стилю та сучасній музичній мові, які ґрунтуються на фольклорних джерелах. Український тематизм – основа композиторського мислення автор-

ки, що підкреслює значущість української культури в сучасному виконавсько-му просторі. Оригінальні музичні твори для бандури відкривають широке коло можливостей для дослідження виконавської техніки, нових засобів музичної виразності та темброво-колеристичних особливостей інструмента в процесі розвитку сучасного бандурного мистецтва.

Список бібліографічних посилань

- Березуцька, М. С. (2021). *Репертуар як фактор ансамблевої творчості бандуристів (на матеріалі діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці»)* [Дисертація доктора філософії, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Брондзя (Мартинюк), В. М., Овчарова, С. В., & Роук, Н. В. (2022). «Маленька Українка» Валентини Мартинюк – від солоспіву до відеокліпу. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 22(1), 42–55. <https://doi.org/10.33287/222203>
- Брояк, Н. В. (1997). *Теоретичні аспекти формування виконавської техніки бандуриста* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Дмитрук, І. І. (2009). *Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Дутчак, В. Г. (1996). *Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Дутчак, В. Г. (2017). Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори. В Л. І. Горіна (Ред.), *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* (с. 5–13). Волинські обереги.
- Єсипок, В. М., & Іваниш, А. А. (2018). Зародження та становлення новітньої форми кобзарського мистецтва – капели бандуристів. *Молодий вчений*, 2(54), 114–117.
- Лісняк, І. М. (2017). *Академічне бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України].
- Мартинюк, В. (2025, 18 лютого). [Приватна розмова Н. Роук з Валентиною Мартинюк] [Аудіозапис]. У особистому архіві Н. В. Роук.
- Мартинюк, В., Овчарова, С., & Щітова, С. (2017). *Українська пісня у поліфонічних творах для бандури*. Ліра
- Мартинюк, В., Овчарова, С., & Щітова, С. (2023). *Поліфонічний зошит юного бандуриста*. Ліра.
- Матвій, Г. В. (2021). *Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Морозевич, Н. В. (2003). *Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової].

- Ніколенко, О. І. (2011). *Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Овчарова, С. В. (2017). Українська пісня у поліфонічних творах для бандури: виконавський аспект. В В. Мартинюк, С. Овчарова, & С. Щітова, *Українська пісня у поліфонічних творах для бандури* (с. 4–7). Ліра.
- Хмель, Н. В. (2018). *Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Щітова, С. А. (2017). Українська пісенність і поліфонія у творах для бандури Валентини Мартинюк: теоретичний аспект. В В. Мартинюк, С. Овчарова, & С. Щітова, *Українська пісня у поліфонічних творах для бандури* (с. 8–29). Ліра.
- Щітова, С. А., & Кучер, В. В. (2019). Бандурний концертний стиль XXI століття (на прикладі Концерту для бандури з оркестром *Bandura forever* В. Мартинюк). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 17, 5–16. <https://doi.org/10.33287/222001>

References

- Berezutska, M. S. (2021). *Repertuar yak faktor ansamblevoi tvorchosti bandurystiv (na materialii diialnosti ansamblu bandurystiv "Charivnytsi")* [Repertoire as a factor of the ensemble creativity of bandurists (based on the activity of the bandura ensemble "Charivnytsi")] [PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Broiako, N. B. (1997). *Teoretychni aspekty formuvannia vykonavskoi tekhniky bandurysta* [Theoretical aspects of the formation of bandurist's performance technique] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Brondzia (Martyniuk), V. M., Ovcharova, S. V., & Roiuk, N. V. (2022). "Malenka Ukrainka" Valentyny Martyniuk – vid solospivu do videoklipu ["Little Ukrainian girl" by Valentyna Martyniuk – from solo singing to video clip]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 22(1), 42–55. <https://doi.org/10.33287/222203> [in Ukrainian].
- Dmytruk, I. I. (2009). *Zhanr perekladu ta yoho riznovydy v suchasnomu bandurnomu mystetstvi* [Conversion (translation) genre and its variety in modern bandura art] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (1996). *Rozvytok profesiynykh zasad bandurnoho mystetstva 1970–1990 rokiv. Tvorchist i vykonavstvo* [Development of professional principles of bandura art 1970s–1990s. Creativity and performance] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2017). *Osnovni tendentsii v suchasnomu bandurnomu vykonavstvi Ukrainy ta ukrainskoi diaspory* [Main trends in modern bandura performance in Ukraine and the Ukrainian diaspora]. In L. I. Horina (Ed.), *Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist* [Current issues of folk instrumental performance in Ukraine: History and modernity] (pp. 5–13). Volynski oberehy [in Ukrainian].
- Khmel, N. V. (2018). *Spetsyfika bandurnykh perekladen muzyky baroko: vykonavsko-tekstolohichnyi aspekt* [Specificity of bandura translations of baroque music: performance and textological aspect] [PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].

- Lisniak, I. M. (2017). *Akademichne bandurne mystetstvo kintsia XX – pochatku XXI st. yak vidobrazhennia providnykh tendentsii rozvytku suchasnoi ukrainskoi muzychnoi kultury* [Academic bandura art of the late 20th – early 21st centuries as a reflection of the leading trends in the development of modern Ukrainian musical culture] [PhD Dissertation, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine] [in Ukrainian].
- Martyniuk, V. (2025, February 18). [Pryvatna rozmova N. Roiuk z Valentynoiu Martyniuk] [Private conversation N. Royuk with Valentyna Martyniuk] [Audio recording]. In the personal archive of N. V. Roiuk [in Ukrainian].
- Martyniuk, V., Ovcharova, S., & Shchitova, S. (2017). *Ukrainska pisnia u polifonichnykh tvorakh dlia bandury* [Ukrainian song in polyphonic works for bandura]. Lira [in Ukrainian].
- Martyniuk, V., Ovcharova, S., & Shchitova, S. (2023). *Polifonichnyi zoshyt yunoho bandurysta* [Polyphonic notebook of a young bandura player]. Lira [in Ukrainian].
- Matviiv, H. V. (2021). *Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskiy avtorskyi pidkhid* [Sound image factors of modern bandura creativity: Instrumental-executive author's approach] [Abstract of PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Morozevych, N. V. (2003). *Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia suchasnosti* [Bandura art as cultural property of contemporaneity] [Abstract of PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Nikolenko, O. I. (2011). *Oryhinalna instrumentalna bandurna tvorchist v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii* [Original instrumental works for Bandura in terms of genre and stylistic evolution] [PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].
- Ovcharova, S. V. (2017). *Ukrainska pisnia u polifonichnykh tvorakh dlia bandury: vykonavskiy aspekt* [Ukrainian song in polyphonic works for bandura: performance aspect]. In V. Martyniuk, S. Ovcharova, & S. Shchitova, *Ukrainska pisnia u polifonichnykh tvorakh dlia bandury* [Ukrainian song in polyphonic works for bandura] (pp. 4–7). Lira [in Ukrainian].
- Shchitova, S. A. (2017). *Ukrainska pisennist i polifoniia u tvorakh dlia bandury Valentyny Martyniuk: teoretychnyi aspekt* [Ukrainian songness and polyphony in works for bandura by Valentyna Martyniuk: Theoretical aspect]. In V. Martyniuk, S. Ovcharova, & S. Shchitova, *Ukrainska pisnia u polifonichnykh tvorakh dlia bandury* [Ukrainian song in polyphonic works for bandura] (pp. 8–29). Lira [in Ukrainian].
- Shchitova, S. A., & Kucher, V. V. (2019). *Bandurnyi kontsertnyi styl XXI stolittia (na prykladi Kontsertu dlia bandury z orkestrom Bandura forever V. Martyniuk)* [Bandura concert style of the 21st century (on the example of the bandura concerto with orchestra "Bandura forever" by V. Martyniuk)]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 17, 5–16. <https://doi.org/10.33287/222001> [in Ukrainian].
- Yesypok, V. M., & Ivanysh, A. A. (2018). *Zarodzhennia ta stanovlennia novitnoi formy kobzarskoho mystetstva – kapely bandurystiv* [The Emergence and establishment of the new form of kobzar art – capella of bandurists]. *Young Scientist*, 2(54), 114–117 [in Ukrainian].

PECULIARITIES OF VALENTYNA MARTYNIUK'S AUTHORIAL STYLE IN POLYPHONIC WORKS FOR BANDURA

Nataliia Roiuk^{1a}, Volodymyr Yesypok^{2a}

¹ PhD in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0001-6563-2242, E-mail: tusyaband@gmail.com

² Professor at the Department of Musical Art, Chairman of the Board

of the National Union of Kobzars of Ukraine, People's Artist of Ukraine;

ORCID: 0000-0002-2831-7726, E-mail: esipok_v@ukr.net

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to identify peculiarities of Valentyna Martyniuk's authorial writing and the specifics of interpreting her musical works for bandura, particularly, the polyphonic diptych based on themes from well-known authorial songs (*Song of the Towel* by P. Maiboroda and *Chornobryvtsi* by V. Vermenych). **The research methodology** includes a musicological analysis of the polyphonic diptych based on themes from well-known authorial songs (to examine the musical characteristics and means of forming in V. Martyniuk's works in detail), a structural-functional method (to structure scientific research material, process it and draw conclusions), a comparative analysis (to identify distinctive features of the composer's authorial writing by comparing her works with the contemporary bandura repertoire), systematic analysis and synthesis (to study the features of V. Martyniuk's musical language), and performance analysis (to reveal the figurative and thematic material, as well as specifics of interpretation). **The scientific novelty** grounds on the studying of musicological and performance aspects of interpreting original modern polyphonic works for bandura through the prism of Valentyna Martyniuk's creativity (using the example of the polyphonic diptych based on themes from well-known authorial songs: *Song of the Towel* by P. Maiboroda (lyrics by A. Malyshko) and *Chornobryvtsi* by V. Vermenych (lyrics by M. Synhaivskyi), with musical editing by Svitlana Ovcharova). **Conclusions.** The creative work of Valentyna Martyniuk plays a significant role in the development of modern bandura art. Her original musical compositions enrich and diversify both the educational and concert repertoire of bandurists. The interpretation of composer's works significantly expands and enriches the potential of the Ukrainian national instrument, revealing its timbral, colouristic and technical capabilities, which deserves the attention of specialists and requires further analysis and study.

Keywords: Valentyna Martyniuk; polyphonic diptych; composer's style; interpretation; folklore sources; bandura art; repertoire

Надійшла 24.02.2025; Прийнято: 18.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025



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

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 8 № 1
2025

Volume 8 No 1
2025

Автори зберігають за собою право на авторство роботи без обмежень та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons Attribution License International CC-BY. Засновник залишає за собою право на дизайн верстки, художнє оформлення та назву журналу.

The authors retain the right to the authorship of the work without restrictions and transfer to the journal the right to first publish this work under the terms of the Creative Commons Attribution License International CC-BY.
The founder reserves the right to design the layout, artwork and title of the journal.

Підписано до друку: 30.05.2025. Формат 70x100/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.
Ум. друк. арк. 11,7. Обл.-вид. арк. 10,72.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5420

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