

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

ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

2025

Том **8**
Vol.

№2

Scientific journal

BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS

Series in Musical Art

Київський національний університет культури і мистецтв

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 5 від 14.11.2025 р.)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

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

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

Дорофєєва В. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, ПВНЗ «Київський університет культури».

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

Вапельник О. Б.

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

За точність викладених фактів та коректність цитування
відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2025
© Автори, 2025

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 5 of 14.11.2025)*

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, PHEE "Kyiv University of Culture".

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 Chernovanenko, 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

Vapelnik O. B.

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, Ye. Konovalets Str.,
Kyiv, 01133, Ukraine

20, D. Doroshenko Str., Off. 41, Kyiv, 01042, Ukraine

KNUKiM Publishing Centre, 14, D. Doroshenko Str., 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

Марія ОболенськаВнутрішній діалог як форма
інтерпретації: партитурне мислення
піаніста в Сонаті для віолончелі та
фортепіано, ор. 36 Едварда Гріга

150

Святослав ОвчаренкоДиспозитив соціалістичного реалізму
та авангардизму в музичному мистецтві
України 30–80-х років XX століття

166

ПРАКТИКА

**Надія Брояко,
Вероніка Дорофєєва**Музика та емоційний інтелект:
експлікація концепту інтегративного
підходу в музичній освіті

179

Мяо ЧжанФольклорні зразки у початковому
навчанні співу: практики України
та Китаю

192

**Олексій Шпортько,
Тамара Калюжна,
Ірина Усачова**Новітні вокальні техніки в українській
естраді XXI століття: між етнікою
та попкультурою

202

ІСТОРІЯ

**Петро Богоніс,
Чипріян Кицу,
Максим Бережнюк**Фольклорний інструментарій
у сучасній музиці: традиційні
витоки та глобальні контексти

217

**Наталія Кречко,
Ярослав Комарніцький,
Юлія Соколова**Історично-культурні традиції церковних
хорів Німеччини: українсько-німецькі
паралелі у фокусі освітньої практики

238

CONTENTS

THEORY

<i>Mariia Obolenska</i>	Inner Dialogue as a Form of Interpretation: a Pianist's Score-Oriented Thinking in Edvard Grieg's Sonata for Cello and Pianoforte, op. 36	150
<i>Sviatoslav Ovcharenko</i>	Disposition of Socialist Realism and Avant-Garde in the Musical Art of Ukraine in the 30s-80s of the 20 th Century	166

PRACTICE

<i>Nadiia Broiako, Veronika Dorofieieva</i>	Music and Emotional Intelligence: Explication of the Integrative Approach Concept in Musical Education	179
<i>Miao Zhang</i>	Folklore Samples in Elementary Vocal Education: Practices of Ukraine and China	192
<i>Oleksii Shportko, Tamara Kaliuzna, Iryna Usachova</i>	Innovative Vocal Techniques in Ukrainian Pop Music of the 21 st Century: between Ethnicity and Pop Culture	202

149

HISTORY

<i>Petro Bohonis, Ciprian Chitu, Maksym Berezniuk</i>	Folk Instruments in Modern Music: Traditional Origins and Global Contexts	217
<i>Nataliia Krechko, Yaroslav Komarnitskyi, Yuliia Sokolova</i>	Historical and Cultural Traditions of Church Choirs in Germany: Ukrainian-German Parallels in the Focus of Educational Practice	238

DOI: 10.31866/2616-7581.8.2.2025.346278

УДК 781.68:159.955]:78.071.1:[78.082.2:780.614.334:780.66.432

ВНУТРІШНІЙ ДІАЛОГ ЯК ФОРМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ПАРТИТУРНЕ МИСЛЕННЯ ПІАΝІСТА В СОНАТІ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО, ОР. 36 ЕДВАРДА ГРІГА

Марія Оболенська

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри інтерпретології

та аналізу музики, провідний концертмейстер;

ORCID: 0000-0002-4044-9633; e-mail: marieobolenchik@gmail.com

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна

Анотація

У статті досліджено феномен внутрішнього діалогу як ключової форми інтерпретаційної діяльності піаніста в процесі ансамблевого виконання. Акцент зосереджено на партитурному мисленні виконавця як засобі глибокого занурення в музичний текст і структурну взаємодію партій. **Мета дослідження** – виявити особливості партитурного мислення піаніста як інтерпретатора в процесі виконання камерної сонати крізь призму діалогічності як ключової форми музичної комунікації. **Методологія дослідження** базується на поєднанні музикознавчого аналізу (структурно-функціональний, виконавсько-інтерпретаційний), когнітивного підходу до виконавства та інтерпретаційної герменевтики, що дає змогу розглядати музичний твір як простір взаємодії не тільки звукових структур, а й виконавських інтенцій, моделей мислення та стратегій комунікації. **Наукова новизна.** Уперше Сонату для віолончелі та фортепіано Едварда Гріга проаналізовано в аспекті виконавського діалогу як центрального механізму ансамблевої взаємодії. Інtrosпективний вимір партитурного мислення розглянуто як вияв внутрішнього діалогу, у якому піаніст осмислює власну виконавську стратегію в контексті партії віолончелі. **Висновки.** Запропоновано аналітичну модель для ідентифікації діалогічних структур у камерному творі – на рівні тематизму, фразування, фактурного розподілу та драматургії. Уточнено роль інтерсуб'єктивної взаємодії як основи виконавської інтерпретації в умовах камерного ансамблю, з особливою увагою до балансування ініціативи та рефлексивного слухання. Висвітлено смислотворчий потенціал внутрішнього діалогу піаніста як чинника, що впливає на формування цілісної виконавської концепції.

Ключові слова: інтерпретація; діалог; партитурне мислення; ансамблеве виконавство; камерна соната; піаніст-концертмейстер; емоційний інтелект

Вступ

У центрі сучасного музикознавства та виконавської практики зростає увага до інтерпретаційного складника виконавства, що зумовлює необхідність осмислення ролі виконавця як активного співтворця музичного тексту. Особливої актуальності ця проблема набуває в камерному ансамблі, де виконання будується на основі тісної комунікації між партнерами. У цьому контексті Соната для віолончелі з фортепіано Едварда Гріга постає як яскравий приклад твору, у якому діалог між виконавцями має не тільки технічну, а й концептуально-змістову природу.

Проте, попри численні інтерпретації цього твору, у науковій літературі недостатньо уваги приділено саме феномену партитурного мислення піаніста як чинника, що забезпечує реалізацію музичного діалогу на виконавському рівні. Залишається відкритим питання: яким чином діалогічна модель інтерпретації сприяє формуванню художнього образу Сонати, і яку роль у цьому процесі відіграє піаніст як співрозмовник музичного спілкування? Аналіз цього явища дає змогу не лише глибше зрозуміти виконавські особливості твору, а й розширити уявлення про камерне партнерство як форму інтерпретаційної взаємодії.

Провідним завданням концертмейстера є всебічне опанування партитури твору, незалежно від наявності каденцій, пауз чи характеру фактурної організації. На прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано Едварда Гріга можна простежити здатність піаніста гнучко змінювати акценти музичного мислення відповідно до типу композиційного матеріалу. В одних епізодах піаніст виконує переважно функцію ритмічної опори, формуючи сталу пульсацію, в інших – координує гармонічно-тембровий баланс ансамблю. Особливо показовими є фрагменти з поліфонічним викладом кількох тем у різних партіях, де розкривається мистецтво діалогічного мислення піаніста. Ефективна ансамблева взаємодія передбачає глибоке знання партії соліста, що дає змогу антиципувати музичний розвиток і органічно вплітати до нього власну лінію. Саме антиципація партнерської інтонації й динамічного рельєфу дає змогу концертмейстеру гнучко реагувати та формувати цілісний музичний простір.

Мета

Мета дослідження – виявити особливості партитурного мислення піаніста як інтерпретатора в процесі виконання камерної сонати крізь призму діалогічності як ключової форми музичної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Теоретичну основу дослідження умовно поділено на три взаємопов'язані компоненти: 1) осмислення діалогічної природи тексту (художнього і музичного); 2) вивчення когнітивних і психологічних засад виконавського мислення в камерному ансамблі; 3) аналітичні студії, присвячені Сонаті для віолончелі та фортепіано Едварда Гріга.

Поняття «діалогу», що має свої витoki в мовленні, закономірно привертає увагу дослідників у галузі філології та лінгвістики, де воно постає як універсальний механізм смислотворення (Шабат-Савка, 2020; Сосницький, 2023). У вітчизняному музикознавстві проблему діалогічності камерно-інструментального виконавства розглянуто в дисертації «Український камерно-інструментальний ансамбль XX століття: композиторська творчість та виконавська практика» (Хань, 2024а), де діалог інтерпретують як складну форму взаємодії всередині ансамблю. Вагомим теоретичним підґрунтям для осмислення внутрішнього діалогу людини стали положення дисертації О. І. Самойленко (2003), у яких внутрішнє мовлення розглядають як активний механізм смислової організації музичного виконання. У площині ансамблевого музикування це зумовлює здатність виконавця до цілісного охоплення музичного процесу, до гнучкого поєднання особистої ініціативи з відкритістю до партнера та до формування інтерсуб'єктивного простору комунікації.

Ідея діалогічного зв'язку між виконанням та аналітичним осмисленням музики втілюється в сучасному західному дискурсі. Зокрема, у статті «Виконавська форма: діалог між виконанням та аналізом» (*Performing Form: A Dialogue between Performance and Analysis*) (Collins & Napolitano, 2024) аналізують взаємопроникнення виконавських і аналітичних стратегій як основу поглибленого музичного розуміння.

Питання виконавського мислення в контексті камерного ансамблю репрезентує низка досліджень як українських (Кравченко, 2020; Ніколаєвська, 2020), так і зарубіжних авторів (Fairhurst et al., 2014; Keller et al., 2016; Loehr et al., 2013; Schmidt, 2002). Ці праці розкривають особливості когнітивної активності музикантів-ансамблістів, зокрема в аспекті міжособистісної взаємодії, синхронізації та інтерпретаційної узгодженості.

Окремий сегмент теоретичного корпусу становить аналітична література, присвячена Сонаті для віолончелі та фортепіано Е. Гріга. Попри обмежену кількість джерел, фундаментальним і надзвичайно інформативним у цьому аспекті є дисертаційне дослідження А. Абрантес Сіцилії (Abrantes Sicilia, 2017), яке охоплює історичний, структурно-аналітичний і виконавський виміри твору.

В умовах постійної уваги до міждисциплінарних підходів у музикознавстві дослідження камерного музикування вже не обмежується аналізом партитур чи стилістичних характеристик, а охоплює внутрішні механізми мислення, взаємодії та смислотворення. Отже, обраний об'єкт дослідження – Соната для віолончелі та фортепіано Е. Гріга – є репрезентативним прикладом композиції, у якій діалогічні структури не тільки формально задані, а й глибоко вплетені в драматургію твору. Вивчення способів їхнього втілення у виконавській практиці дає змогу виявити нові смислові горизонти інтерпретації, що своєю чергою сприяє розширенню уявлень про природу ансамблевого виконавства в цілому.

Виклад матеріалу дослідження

У музикознавстві термін «діалог» має достатньо широку понятійну розгалуженість. У цьому дослідженні поняття діалогу розглянуто в аспекті виконав-

ства, де воно є не тільки формою спілкування між ансамблевими партнерами, а й глибокою інтерпретаційною стратегією, що дає змогу розкрити зміст твору через комунікацію між різними елементами музичної тканини.

О. Самойленко (2003) розглядає ноетичну і психологічну форми діалогу, де остання виступає як «самодіалог свідомості, особистісного становлення», та «як смисловий феномен діалог є універсальним цілісним процесом» (с. 25). Згадка про ноетичну форму (тобто інтелектуально-змістову, пов'язану з пізнавальною діяльністю) і психологічну (внутрішню, пов'язану з особистісним розвитком і рефлексією) дає підґрунтя для розуміння виконавського мислення як багаторівневого процесу. У випадку піаніста в ансамблі це розрізнення дає змогу говорити про ноетичний рівень як аналітичне осмислення партитури (структури, гармонії, фактури) та психологічний рівень як внутрішній самодіалог – переживання своєї ролі у творі, емоційна взаємодія з партією іншого.

У площині лінгвістики дослідниця С. Шабат-Савка (2020) докладно аналізує діалог як форму художнього викладу та діалогічність як принцип мислення людини: «Ця категорійна величина [діалогічність. – М. О.] слугує інтегрувальним чинником процесу комунікації та проектується на весь художній текст, а не тільки на певні моделі діалогічного дискурсу» (с. 146). Оскільки музичне мистецтво також репрезентує себе у текстовій формі, вважаємо доречним проектувати літературні моделі на вимір музичної діяльності. Діалог є комунікативним інструментом не тільки в проєкції між «я – інший», а й на внутрішнє уявлення людини, у якому вона моделює дії та реакції іншого.

У дослідженні української камерно-інструментальної музики ХХ століття зазначено: «Діалогічність музичного тексту розкриває особливості його драматургічного цілого та його виражальних компонентів та формує специфіку камерно-інструментального виконавства» (Хань, 2024b, с. 28). Діалог у камерному музикуванні відрізняється від розмовного тим, що партія співрозмовника заздалегідь відома, бо композитор зафіксував її в партитурі (якщо мова не йде про специфічні імпровізаційні спонтанні форми музикування). Це дає можливість не тільки передбачати дії ансамблевого партнера в реальному часі, а й вести внутрішній діалог, знаючи наперед усі його «репліки». У нотному тексті прописано, що має сказати співрозмовник, а в процесі репетицій можна зрозуміти, як він хоче це сказати. Знову ж, проводячи аналогію з літературними текстами, варто згадати слова українського філолога І. Сосницького (2023): «Кожна репліка в діалозі є результатом взаємодії всіх учасників розмови та визначається контекстом і взаємодією між ними» (с. 88). Тобто характер власної музичної репліки має залежати від характеру репліки ансамблевого партнера, а не виконуватися «відірвано» від контексту. Досягнення якісного результату в камерному музикуванні залежить від уміння не тільки гнучко відреагувати на дію партнера, а й передбачити її, спрогнозувати й антиципувати, що власне й слугує основою для відповідної реакції. Сучасний виконавець усе частіше прагне до діалогічного підходу, шукаючи неоднозначності та полісемію в музиці, розглядаючи твір як відкритий текст, у якому важливо не лише що, але й як сказано. Отже, діалог у музичному виконавстві – це потужний інтерпретаційний інструмент, що дає змогу глибше зрозуміти та розкрити музичний зміст, зберігаючи живу комунікативну природу мистецтва.

Діалогічність у музиці – це здатність голосів вступати у комунікацію: коментувати, доповнювати, конфліктувати, перекликатися. У камерному ансамблі кожен учасник виконує роль «співрозмовника». Піаніст повинен не тільки грати свою партію, а й слухати партії інших, передбачати їхню інтерпретацію, підлаштовуватись у реальному часі, вести «музичну бесіду» через динаміку, агогіку, артикуляцію. Ця багаторівнева комунікація можлива лише за умов глибокого партитурного мислення.

Партитурне мислення – це здатність виконавця осмислювати музичний твір у цілісному, багатоплановому звучанні, ураховуючи не тільки власну партію, а й увесь ансамблевий контекст. Для піаніста в камерному ансамблі ця здатність є фундаментально важливою. Партитурне мислення передбачає аналітичний підхід до фактури музичного твору. Слухове уявлення всього ансамблю навіть у процесі індивідуальної підготовки та інтонаційне співпереживання партіям інших інструментів дає змогу досягти глибокої емоційної взаємодії. Дослідниця Наталія Харандюк (2013), аналізуючи фактурну специфіку камерно-вокальних творів в аспекті діалогічності, пропонує оперувати поняттям «синтетична вокально-фортепіанна фактура» (с. 199) задля висвітлення її цілісності й неподільності.

Дослідниця сучасного камерно-інструментального мистецтва України А. І. Кравченко (2020) пояснює наслідки процесів, які сприяли розширенню меж професійних навичок ансамблевих музикантів: «Натепер, у ході трансформації семіотичної парадигми музичного мистецтва перед виконавцями ансамблістами висуваються додаткові техніко-артистичні та комунікативні вимоги, що окреслюють новий рівень універсалізму як у міжстильовому, так і міжмистецькому вимірах виконавської творчості» (с. 131). Ідеї, викладені в монографії, безпосередньо стосуються проблеми партитурного й універсального мислення, адже воно неможливе без інтермодального сприйняття та багаторівневого аналізу. Потреба у внутрішньому діалозі як когнітивному механізмі артикуляції смислів, особливо в умовах нестабільної семіотики, підкреслює інтерпретативну автономність, що балансує з ансамблевою взаємодією. Універсальність мислення на сьогодні є новою нормою для піаніста-ансамбліста.

Інтерпретувальне мислення, концептуально представлене в монографії Ю. Ніколаєвської (2020), є близьким поняттям до універсального мислення, але має дещо інший модус: «Інтерпретувальне мислення – це здібність мислити нелінійно та поєднувати у процесі пізнання світу (музичного мистецтва) декілька парадигм, що призводить до евристичних відкриттів. Інтерпретувальне мислення – перехід від латентно-стратегічної дії (Ю. Габермас) на рівні задуму до її реалізації в процесі комунікації для винайдення нових вимірів звичаєвих смислів» (с. 256). Це надає глибоке теоретичне підґрунтя для осмислення внутрішнього діалогу піаніста як складника партитурного мислення в ансамблевому виконанні. Внутрішній діалог – це не тільки відтворення, а й активне смислотворення, складна когнітивна дія інтерпретації, у процесі якої партитурне мислення піаніста є складником інтерпретувального мислення, що постійно перемикається між «я» та «інший» у музичній фактурі твору.

В іноземному музикознавстві релевантним партитурному мисленню є поняття «ансамблевого пізнання» (*ensemble cognition*) та «спільного музичного

розуміння» (*shared musical understanding*). У контексті ансамблевої гри такими словами описується когнітивна взаємодія, де кожен музикант мислить не тільки власну партію, а й усю структуру твору. Наприклад, у роботі «Виступ музичного ансамблю: репрезентація себе, іншого та спільної дії» (*Musical Ensemble Performance: Representing Self, Other and Joint Action*) (Keller et al., 2016) досліджено, як ансамблеві музиканти формують спільні уявлення про виконання та як інтегрують інформацію про власну партію, партії інших і загальний результат: «Для досягнення точної, але водночас гнучкої міжособистісної узгодженості в межах часових вимірів, сенсорних модальностей і форм координації, учасники ансамблю певною мірою спираються на ментальні уявлення партій одне одного в музичній фактурі. Це є специфічною формою спільного уявлення про результат, яка допомагає виконавцям відстежувати функції партій і справлятися з викликами музичної взаємодії в реальному часі» (р. 283). В ансамблевій музиці критично важливим є баланс між «злиттям "я" та "іншого" та розрізненням "я" та "іншого", що передбачає одночасну інтеграцію та сегрегацію інформації з окремих джерел» (Keller et al., 2016, р. 286).

У роботі «Моніторинг результатів індивідуальних та спільних дій у виконанні дуєтної музики» (*Monitoring individual and joint action outcomes in duet music performance*) (Loehr et al., 2013) описано цікавий експеримент, у якому об'єктом дослідження постав фортепіанний дует. Електронний синтезатор, на якому один із піаністів виконував свою партію, раптово змінював висоту випадкових звуків то в першій, то в другій партії. Реакції виконавця відстежував і аналізував комп'ютер. Результати показали, що піаніст однаковою мірою контролює і власну партію, і партію партнера. Цей експеримент демонструє, що в процесі спільного музикування відбувається глибока інтеграція когнітивних репрезентацій обох партій, що є характерною ознакою партитурного мислення. Такий тип мислення дає змогу виконавцю не тільки точно координувати власні дії, а й оперативно реагувати на зміни в дії партнера, сприймаючи музичну фактуру як єдине смислове ціле. Це підтверджує актуальність розгляду внутрішнього діалогу піаніста як засобу підтримки міжособистісної музичної комунікації в ансамблевому виконанні. Отже, партитурне мислення піаніста в камерному ансамблі – це поєднання аналітики, слухової уяви, емпатії й технічної майстерності, що дає змогу досягти органічної взаємодії в багатоголосому музикуванні.

Камерне музикування завжди залишається живою формою комунікації між особистостями, що потребує не тільки аналітичної проникливості, а й високого рівня емоційної чутливості. Саме тут виявляється роль емоційного інтелекту, який дає змогу музиканту розпізнавати виконавські наміри партнера, адаптуватися до його інтерпретаційних рішень і вибудовувати узгоджену ансамблеву взаємодію. Одним із ключових механізмів такої взаємодії є антиципація – передбачення подальшого розвитку музичного процесу на рівні інтонацій, темпу, динаміки, що забезпечує органічну інтеграцію у виконавський контекст.

Партитурне мислення є когнітивною основою для музичного діалогу, а емоційний інтелект – психоемоційним інструментом його реалізації. Партитурне мислення й емоційний інтелект у піаніста камерного ансамблю – це два взаємопов'язані виміри, що формують його музичну свідомість. Без партитурного

мислення неможливий глибинний аналіз і співтворчість, а без емоційного інтелекту – жива діалогічність і комунікація. Їхня синергія народжує справжню камерну музику – не просто виконання нот, а інтерактивну ансамблеву взаємодію. Отже, діалогічність як форма виконавського мислення постає на перетині партитурного мислення й емоційного інтелекту. Її реалізація вимагає від піаніста поєднання аналітичної глибини та інтерперсональної чутливості, що уможливорює інтерпретацію як спільне творення музичного смислу.

У камерних ансамблях за участю фортепіано можна виокремити три основні моделі мислення піаніста, кожна з яких визначає характер його взаємодії з партією соліста й ступінь діалогічності інтерпретації.

1. *Домінування фортепіано в тематичному матеріалі*: у цій моделі провідна роль належить піаністу, який виконує тематичний матеріал, тоді як соліст або перебуває у функції акомпанементу, або тимчасово мовчить. У такій взаємодії виконавське мислення піаніста переважно зосереджене на власній партії, з мінімальним урахуванням партії партнера. Цей тип сприйняття засвідчує своєрідну ротацію ролей, коли фортепіано тимчасово перебирає на себе функції провідного голосу.

2. *Акомпанувальна функція фортепіано*: у цьому варіанті піаніст виконує роль акомпаніатора, спрямовану на підтримку соліста. Його виконавські функції охоплюють ритмічну організацію, баланс фактурних голосів, колористичне забарвлення звучання. Піаніст виявляє гнучкість щодо динаміки, темпу, агогіки, чітко відчуває та передбачає музичні наміри партнера, що забезпечується високим рівнем емоційного та інтонаційного слуху.

3. *Рівноправна участь обох партій у тематичному розвитку*: найбільш складний з погляду мислення варіант передбачає активну тематичну взаємодію між фортепіано та солістом. Мелодичний матеріал може бути розподілений паралельно або поліфонічно, контрапунктно, що вимагає високого ступеня діалогічного мислення, інтеграції акомпанувальних і сольних функцій у свідомості піаніста.

Саме третя модель становить особливий інтерес для дослідження, оскільки поєднує елементи перших двох і потребує розвиненого партитурного мислення, гнучкості у виконавському рішенні та здатності до постійного внутрішнього діалогу. У межах одного твору (особливо якщо мова йде про твір крупної форми) усі мисленнєві моделі можуть комбінуватися та доповнюватися метамисленням, завдяки якому піаніст не просто реагує на музичний матеріал, а мислить усім музичним простором твору – цілісно, багаторівнево, охоплюючи не тільки вертикальну координату, а й драматургію форми, темпоритм, смислову логіку, що у свою чергу підкріплюється безперервним зчитуванням емоційних сигналів, артикуляційних мікроімпульсів і реакцій партнера в реальному часі.

У дослідженні П. Келлера (Keller et al., 2016) три основні типи мислення камерного виконавця розкриваються за допомогою усвідомлення власних функцій і ролей в ансамблі: власна модель, модель іншого, сумісна модель (*self model, other model, joint model*). Власна модель, як усвідомлення своєї партії, передбачає розуміння виконавцем своєї функції в ансамблі – ритмічної, гармонічної, фактурної. Модель іншого, як уявлення про партнера, – це когнітивне передбачення дій партнера: його фразування, артикуляції, логіки дихання тощо. Сумісна мо-

дель, як інтегроване бачення цілого, є рівнем, на якому виконавець сприймає не дві окремі партії, а єдину ансамблеву структуру, що розгортається в просторі та часі. Саме ця модель тісно пов'язана з інтерпретувальним мисленням. Модель П. Келлера підтверджує, що ефективне ансамблеве виконання неможливе без когнітивної здатності до одночасного аналізу та синтезу – того, що і є сутністю партитурного мислення піаніста.

У контексті розподілу ролей в ансамблевому виконанні доцільно розрізняти два підходи: структурно-функціональний і виконавсько-ієрархічний. У першому випадку музиканти орієнтуються на функціональну структуру своїх партій відповідно до драматургії композиторського тексту, що забезпечує динамічну гнучкість у реалізації ролей – лідерських чи акомпанувальних – залежно від художньої логіки твору. Такий підхід сприяє рівноправній координації, де роль виконавця визначається не за ієрархічним принципом, а відповідно до музичного контексту.

У межах виконавсько-ієрархічної моделі функціональне розуміння ансамблевих партій редукується до схеми «соліст – акомпаніатор», у якій піаніст, незалежно від структурної побудови чи драматургічного навантаження фактури, автоматично закріплюється у постійно акомпанувальній функції. Попри теоретичне визнання переваги структурно-функціональної парадигми в інтерпретаційній практиці, на емпіричному рівні переважає саме виконавсько-ієрархічне трактування ансамблевої взаємодії.

Результати нейроестетичного експерименту, що провів Р. Фейрхерст та ін. (Fairhurst et al., 2014), підтверджують відмінності в когнітивній поведінці виконавців, які функціонують у ролі «лідерів» (солістів) і «послідовників» (аккомпаніаторів). Зокрема, було встановлено, що лідери рідше, ніж послідовники, адаптували таймінг своїх дотиків до синхронізованого темпу віртуального партнера. Цей ефект пов'язується з балансом інтеграції та сегрегації модальностей «я – інший»: піаністи, як правило, орієнтовані на синхронізацію та інтеграцію, тоді як солісти – на стабілізацію власної темпової стратегії. Різниця цих стратегій виявляється не лише на поведінковому, але й на нейрофізіологічному рівні. Цей експеримент дає змогу зробити висновок, що виконання в ансамблі ґрунтується на різних когнітивних стратегіях взаємодії, залежно від ролі виконавця. Піаністи, які історично звикли більше до ролі акомпаніатора, демонструють вищий ступінь інтеграції з партнером, тоді як солісти тяжіють до автономного контролю власного музичного матеріалу. Це дає підстави говорити про універсальність мислення піаніста камерного ансамблю як необхідної навички, без якої неможливе повноцінне усвідомлення як власної виконавської ролі, так і динаміки взаємодії з партнерами. Такий тип мислення забезпечує здатність до гнучкого перемикавання між індивідуальною та колективною перспективою, а також інтеграцію структурного, емоційного й комунікативного рівнів інтерпретації.

Варто підкреслити, що акцент на універсальному мисленні піаніста жодним чином не нівелює складності когнітивних процесів соліста. Його виконавська стратегія так само передбачає гнучке поєднання самостійності та чутливості до партнерської взаємодії, що ґрунтується на досвіді ансамблевого музикування та здатності до інтеграції спільних інтерпретаційних намірів.

Особливий інтерес становить дослідження М. Шмідта (Schmidt, 2002), присвячене аналізу віолончельних сонат Л. Бетховена, у якому автор постає водночас як піаніст, віолончеліст і музикознавець. Унікальність підходу полягає в тому, що дослідник не тільки теоретично осмислює виконавські аспекти, а й здійснює аудіозапис сонат, самотійно виконуючи обидві партії. Така методологія дає змогу говорити про експериментальний формат дослідження, у якому центральне місце відведено міжінструментальній рефлексії. Значущим у цьому контексті є досвід «перевтілення» піаніста у виконавця провідної мелодичної лінії, що супроводжується зміною виконавського мислення: «Як піаністу мені доводилося інколи брати на себе провідну роль, а інколи – роль акомпанемента. Ще складніше було мислити як одне ціле, коли задіяні два або більше митців» (Schmidt, 2002, р. 3). Автор наголошує на необхідності постійного включення в партію іншого інструмента, що вимагає особливої чутливості до агогіки, тонового забарвлення, артикуляційної точності та фразування пластичності: «Під час гри [на фортепіано. – М. О.] мені доводилося постійно думати про партію віолончелі, намагаючись виконати всі деталі, щоб забезпечити простір для гнучкого таймінгу, кольору тону, агогіки, еластичності фразування та точної артикуляції» (Schmidt, 2002, р. 2).

Такий виконавський досвід, в основі якого лежить безпосереднє опанування обох ансамблевих функцій, значно розширює межі інтерпретаційного бачення та сприяє глибшому розумінню камерного музикування. Водночас цей приклад ілюструє потенціал партитурного мислення як ключової навички, що дає змогу піаністу виходити за межі акомпанементної ролі, долучаючись до повноцінного співтворчого процесу.

Прекрасним прикладом для демонстрації різних типів мислення піаніста є *Соната для віолончелі та фортепіано Едварда Гріга, оп. 36* (Grieg, 2022), у якій музичний матеріал розгортається таким чином, що виконавець фортепіанної партії постійно змушений перемикає фокус уваги відповідно до змін ансамблевих ролей. З метою ознайомлення з історією створення Сонати, її змістовими пластами та драматургічними колізіями доречно звернутися до дисертаційного дослідження А. Абрантес Сіцилії (Abrantes Sicilia, 2017), у якому ґрунтовно висвітлено як біографічний контекст творчості композитора, так і соціокультурні чинники, що вплинули на формування художнього задуму твору. Зважаючи на повноту викладу зазначених аспектів у названій праці, можна не заглиблюватися в історичний чи біографічний екскурс, а натомість варто зосередитися на концептуальному положенні, яке авторка висуває як основу інтерпретаційного аналізу: зіставлення двох архетипів – порядку та його порушення (трансгресії). У кожній частині Сонати ця дихотомія розгортається по-різному, однак зберігається наскрізна ідея ієрархічної перемоги порядку, що слугує драматургічним і ціннісним стрижнем цілого твору.

У першій частині аналіз, що провела дослідниця, виявляє трагіко-іронічну наративну структуру з двома центральними персонажами. Один із них – порядок, що намагається нав'язати сувору ієрархію, а інший – трансгресивний герой, який чинить іронічний опір владі свого опонента, прагнучи викрити приховані суперечності та вразливі місця. Між ними розгортається напружене протисто-

яння. Друга частина постає як архетип романтичного сюжету: ієрархічний порядок, що встановлює гармонію, здобуває перемогу над трансгресією, а боки, які конфліктують, возз'єднуються в ім'я вищих ідеалів – спільності, злагоди, здійснення бажання. У третій частині об'єднання головних героїв набуває нового змісту: воно інтерпретується як трансгресивний жест, що втілює архетип комічної іронії. У фіналі «підважуються сталі переконання, відкидаються усталені соціальні умовності, а початкова ієрархія трансформується, стаючи гнучкішою та інклюзивнішою внаслідок діяльності трансгресивного начала» (Abrantes Sicilia, 2017, p. 116).

Тематично-образна дихотомія Сонати зумовлює можливість розглядати діалог не тільки як форму комунікації між двома інструментами, а й насамперед як внутрішню логіку розгортання тематичного матеріалу, де діалогічність постає необхідною умовою мислення виконавців.

Перша частина. Архетип трагічної іронії. У першій частині Сонати А. Абрантес Сіцилія виявляє наративну модель, побудовану на протиставленні ієрархії, що нав'язує порядок та її порушення. Зокрема, вона зазначає: «Розгортання музичного матеріалу відбувається як послідовність заперечення, непокори та розпаду, внаслідок чого початковий мотив, що уособлює порядок, зазнає деконструкції та трансформації. На його місці постає новий образ – мотив-формула Гріга, який уособлює перемогу трансгресії» (Abrantes Sicilia, 2017, p. 18). Отже, архетип трагічної іронії постає тут не як відтворення трагічного конфлікту в його класичному вигляді, а як спроба порушити очікування слухача через підрив усталених ієрархій. Це створює виконавський виклик: передати не тільки емоційний контраст між трагічним і ліричним, а й внутрішню напругу між протилежними образами – ієрархічним і трансгресивним: «Контрасти між схвильованим і сентиментальним проявляються миттєво, іноді – в діалогах, іноді – одночасно в обох партіях. Завдання інтерпретатора – надати кожному образу індивідуальної виразності, сприймаючи їх як персонажів із власною драматургією» (Abrantes Sicilia, 2017, p. 49). Такий рівень драматургічної складності потребує не тільки технічної гнучкості, а й наявності партитурного мислення – уміння одночасно утримувати у фокусі обидва тематичних начала та мислити їхню взаємодію як форму оповіді.

Уже з перших тактів Сонати на піаніста покладається відповідальне завдання – створити виразне фактурне й динамічне підґрунтя для основної теми, яка звучить у віолончельній партії. Виконуючи акомпанувальну функцію, піаніст повинен не тільки технічно підтримувати фактуру, а й внутрішньо «проживати» партію віолончелі, тобто мислити її лінійно, фразово та динамічно. Лише за цієї умови можлива якісна ритмічна координація: триольні рухи правої руки мають органічно поєднуватися з метричним «вклинюванням» чвертей лівої руки між опорними нотами теми. Крім того, важливим є динамічний баланс – тло та мелодія мають співіснувати в єдиному динамічному полі, зберігаючи контраст, але не вступаючи в суперечність.

Початок Сонати ілюструє приклад мислення піаніста на основі принципу партитурної взаємозалежності: навіть у супровідній ролі виконавець має активно мислити партію партнера, забезпечуючи цілісну ритмічну, динамічну

й інтонаційну взаємодію. Побічна партія демонструє модель мислення піаніста, у якій відбувається швидкий перехід від сольної до акомпанувальної ролі. На початку епізоду піаніст постає як повноцінний носій тематичного матеріалу, але вже невдовзі має трансформувати виконавську стратегію, забезпечивши тонкий фактурно-колористичний баланс. Це передбачає вміння раціонально розподіляти вагу між звуками акордових структур так, аби зберігалася глибина й насиченість звучання без надмірного перевантаження фактури. Ключовою передумовою якісного виконання цього фрагмента є внутрішнє моделювання віолончельної партії, що потребує постійного антиципування її інтонаційних, артикуляційних і динамічних характеристик. Лише за такої умовної «внутрішньої гри» на струнному інструменті піаніст здатен гармонійно інтегруватися в ансамблеву взаємодію. Фрагмент побічної партії вимагає від піаніста швидкого перемикання між ролями, а також глибокої внутрішньої орієнтації на звучання партнера. Це вчергове підтверджує ключову роль партитурного мислення як засобу ансамблевої рівноваги та художньої цілісності.

Яскравим прикладом прояву діалогічного мислення піаніста є епізод розробки, у якому дві теми проводяться одночасно у віолончельній та фортепіанній партіях. Складність ансамблевого узгодження полягає в напрямках їхнього руху: віолончельна лінія спрямована висхідно, тоді як фортепіанна – низхідно. Завдання піаніста полягає у внутрішньому синтезі цих протилежних векторів, що дає змогу сформувати в слухача відчуття узгодженого тематичного діалогу, а не конфлікту. Окрім цього, акомпанувальна функція лівої руки має бути органічно інтегрована в загальну звукову тканину, не порушуючи тонкого балансу між провідними лініями. Такий рівень інтерпретації вимагає максимальної когнітивної концентрації та є проявом високорозвинутого діалогічного мислення як форми партитурної свідомості.

Друга частина. Архетип романтичної ієрархії. У другій частині трансгресія не знищує порядок, а навпаки – підпорядковується йому, збагачуючи наратив. Музична опозиція тут розгортається як контраст між діатонічною ясністю та хроматичною напруженістю: «Простота гомофонної гармонії протиставляється складній хроматичності, що вимагає від виконавця тонального нюансування та кольорової гнучкості» (Abrantes Sicilia, 2017, p. 78). Цей тип виразності апелює до романтичного архетипу, у якому порядок, уособлений діатонічними структурами, інтегрує елементи порушення, не руйнуючи гармонії, а розширюючи її емоційний спектр. У цьому сенсі діалог між інструментами перетворюється на розповідь про досягнення згоди – не через підкорення, а через взаємне доповнення. Прикладом принципу «узгодженого доповнення» слугує тема кохання Ойстейна і Боргхільд (брата головного героя – Сігурда і його нареченої, що разом утворюють любовний трикутник). Спочатку тематичний матеріал сольно проводить фортепіано, що надає йому певної інтерпретаційної свободи. Та коли основна мелодична лінія переходить до віолончелі, партія фортепіано супроводжує її акордовою фактурою, розміщеною на слабких долях тридольного метра. Завдання піаніста – не тільки технічно підтримати пульсацію, а й органічно доповнити мелодичний рух віолончелі, зберігаючи тональну гнучкість і динамічну зваженість.

Реалізація такого ансамблевого балансу є неможливою без попереднього внутрішнього моделювання партії партнера – її фразування, артикуляційної логіки й емоційного контексту. Саме антиципація музичного розвитку іншого виконавця забезпечує якісну інтеграцію в єдину звукову тканину. Кульмінаційним моментом драматургії любовної лінії є епізод, у якому тематичний матеріал розгортається контрапунктично в партіях обох інструментів. В умовах широкої фактури та високого ступеня емоційної напруги основним завданням піаніста стає не домінування, а доповнення виразної лінії віолончелі. Фортепіано партія має підсилювати кульмінаційний ефект, залишаючись пластичною та прозорою, аби не перекривати головну інтонаційну лінію, а навпаки – спрямовувати слухача до її вершини.

Третя частина. Архетип комічної іронії. У фінальній частині Сонати домінує архетип комічної іронії – форма наративної гри, у якій очікування слухача цілеспрямовано порушуються: «Імітаційна гра між інструментами створює ілюзію переслідування, а справжній контакт між ними досягається лише в коді. Таким чином, трансгресія не зникає, а формує нову гнучку ієрархію» (Abrantes Sicilia, 2017, p. 108). Ця частина є найбільш вільною і водночас найіронічнішою: заперечення стає засобом творчої реконфігурації структури, де «порядок» більше не диктує умови, а приймає гру як основу взаємодії.

Отже, віолончельна соната Е. Гріга втілює концепцію багаторівневої драматургії, у якій ідея діалогу розширюється від міжінструментального до міжархетипного виміру. У кожній частині Сонати діалогічність набуває іншої якості (конфліктної, романтичної, іронічної), що вимагає від виконавця не тільки технічної чутливості, а й глибокої інтерпретаційної усвідомленості. У цьому контексті партитурне мислення стає не просто аналітичним інструментом, а способом художнього співпереживання, наративним перетворенням форми.

Соната Е. Гріга, ор. 36 є прикладом глибокої інтеграції віолончелі та фортепіано, де діалог між інструментами не лише структурний, але й емоційно насичений, що робить твір вагомим і художньо цінним у камерному репертуарі. Інтерпретаційна взаємодія піаніста й віолончеліста в цій Сонаті неможлива без високого рівня партнерства, де технічна майстерність поєднується з глибоким аналізом партитури та художнім співпереживанням. Така співпраця дає змогу розкрити драматичну глибину твору та реалізувати його діалогічну природу.

Висновки

Фортепіано у віолончельній сонаті Е. Гріга – це багатофункціональний партнер, який виступає в багатьох різних ролях: акомпаніатора, рівноправного співрозмовника, драматурга, колориста. Саме завдяки тісній взаємодії з віолончеллю твір набуває виняткової глибини та художньої завершеності. На прикладі цієї Сонати продемонстровано, що в жанрі камерної сонати діалогічність є не тільки формою виконавської комунікації між партнерами ансамблю, а й передусім – композиційним принципом, закладеним у самій музичній тканині твору.

У Сонаті для віолончелі з фортепіано Е. Гріга цей діалог реалізується через взаємодію тематичних матеріалів, що свідомо розподілені між партіями. Тож кожна

з партій є повноцінним носієм тематичного змісту, що вступає у смислову взаємодію з іншими голосами. Для піаніста така структура вимагає глибокого партитурного мислення, тобто здатності не лише володіти власною партією, але й одночасно осягати повну фактурну і формальну структуру твору. Інакше кажучи, діалог музичних партій і тем має бути внутрішньо пережитим ще до його зовнішньої реалізації, тобто протікати в уявному просторі виконавця. Саме тут проявляється когнітивний складник партитурного мислення, який інтегрує аналітичне сприйняття форми, поліфонічну чутливість і синтетичне бачення художнього цілого.

Однак камерне виконавство не обмежується лише уявним чи структурним виміром: воно охоплює живу комунікацію між виконавцями як особистостями, наділеними індивідуальним виконавським баченням, темпоритмом, емоційною інтонацією. У цьому контексті ключовими стають механізми емоційного інтелекту – здатності розпізнавати інтенції партнера, відчувати емоційні імпульси в реальному часі та відповідати на них узгоджено й природно. Особливо значущою тут є функція антиципації – інтуїтивного передбачення наступного виконавського кроку партнера, що дає змогу уникати «механічного» акомпанементу і створювати органічну, динамічну взаємодію.

Отже, діалогічність у віолончельній сонаті Е. Гріга є не тільки формальною чи композиційною властивістю, а й способом мислення виконавця, яке виявляється в здатності синтезувати аналітичне прочитання партитури з емпатійним музичним спілкуванням. Партитурне мислення у цьому розумінні є не просто технічним інструментом аналізу, а універсальним когнітивно-емоційним механізмом, що дає змогу піаністу втілити концепт музичного діалогу як форми інтерпретації.

Список бібліографічних посилань

- Кравченко, А. І. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз)*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; Факт.
- Самойленко, О. (2003). *Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна музична академія імені П. І. Чайковського].
- Сосницький, І. О. (2023). Композиційні особливості й засоби вираження художнього діалогу. *Слобожанський науковий вісник. Серія: Філологія*, 3, 87–90. <https://doi.org/10.32782/philspu/2023.3.16>
- Хань, Ч. (2024а). *Український камерно-інструментальний ансамбль XX століття: композиторська творчість та виконавська практика* [Дисертація доктора філософії, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Хань, Ч. (2024b). Художній діалог в українській камерно-інструментальній творчості та його етапні трансформації у XX столітті. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(64), 24–43. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.313821](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.313821)

- Харандюк, Н. (2013). Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 27, 198–207.
- Шабат-Савка, С. (2020). Діалогічність у художньому дискурсі: толерантний і атолерантний регістр текстової комунікації. *Slavia Orientalis*, 69(1), 143–155. <https://doi.org/10.24425/slo.2020.132446>
- Abrantes Sicilia, A. C. B. (2017). *Narratives of irony and romance in Grieg's Cello Sonata in A Minor: A performer's analysis* [Doctoral Dissertation, University of Georgia].
- Collins Rice, H., & Napolitano, P. (2024). Performing form: A dialogue between performance and analysis. *European Journal of Musicology*, 22(2), 30–45. <https://doi.org/10.5450/ejm.22.2.2024.30>
- Fairhurst, M. T., Janata, P., & Keller, P. E. (2014). Leading the follower: An fMRI investigation of dynamic cooperativity and leader–follower strategies in synchronization with an adaptive virtual partner. *NeuroImage*, 84, 688–697. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2013.09.027>
- Grieg, E. (2022). *Cello Sonata in A minor Op. 36* [Score]. Alfred Music.
- Keller, P. E., Novembre, G., & Loehr, J. (2016). Musical ensemble performance: Representing self, other and joint action outcomes. In S. S. Obhi & E. S. Cross (Eds.), *Shared representations: Sensorimotor foundations of social life* (pp. 280–310). Cambridge University Press.
- Loehr, J. D., Kourtis, D., Vesper, C., Sebanz, N., & Knoblich, G. (2013). Monitoring individual and joint action outcomes in duet music performance. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 25(7), 1049–1061. https://doi.org/10.1162/jocn_a_00388
- Schmidt, M. (2002). *Two sonatas, two instruments – One performer: Analysis and interpretation of Beethoven's sonatas for piano and cello, opus 5 no. 1 and opus 102 no. 2* [Doctoral Dissertation, Temple University].

References

- Abrantes Sicilia, A. C. B. (2017). *Narratives of irony and romance in Grieg's Cello Sonata in A Minor: A performer's analysis* [Doctoral Dissertation, University of Georgia] [in English].
- Collins Rice, H., & Napolitano, P. (2024). Performing form: A dialogue between performance and analysis. *European Journal of Musicology*, 22(2), 30–45. <https://doi.org/10.5450/ejm.22.2.2024.30> [in English].
- Fairhurst, M. T., Janata, P., & Keller, P. E. (2014). Leading the follower: An fMRI investigation of dynamic cooperativity and leader–follower strategies in synchronization with an adaptive virtual partner. *NeuroImage*, 84, 688–697. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2013.09.027> [in English].
- Grieg, E. (2022). *Cello Sonata in A minor Op. 36* [Score]. Alfred Music [in English].
- Han, Z. (2024a). *Ukrainskyi kamerno-instrumentalniy ansambl XX stolittia: kompozytorska tvorchist ta vykonavska praktyka* [Ukrainian chamber and instrumental ensemble of the 20th century: Composer's creativity and performing practice] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Han, Z. (2024b). *Khudozhnii dialoh v ukrainskii kamerno-instrumentalnii tvorchosti ta yoho etapni transformatsii u XX stolitti* [Artistic dialogue in Ukrainian chamber and instrumental creativity and its staged transformations in the 20th century]. *Journal of Tchaikovsky*

- National Music Academy of Ukraine*, 3(64), 24–43. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.313821](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.313821) [in Ukrainian].
- Keller, P. E., Novembre, G., & Loehr, J. (2016). Musical ensemble performance: Representing self, other and joint action outcomes. In S. S. Obhi & E. S. Cross (Eds.), *Shared representations: Sensorimotor foundations of social life* (pp. 280–310). Cambridge University Press [in English].
- Kharandiuk, N. (2013). Dialohizm vokalno-forte piannoi faktury ta yoho vykonavske vtilennia [Dialogic of vocal-piano facture and its performing embodiment]. *Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko*, 27, 198–207 [in Ukrainian].
- Kravchenko, A. I. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz)* [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis)]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Loehr, J. D., Kourtis, D., Vesper, C., Sebanz, N., & Knoblich, G. (2013). Monitoring individual and joint action outcomes in duet music performance. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 25(7), 1049–1061. https://doi.org/10.1162/jocn_a_00388 [in English].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit* [Homo Interpretatus in musical art of the 20th – early 21st centuries]. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; Fakt [in Ukrainian].
- Samoilenko, O. (2003). *Dialoh yak muzychno-kulturolohichnyi fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva* [Dialogue as a musical and cultural phenomenon: Methodological aspects of modern musicology] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Schmidt, M. (2002). *Two sonatas, two instruments – One performer: Analysis and interpretation of Beethoven's sonatas for piano and cello, opus 5 no. 1 and opus 102 no. 2* [Doctoral Dissertation, Temple University] [in English].
- Shabat-Savka, S. (2020). Dialohichnist u khudozhnomu dyskursi: tolerantnyi i atolerantnyi rehistr tekstovoi komunikatsii [Dialogicality in the artistic discourse: Tolerant and intolerant registers of text communication]. *Slavia Orientalis*, 69(1), 143–155. <https://doi.org/10.24425/slo.2020.132446> [in Ukrainian].
- Sosnytskyi, I. O. (2023). Kompozytsiini osoblyvosti y zasoby vyrazhennia khudozhnogo dialohu [Compositional features and means of expression of artistic dialogue]. *Sloboda Scientific Journal. Philology*, 3, 87–90. <https://doi.org/10.32782/philspu/2023.3.16> [in Ukrainian].

INNER DIALOGUE AS A FORM OF INTERPRETATION: A PIANIST'S SCORE-ORIENTED THINKING IN EDVARD GRIEG'S SONATA FOR CELLO AND PIANOFORTE, OP. 36

Mariia Obolenska

PhD in Art Studies, Lecturer of the Department of Interpretology

and Music Analysis, Leading accompanist;

ORCID: 0000-0002-4044-9633; e-mail: marieobolenchik@gmail.com

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

Abstract

The article studies the phenomenon of inner dialogue as a fundamental form of a pianist's interpretive activity in the process of ensemble performance. The focus is placed on the performer's score-oriented thinking as a means of deep immersion in the musical text and structural interplay between parts. **The purpose of the research** is to identify peculiarities of the pianist's score-oriented thinking as an interpreter while performing a chamber sonata via the prism of dialogicality as a basic form of musical communication. **The research methodology** grounds on the combination of musicological analysis (structural-functional, performance-interpretative), cognitive approach to performance and interpretative hermeneutics. This allows a musical work to be regarded as a space of interaction not only of sound structures, but also of performative intentions, cognitive models, and communicative strategies. **Scientific novelty.** For the first time, E. Grieg's Sonata for cello and pianoforte is analysed through the aspect of performative dialogue as the key mechanism of ensemble interaction. The introspective dimension of score-oriented thinking is viewed as an expression of inner dialogue, whereby the pianist reflects on his own interpretive strategy in relation to the cello part. **Conclusions.** The analytical model is offered to identify dialogical structures within the chamber work at the levels of thematic material, phrasing, textural distribution, and dramaturgy. The role of intersubjective relations as a foundation of performative interpretation under chamber ensemble conditions is clarified, paying particular attention to balancing initiative and reflective listening. The meaning-making potential of the pianist's inner dialogue as a factor in shaping a coherent performative conception is highlighted.

Keywords: interpretation; dialogue; score-oriented thinking; ensemble performance; chamber sonata; collaborative pianist; emotional intelligence

Надійшла: 10.08.2025; Прийнято: 30.10.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 15.12.2025



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

DOI: 10.31866/2616-7581.8.2.2025.346280

УДК 78.03"193/198"(477)

ДИСПОЗИТИВ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ ТА АВАНГАРДИЗМУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ 30–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Святослав Овчаренко^{1а, 2b}

доктор філософії з культурології,

¹ старший викладач кафедри музичного мистецтва² методист кафедри естрадного співу

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

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

Анотація

Мета дослідження – здійснити комплексний аналіз соціалістичного реалізму й авангардизму як взаємозалежних культурних диспозитивів у музичному мистецтві України 1930–1980-х років, з'ясувати їхній вплив на формування модерного мислення митців у контексті музичного культуротворення. **Методологія дослідження.** Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід. Комплексний методологічний інструментарій уможливив багатовимірне осмислення феномену українського музичного мистецтва в контексті його переходу від тоталітарної моделі до модерного художнього мислення. Застосовано порівняльний метод, що дав змогу простежити діалектику між соціалістичним реалізмом як системою ідеологічного регулювання та авангардизмом як формою естетичного спротиву в українській композиторії середини ХХ ст. Застосування фукоянської концепції диспозитиву дало змогу розглядати соціалістичний реалізм і авангардизм як складники системи культуротворення. **Наукова новизна дослідження.** Здійснено концептуальне осмислення соціалістичного реалізму й авангардизму як взаємозалежних культурних диспозитивів українського музичного мистецтва ХХ століття, що розкривають діалектику між ідеологічним контролем і творчою свободою митця. **Висновки.** Доведено, що соціалістичний реалізм і авангардизм у музичному мистецтві України 1930–1980-х років постають як взаємозалежні культурні диспозитиви, що відображають складну діалектику між владою, мистецтвом і творчою свободою. Соціалістичний реалізм виконував регламентувальну функцію, тоді як авангардизм формував простір внутрішнього спротиву й інтелектуальної автономії митця. У межах цієї опозиції визріла нова якість музичного мислення, репрезентована творчістю Л. Грабовського, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, Є. Станковича та інших композиторів. Отже, конфлікт між каноном і новаторством став чинником становлення модерного художнього мислення, у якому прагнення до свободи поєднується з глибинною національною традицією.

Ключові слова: музичне мистецтво України ХХ століття; авангардизм; соціалістичний реалізм; диспозитив у культурі; українські композитори

Вступ

Сучасне українське музикознавство переживає етап глибинного переосмислення власної історико-культурної композиторської спадщини, зокрема в контексті осмислення радянського минулого та його впливу на формування національної музичної ідентичності. У цьому аспекті проблема співіснування соціалістичного реалізму й авангардизму набуває особливої актуальності, адже ці два художні феномени відображають суперечливу динаміку між ідеологічним контролем і творчою свободою в мистецтві. У період 1930–1980-х років українське музичне мистецтво розвивалася в умовах тоталітарного режиму, що визначав параметри художньої норми, проте саме в цьому обмеженому просторі визрівала внутрішня опозиція – авангард, як форма естетичного спротиву й духовної емансипації митця. Сьогодні в контексті постколоніальних досліджень та процесу деколонізації гуманітарного знання звернення до цієї проблематики дає змогу не тільки реконструювати історичні механізми ідеологічного тиску, а й виявити витоки сучасного українського музичного авангардизму.

Важливим завданням стає осмислення соціалістичного реалізму не лише як ідеологічної системи, але й як культурного диспозитиву, що визначав структуру мислення, мовлення та естетичні цінності епохи, у якій створювалися музичні артефакти. Водночас дослідження авангардизму відкриває можливість простежити формування альтернативного художнього дискурсу, спрямованого на відновлення індивідуальної творчої свободи митця та переосмислення європейських естетичних моделей. Синтез цих двох полярних тенденцій (нормативної та інноваційної) визначає складну траєкторію розвитку українського музичного мистецтва ХХ століття, що залишається актуальною й нині, у добу переоцінки історико-культурних парадигм.

Отже, дослідження диспозитиву соціалістичного реалізму й авангардизму має не тільки історико-музикознавче, а й філософсько-культурологічне значення, адже дає змогу глибше зрозуміти механізми формування сучасного українського музичного простору.

Мета

Мета – здійснити комплексний аналіз соціалістичного реалізму й авангардизму як взаємозалежних культурних диспозитивів у музичному мистецтві України 1930–1980-х років, з'ясувати їхній вплив на формування модерного мислення митців у контексті музичного культуротворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблематика існування авангардизму в українській музичній культурі ХХ століття представлена в працях низки дослідників, які висвітлюють її в історико-музикознавчому, культурологічному та філософському аспектах. Зокрема, філософсько-культурологічну основу аналізу радянського мистецтва становить концепція В. Паперного (Паперный, 2006) «Культура Два»,

у якій розкрито циклічність культурних процесів ХХ століття. У дослідженнях Л. Смирної (2006), М. Ткач і О. Хижка (2015), К. Черевко (2013) висвітлено нон-конформістські, педагогічні й естетико-композиційні аспекти авангардного мистецтва. У музикознавчому дослідженні Л. Кияновської (2019) «Соціокультурна парадигма Львівської композиторської школи» підкреслено тяглість національної традиції, яка стала основою формування модерного музичного мислення українських композиторів Львівської композиторської школи. Особливості формування нової естетичної парадигми українського музичного мистецтва розкриває А. Кравченко (2020) у монографії «Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)». Цікавим у цьому дискурсі є дослідження Н. Лазечка (2024) «Ментальні інтенції українського модерну й авангарду та їх втілення у камерно-інструментальній творчості Галицьких композиторів першої третини ХХ ст.», де простежено зв'язок між модерністськими й авангардними тенденціями в музичному мистецтві. Якщо говорити про соціалістичний реалізм у музиці, то критичне бачення означеного феномену висвітлено в таких наукових працях: «Соцреалізм як метод і стиль: культурно-історична реконструкція» (Овчаренко, 2023), «Український симфонізм у системі марксистсько-ленінської ідеології: критичний огляд» (Овчаренко, 2025). Подальші пошуки є продовженням заданого науково-дослідницького вектора.

Однак зазначені праці не достатньо формують комплексне уявлення про діалектичну взаємодію соціалістичного реалізму й авангардизму як двох взаємопов'язаних культурних систем українського музичного простору ХХ століття, а окреслена джерельна база не створює цілісної картини розвитку української музичної культури ХХ століття, де розглядають соціалістичний реалізм і авангардизм не тільки як естетичні, а й як соціокультурні та світоглядні системи, що визначили траєкторію становлення модерного українського музичного мислення.

Виклад матеріалу дослідження

Застосування поняття диспозитиву в аналізі культурних явищ є особливо продуктивним, оскільки воно дає змогу розглядати мистецтво не тільки як естетичну, а й як соціальну структуру, що відображає певні форми влади, мислення та ідеологічного контролю. У цьому сенсі диспозитив соціалістичного реалізму може бути осмислений як система художніх, політичних і соціальних взаємодій, у межах якої формувалися основні норми, цінності й естетичні орієнтири радянського культурного простору ХХ століття. Формування цього стилю супроводжувалося складними процесами узгодження офіційних і творчих позицій, що й робить поняття «диспозитив» надзвичайно влучним для його інтерпретації.

Термін «диспозитив» (фр. *dispositif*) увів у науковий обіг французький філософ М. Фуко. У його концепції цей термін окреслює складну систему взаємозв'язків між знанням, владою, дискурсом і практиками, яка визначає способи вирішення суперечностей у певному соціокультурному контексті. Інакше кажу-

чи, диспозитив можна розуміти як механізм узгодження протилежних тенденцій, що реалізується в межах конкретного «експерименту з реальністю», культуротворчих процесів або ідеологічних систем (Guiomarino, 2017).

Найбільш коректне і лаконічне визначення поняття «соціалістичний реалізм» як стиль у мистецтві сформулював С. Безклубенко (2010): «... у мистецтві – особливості творчих прийомів (творчого методу), характерні для окремого митця (індивідуальний стиль, або манера), типові для групи митців, що позначаються на своєрідності засобів художньої виразності, зокрема образної системи творів, їхньої художньої форми. У таких випадках кажуть про манеру, приналежність до певної (з назвою стилю) художньої школи (напр., романтизм, імпресіонізм, реалізм, експресіонізм), або мистецької “течії” в тому чи іншому “напрямі” (напр., критичний, поетичний, соціалістичний, пролетарський реалізм) тощо» (с. 156–157). Соціалістичний реалізм визначають як метод та стиль: «Метод соцреалізму є складником цілепокладання, способом досягнення цілі, а як стиль є спонукою до формотворення. Така подвоєна трансформація зовнішнього і внутрішнього, яка реалізується в контексті культури, зокрема художнього твору, є дихотомією трансцендентального (завданого згори) і феноменологічного (наявного) аспектів соцреалізму» (Овчаренко, 2023, с. 190).

Термінопоняття «авангардизм», за визначенням Ю. Юцевича (2009), звучить так: «... узагальнююча назва течій сучасного музичного мистецтва, яким притаманний розрив з традиціями класичної музики, пошук нових форм та виразних засобів. До авангардизму в музиці належать: алеаторика, додекафонія, електронна, конкретна, пуантилістична, сонористична та ін. музика» (с. 5).

Аналізуючи авангард у контексті українського музичного мистецтва 1930–1980-х років як контрдиспозицію або альтернативу соціалістичному реалізму, доцільно спиратися на дослідження О. Зінькевич (Зінькевич, 2007), Л. Кияновської (2019), А. Кравченко (2020), Н. Лазечка (2024), М. Ткач та О. Хижка (2015), Л. Смирної (2006), К. Черевко (2013) та інших науковців, у працях яких авангард трактується як форма протестного мистецтва, течія, що свідомо протистояла офіційній ідеології та шукала нові способи художнього самовираження. У межах фукоянського підходу таку опозиційність можна витлумачити як прояв альтернативного диспозитиву, що прагне зруйнувати встановлену ієрархію смислів і створити простір для вільного мислення. Отже, використання поняття диспозитиву в дослідженні художніх процесів ХХ століття дає змогу простежити не тільки структурні, а й смислові механізми взаємодії між офіційною та опозиційною платформами. Із цієї перспективи авангард постає не просто як стиль чи напрям, а як форма інтелектуального спротиву, що пропонує нову культурно-мистецьку модель поза межами ідеологічних канонів соціалістичного реалізму.

Розглядаючи авангардизм у більш широкому музикознавчому вимірі, можна дійти висновку, що він мав значно глибше історичне коріння. Уже в класичних операх С. Гулака-Артемівського («Запорожець за Дунаєм») та М. Лисенка («Наталка Полтавка») можна побачити паростки авангардного мислення, спробу поєднати національне й універсальне, народне й професійне, традицію та експеримент. Ці твори створили своєрідний внутрішній андеграунд української

класики, що надалі переосмислили композитори-романтики XIX–XX століть. Саме вони визначили духовну основу для формування модерної української музики, що прагнула свободи самовираження й оновлення форм.

Обидва напрями (авангардизм і соціалістичний реалізм) орієнтовані на формування нового типу людини, здатної до творчої самореалізації у визначеній світоглядній моделі. Якщо соціалістичний реалізм намагався реалізувати ідеал «нової людини» у межах комуністичної утопії, то авангард – у просторі самореалізації особистості та духовної єдності людства. Отже, авангардизм постає не тільки естетичним, а й антропологічним проектом, спрямованим на створення нової парадигми цілісного буття.

Описуючи реалії музичного простору періоду дихотомії авангарду та соціалістичного реалізму у 30–80 роках XX століття, А. Кравченко (2020) зазначає: «Разом з тим маємо відмітити ... наявність деяких рис програмної заангажованості та ілюстративності в окремих музичних творах радянського періоду. Зокрема, вказується на обертання програмно-художніх образів у вузькому колі типових (офіційно санкціонованих) сфер: героїко-драматичної (переважно, революційного змісту) та сільсько-побутової. Саме вони, найчастіше, використовувалися задля оспівування панівної ідеології того часу та заклику до колективного єднання трудящих навколо неї» (с. 48). Авторка також конкретизує зазначене на прикладі програмно-змістових музичних творів, зокрема струнних квартетів М. Тиця «Про 1905 рік» (1956), І. Шамо «Дружба народів» (1955) тощо.

У дослідженні феномену радянського авангарду важливе місце відведено праці культуролога В. Паперного (Паперный, 2016), автора відомої монографії «Культура Два». Цей дослідник, який у 1980-х роках емігрував до США, запропонував оригінальну філософсько-культурологічну модель розвитку радянської культури, що ґрунтується на аналізі її внутрішніх суперечностей і циклічних трансформацій. В. Паперний розглядає авангард не тільки як художню течію, а й як структуру мислення, що «рухає і трансформує реальність» (Паперный, 2016). На думку автора, у процесі розвитку авангардної культури проявляються два основні контексти або «вектори»: вертикальний і горизонтальний, які символізують різні моделі самореалізації людини в культурі. Вертикальний вимір спрямований до піднесення ієрархії авторитарної системи, тоді як горизонтальний відображає децентралізацію, рівноправність і комунікативність культурних форм. Ці два напрями формують динаміку переходу від утопічного ідеалізму до системності й дисциплінарності радянського культурного простору.

Важливим у концепції В. Паперного (Паперный, 2016) є розмежування двох історико-культурних етапів: «Культури-1» та «Культури-2». «Культура-1» пов'язується з раннім авангардом 1910–1920-х років і охоплює творчість перших новаторів, які прагнули зруйнувати класичні естетичні канони. Цей період характеризувався активним формуванням нової візуальності, музики, де утопічна віра в можливість перетворення світу через мистецтво поєднувалася з інтелектуальним радикалізмом. Вони відкидали традиційні форми мистецтва, апелюючи до ідеї створення нового «супрема-світу» – надреальності, де мистецтво стає засобом конструювання майбутнього. У межах цієї культурної парадигми реальність задавалася декларативно, у формі маніфесту, що водночас виступав

і художнім, і ідеологічним актом. Саме маніфест ставав способом утвердження «нової реальності», вищої за матеріальний світ, спрямованої до абсолютної псевдодуховної мети. Перші авангардні спроби, народжені духом революційного оновлення та творчого експерименту, увиразнені в ранній творчості Б. Лятошинського, С. Людкевича, А. Штогаренка й інших митців.

На противагу цьому «Культура-2», за В. Паперним (Паперный, 2016), пов'язана з добою соціалістичного реалізму, коли відбулася інституціоналізація художнього процесу, його підпорядкування політичній доктрині й формування офіційних ієрархій. Якщо «Культура-1» була динамічною, революційною та утопічною, то «Культура-2» – ієрархічною, нормативною та орієнтованою на відтворення стабільності. Саме в цьому переході, на думку дослідника, проявляється драматизм культурного самоздійснення радянської епохи, у якій авангард і соціалістичний реалізм постають як дві взаємозалежні, але протилежні форми одного цивілізаційного процесу. Отже, концепція В. Паперного є важливим інструментом для розуміння не тільки естетики авангарду, а й механізмів культурної еволюції ХХ століття. Вона демонструє, як у межах радянського культурного простору відбувався перехід від утопічного експерименту до ідеологічного нормативу, від творчої свободи до дисциплінарної регламентації, що суттєво вплинуло на формування художніх стратегій того часу.

«Авангард-2», або «Культура-2», є вже не програмно-вербальною, а публічно-дієвою культурою *estesis* – тілесно-емоційною системою масового самовираження, що відображалася у святах, маніфестаціях, демонстраціях і політичних ритуалах. У цьому контексті «Авангард-2» можна розглядати як систему естетизації вербального ідеалу, де будь-який публічний акт: від демонстрації до концерту перетворювався на мистецький ритуал. Саме тут «естетика дії» замінює «естетику слова»: від індивідуального творчого жесту авангард переходить до колективного жесту маси. Якщо перший авангард був сферою особистісного експерименту та духовної ініціації, то другий став полем регламентованого масового переживання, у якому естетичне зливається з політичним.

Як зазначають М. Ткач та О. Хижко (2015): «Між двома хвилями авангарду відбулися помітні зрушення, що виявилось у зміщенні акцентів у самій системі мистецтв. Якщо "меккою" художньої культури у 20-ті роки був Баухауз, який пропагував нові ідеї перш за все у галузі архітектури та образотворчого мистецтва, то "меккою" 50-х років став Дармштадт, де серед інших видів мистецтв панувала музика» (с. 116).

Часові координати другої половини ХХ століття окреслюють складний процес переосмислення культурно-мистецьких парадигм. Імперські догмати було формально відкинуто, однак сам декорум і неопластика постімперського мислення продовжували існувати у свідомості радянського суспільства. Такі реалії є визначальними в розумінні механізмів формування публічно-мистецького простору, який набуває трансформативного значення в історико-культурному контексті. Людина тоталітарної доби постає складним феноменом: з одного боку, вона є носієм інтелектуальної традиції, зберігає в собі культурні межі та бар'єри, закладені в системі освіти й духовного формотворення, а з іншого – втрачає власну індивідуальність у лабіринтах квазіреальної дійсності. Як

зазначає Н. Лазечко (2024) у праці «Ментальні інтенції українського модерну й авангарду та їх втілення у камерно-інструментальній творчості галицьких композиторів першої третини XX ст.»: «... яскравим зразком “модерності” та “авангардності” музичного мовлення є Фортепіанна соната В. Барвінського. Її концептуальні сегменти втілюються засобом “тем-символів” та “знаків” рівня “інтонаційних формул”, що позначають собою: смислову фундаментальність барокових “корпускул” як модального відтінку постулатів теологічної концепції світовідношення; смислозаданність життя у магії обряду засобом формульної семантизації міфопоетичних уявлень; щиросердність модусу українського психотипу та рефлексивність як модальну форму кордоцентризму (тут – епістема “філософії серця”), що втілюється у такій мислеформі, як “пісенність”» (с. 93). Художній образ у цій ситуації набуває ознак психодрами, тобто внутрішньої боротьби між творчою свободою та ідеологічним диктатом. У звужених межах офіційного канону формується своєрідна метамова авангарду, контрпозиція, яка постає як форма внутрішнього опору, диспозиційна модель, що не може бути позакальтурною, адже виникає всередині самої системи.

У праці О. Зінкевич (Зинькевич, 2007) «Час X українського симфонізму» зі збірки «Mundus musicae: тексти і контексти» наголошено, що в книзі П. Барановського «Симфонічні пошуки» не знайшлося місця для одного з провідних українських симфоністів Б. Лятошинського. Ця фантомність лише підкреслила драматизм долі українського авангарду та симфонії, який проявлявся у взаємопов'язаних історичних, соціальних та іманентно-музичних площинах. На думку О. Зінкевич, першопричини цього феномену полягають у специфічних умовах розвитку симфонічного жанру, що виник у 1920-х роках у межах радянської системи; в ізольованості української музики від світового контексту; у догматичному підпорядкуванні мистецтва принципам соціалістичного реалізму. Дослідниця наводить приклади конкретних проявів ідеологічного тиску на композиторів. Наприклад, «Симфонію № 3» Б. Лятошинського (1960-ті рр.) різко розкритикували. Аналогічна доля спіткала його учнів: дипломну роботу В. Сильвестрова «Симфонія № 1» (1963) не було допущено до виконання на державному іспиті; симфонічні твори Л. Грабовського «Симфонія» (1961), «Симфонія № 2» (1965), «Симфонія № 3» (1966) зазнали цензурних обмежень; твір В. Сильвестрова «Спектри» (1965) для камерного оркестру фактично заборонили. У 1970-х роках В. Сильвестрова виключили зі Спілки композиторів України, а його музику не виконували та не публікували. У 1981 році на симфонічному пленумі СКУ жорсткій критиці піддали його «Симфонію № 4». Такий розвиток подій яскраво свідчить про конфронтацію між соцреалістичним канонам і авангардним мисленням, що розширювало межі художньої мови українського симфонізму.

Водночас протестна енергія українського авангарду 1960–1980-х років, яку започаткував Б. Лятошинський, мала не тільки естетичний, а й морально-етичний характер. Вона існувала в межах «стриманого спротиву», культурного підпілля, де відбувалася справжня інтелектуальна емансипація. У цьому контексті Б. Лятошинський посідає роль «панотця українського авангарду», засновника того, що можна означити як «Авангард-2», тобто етап постмодерного переосмислення модерної спадщини, внутрішньої рефлексії над формою та

змістом. Якщо «Авангард-1» був етапом експерименту в межах європейського модернізму, то «Авангард-2» в Україні став духовно-культурною відповіддю на кризу соціалістичного реалізму, тобто процесом повернення до справжніх цінностей творчої свободи, гідності й людяності. Цей рух, однак, вичерпався разом із вичерпанням самої опозиційної інтенції: коли зник контекст «боротьби проти», творча енергія авангарду втратила свою напругу, перетворившись на споглядальну форму існування.

Як зазначає А. Кравченко (2020): «Наступна стадія розвитку української музичної культури у 1960–70-х роках пов'язана з початком кристалізації нової художньо-естетичної концепції в музиці. Зазначений хронологічний період, що знаходиться у своєрідній точці “золотого перетину” ХХ століття, являє собою важливий етап на шляху сходження до новітньої парадигми музичного мистецтва. Саме авангардні шукання в музиці заклали в її підґрунтя принцип темброво-звукової множинності, що надалі посприяло формуванню концепції теоретичної нескінченності ресурсів музичного висловлювання» (с. 48). Авангардні ж інтенції, що надходили до України із західноєвропейського контексту, зокрема з традицій Нововіденської школи, спершу сприймали як чужорідні, неприйнятні для національної естетики. Проте згодом вони були інтеріоризовані, стали органічною частиною українського музичного мислення. Цей процес особливо виразно виявився у творчості Б. Лятошинського, який, пройшовши шлях від романтичного симфонізму до глибинного модерного мислення, заклав основи національного музичного авангарду. Його учні, зокрема Є. Станкович, В. Сильвестров, Л. Грабовський та інші, продовжили цей вектор, формуючи нову якість музичного мислення, що виходила за межі офіційного канону. Як зазначають М. Ткач та О. Хишко (2015): «Український музичний авангард 60-х років представлений творчістю композиторів київської школи авангарду: В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Сильвестрова та ін. Можна без перебільшення стверджувати, що бурхливий розвиток музичного авангарду 50–60-х років ХХ ст. свідчить про набуття цим феноменом світового значення, його вплив на подальший розвиток не тільки музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст., а й теорії сучасної композиції» (с. 116). Вищенаведені факти стосуються Київської композиторської школи, Львівська композиторська школа ХХ століття також була під впливом різноманітних політичних та соціокультурних процесів. Дослідниця, мистецтвознавиця Л. Кияновська (2019) зазначає: «Навіть зміна ідеології, піввікове панування тоталітарного режиму з його жорсткими рамками дозволеного – недозволеного, не зуміло переламати естетичної сутності цієї школи. В тому, зрештою, і полягає сутність “школи” в мистецтві, що вона, безперечно, реагує на соціальні чинники і зміни ідеологічних орієнтирів, але робить це далеко не завжди так, як до того змушують чи пробують скерувати митців у високих владних кабінетах» (с. 35–36).

У 1970–1980-х роках відбувається загострення дихотомії «соцреалізм – авангард», але водночас ця напруга стимулює кількісний і якісний розвиток симфонічного жанру. Статистичні дані, що наводить О. Зінькевич (Зинькевич, 2007), вражають: лише за цей період українські композитори створили близько 150 симфоній. У жанр прийшло нове покоління: Є. Станкович, І. Карабиць. Зно-

ву звернулися до симфонії митці старшого покоління: К. Домінчен, який після майже тридцятирічної перерви написав «Симфонію № 3» (1981); Г. Майборода, автор «Симфонії № 3» (1976); Д. Клебанов, «Симфонія № 6» (1981); Л. Колодуб, «Симфонія № 3» (1980); Б. Буєвський, «Симфонія № 2» (1975); В. Сильвестров, «Симфонія № 4» (1976). Така статистика демонструє, що попри ідеологічний тиск український симфонізм не занепадав, а навпаки, утвердив власну естетичну автономію. Як бачимо, саме в межах цензурних обмежень формується внутрішня свобода митця, яка проявляється в пошуках нової інтонаційності, тембрової палітри та символічної метамови.

У цьому контексті соціалістичний реалізм постав не тільки як ідеологічний диктат, а й як складний соціокультурний феномен, що у своїй діалектичній природі виявився одночасно руйнівним і продуктивним. Його методологічна обмеженість парадоксально стимулювала появу нових художніх форм, що, долаючи систему, народжували нову якість художньо-мистецького мислення. Отже, соціалістичний реалізм можна осмислити як музейну реальність – артефакт епохи, що, незважаючи на свою догматичність, став ґрунтом для становлення модерного українського авангарду. Він одночасно обмежував і надихав, нищив і створював, ставши необхідною передумовою для розвитку нових форм художнього самовираження. Саме в цьому контрапункті: між диктатом і свободою, між традицією і новаторством розгортається драматична, але плідна історія українського симфонізму другої половини ХХ століття: «симфонізм у контексті трансформацій, які були ініційовані марксистсько-ленінською ідеологією, соціалістичними догматами, – це селекція, жорсткий ідеологічний репресивний код, що не завжди давав композиторам реалізувати власні творчі ідеї» (Овчаренко, 2025, с. 104). Тут авангард і трансавангард співіснують як взаємозалежні складники єдиного культурного поля. М. Ткач та О. Хишко (2015) позиціонують авангард у музиці як феномен, що існував у просторі та часі, і констатують: «музичний авангард як соціокультурний феномен ХХ ст. став відображенням нових філософсько-естетичних реалій, пов'язаних із викликами технологічно зорієнтованого суспільства» (с. 124).

Отже, авангард і соціалістичний реалізм, попри зовнішню опозиційність, виявляються елементами єдиної парадигми культури модерного тоталітаризму. Обидва методи (і авангардний, і соцреалістичний) мають спільну мету – формування «нової людини» через естетичну дисципліну. Ця мета досягається різними шляхами: соціалістичний реалізм – через нормативний наратив у межах владної ідеології, авангардизм – як результат технічного революційного експерименту. Така єдність у протиставленні свідчить про складну діалектику мистецтва та культури ХХ століття, у якій авангардизм стає дзеркальним відображенням соціалістичного реалізму, а соцреалізм упізнаваним відлунням авангардизму.

Висновки

Отже, у результаті проведеного дослідження встановлено, що соціалістичний реалізм і авангардизм у музичному мистецтві України 1930–1980-х років

постають не тільки як естетичні, а й насамперед як культурно-ідеологічні диспозитиви, що формували цілісну систему взаємодії між владою, мистецтвом і суспільством. Соціалістичний реалізм, будучи офіційною художньою доктриною, виконував функцію інструменту дисциплінування й нормування творчого процесу, задаючи ієрархію смислів та ідеологічних цінностей. Водночас авангардизм як контрдиспозиція розвивався в межах цього ж культурного простору, але виконував функцію внутрішнього спротиву, утверджуючи автономію художнього мислення. Така дихотомія «канон – опозиція» уможливила формування специфічного українського варіанту модерністського мислення, що поєднав у собі елементи традиційності, національної інтонаційності й інноваційного експерименту.

У межах фукоянського підходу соціалістичний реалізм постає як механізм контролю, тоді як авангардизм – як альтернатива, що розширює горизонти естетичного досвіду. На основі концепції В. Паперного про «Культуру-1» і «Культуру-2» доведено, що еволюція радянської музичної культури визначалася переходом від утопічного експерименту авангардного типу до нормативно-ідеологічної моделі соціалістичного реалізму. Проте саме в межах останнього визріла внутрішня опозиція, яка стимулювала нову хвилю авангардного музичного мислення 1960–1980-х років. Українські композитори – Б. Лятошинський, В. Сильвестров, Л. Грабовський, Є. Станкович, І. Карабиць, які стали носіями цієї трансформації, перетворили авангард на форму духовного самоствердження в умовах цензурних обмежень. Відповідно, соціалістичний реалізм у своїй подвійній природі є не тільки інструментом ідеології, а й каталізатором модернізаційних процесів, що сприяв народженню нової музичної художньої мови.

Також окреслено роль українського музичного авангарду як складника світового художнього процесу, де локальна традиція співіснує з універсальними тенденціями технокультурного простору ХХ століття. Виявлено, що авангардизм у музиці України був не тільки стилістичним явищем, а й антропологічним проєктом, спрямованим на формування нового типу культурного суб'єкта, вільного, рефлексивного, духовно автономного. Отже, дихотомія «соціалістичний реалізм – авангардизм» набуває значення не опозиції, а взаємодоповнення, у межах якого художнє музичне мислення переходить від моделі підпорядкування до моделі внутрішнього самовизначення.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що в українській композиторській творчості ХХ століття соціалістичний реалізм і авангардизм функціонували як два полюси єдиного цивілізаційного процесу, що визначив культурно-мистецьку ідентичність доби. Саме їхнє напружене співіснування породило нову художню якість, у якій прагнення до творчої свободи стало визначальною рисою модерного українського музичного мистецтва.

Щодо перспективи подальших досліджень, то увага може бути зосереджена на вивченні індивідуальних композиторських стратегій і впливу авангардної традиції на формування постмодерного музичного мислення в Україні.

Список бібліографічних посилань

- Безклубенко, С. (2010). *Мистецтво: терміни та поняття* (Т. 2). Інститут культурології Національної академії мистецтв України.
- Зинькевич, Е. (2007). *Mundus musicae. Тексты и контексты*. Задруга.
- Кияновська, Л. О. (2019). Соціокультурна парадигма Львівської композиторської школи. *Українське музикознавство*, 45, 31–48. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189953>
- Кравченко, А. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз)*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Лазечко, Н. В. (2024). Ментальні інтенції українського модерну й авангарду та їх втілення у камерно-інструментальній творчості Галицьких композиторів першої третини XX ст. *Слобожанські мистецькі студії*, 3(06), 91–95. <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.17>
- Овчаренко, С. В. (2023). Соцреалізм як метод і стиль: культурно-історична реконструкція. *Культурологічний альманах*, 1, 188–193. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.25>
- Овчаренко, С. (2025). Український симфонізм у системі марксистсько-ленінської ідеології: критичний огляд. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 8(1), 95–107. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331208>
- Паперный, В. (2016). *Культура Два*. Новое литературное обозрение.
- Смирна, Л. (2006). Український мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір. В О. Авраменко (Ред.), *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.* (Кн. 2, pp. 5–76). Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.
- Ткач, М. М., & Хишко, О. В. (2015). Мистецтво музичного авангарду у змісті вищої мистецької освіти. В *Духовність особистості в системі мистецької освіти* (с. 112–123). Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Черевко, К. (2013). Електронна музика як прояв авангардного мистецтва XX століття (естетико-композиційний аспект). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 29, 128–135.
- Юцевич, Ю. (2009). *Музика [Словник-довідник] (2-ге вид.)*. Навчальна книга – Богдан.
- Guiomarino, H. (2017). A função metodológica do conceito de “dispositivo” na genealogia de Michel Foucault. In *Normalização, poder e direito* (pp. 213–237). JusPodivm.

References

- Bezklubenko, S. (2010). *Mystetstvo: terminy ta poniattia* [Art: Terms and concepts] (Vol. 2). Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Cherevko, K. (2013). Elektronna muzyka yak proiav avanharnoho mystetstva XX stolittia (estetyko-kompozytsiinyi aspekt) [Electronic music as display of avant-guard art of twentieth century (aesthetic and compositional aspect)]. *Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv*, 29, 128–135 [in Ukrainian].
- Guiomarino, H. (2017). A função metodológica do conceito de “dispositivo” na genealogia de Michel Foucault [The metodological function of the concept of “dispositive” in the genealogy of Michel Foucault]. In *Normalização, poder e direito* [Normalization, power and law] (pp. 213–237). JusPodivm [in Portuguese].

- Kravchenko, A. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz)* [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis)]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. O. (2019). Sotsiokulturna paradyhma Lvivskoi kompozytorskoj shkoly [Socio-cultural paradigm of Lviv composer school]. *Ukrainian Musicology*, 45, 31–48. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189953> [in Ukrainian].
- Lazecho, N. V. (2024). Mentalni intentsii ukrainskoho modernu y avanhardu ta yikh vtilennia u kamerno-instrumentalnii tvorchosti Halytskykh kompozytoriv pershoi tretyny XX st. [Mental intentions of Ukrainian modern and avant-garde and their implementation in the musical work of Galician composers of the third half of the 20 century]. *Sloboda Art Studies*, 3(06), 91–95. <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.17> [in Ukrainian].
- Ovcharenko, S. (2025). Ukrainnyi symfonizm u systemi marksystsko-leninskoj ideologii: krytychnyi ohliad [Ukrainian symphonism in the system of Marxism-Leninism ideology: critical review]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 8(1), 95–107. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331208> [in Ukrainian].
- Ovcharenko, S. V. (2023). 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].
- Papernyi, V. (2016). *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
- Smyrna, L. (2006). Ukrainnyi mystetskyi nonkonformizm: istorychnyi i svitohliadnyi vymir [Ukrainian artistic nonconformism: Historical and worldview dimension]. In O. Avramenko (Ed.), *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of fine arts of Ukraine in the 20th century] (Bk. 2, pp. 5–76). Modern Art Research Institute Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Tkach, M. M., & Khyzhko, O. V. (2015). Mystetstvo muzychnoho avanhardu u zmisti vyshchoj mystetskoj osvity. In *Dukhovnist osobystosti v systemi mystetskoj osvity* [The art of the musical avant-garde in the content of higher art education] (pp. 112–123). Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University [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].

**DISPOSITION OF SOCIALIST REALISM AND AVANT-GARDE
IN THE MUSICAL ART OF UKRAINE IN THE 30s-80s
OF THE 20th CENTURY****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 comprehensive analysis of socialist realism and avant-garde as interrelated cultural dispositions in Ukrainian musical art of the 1930s–1980s, as well as to determine their influence on the formation of modern thinking among artists in the context of musical culture creation. **Research methodology.** The methodological basis of this study is an interdisciplinary approach. A comprehensive methodological toolkit enables a multidimensional understanding of the phenomenon of Ukrainian musical art in the context of its transition from a totalitarian model to modern artistic thinking. A comparative method is used, which makes it possible to trace the dialectic between socialist realism as a system of ideological regulation and avant-garde as a form of aesthetic resistance in Ukrainian composition in the mid-20th century. The application of Foucault's concept of the disposition makes it possible to consider socialist realism and avant-garde as components of the system of culture creation. **Scientific novelty.** A conceptual understanding of socialist realism and avant-garde as an interdependent cultural disposition of Ukrainian musical art of the 20th century is carried out, revealing the dialectic between ideological control and the creative freedom of an artist. **Conclusions.** It is proven that socialist realism and avant-garde in Ukrainian musical art of the 1930s–1980s appear as an interdependent cultural disposition reflecting the complex dialectic between power, art and creative freedom. Socialist realism performed a regulatory function, while avant-garde formed a space for internal resistance and intellectual autonomy of an artist. Within such an opposition, a new quality of musical thinking matured, represented by the works of L. Grabovskyi, B. Lyatoshynskyi, V. Silvestrov, Ye. Stankovych and other composers. Thus, the conflict between canon and innovation became a factor in the formation of modern artistic thinking, in which the desire for freedom is combined with a deep national tradition.

Keywords: musical art of Ukraine in the 20th century; avant-garde; socialist realism; disposition in culture; Ukrainian composers

Надійшла: 02.08.2025; Прийнято: 01.10.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 15.12.2025



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

DOI: 10.31866/2616-7581.8.2.2025.346282

УДК 78:[378.015.3:159.942]

МУЗИКА ТА ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ: ЕКСПЛІКАЦІЯ КОНЦЕПТУ ІНТЕГРАТИВНОГО ПІДХОДУ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

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: veronika.dorofieieva@gmail.com

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

^б ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні та експлікації концепту інтегративного підходу до розвитку емоційного інтелекту в музичній освіті, а також у розробці й візуалізації його моделі. **Методологія дослідження.** У процесі роботи застосовано низку методів та підходів, основними з яких є теоретичний аналіз і узагальнення психолого-педагогічних джерел, що дає змогу систематизувати наукові погляди на проблему розвитку емоційного інтелекту, забезпечує формування теоретичного підґрунтя дослідження та розуміння ключових компонентів розвитку емоційного інтелекту засобами музики; інтегративний підхід дозволяє розглядати розвиток емоційного інтелекту як комплексного явища. **Наукова новизна.** Здійснено спробу обґрунтувати концептуальну модель інтегративного підходу до розвитку емоційного інтелекту у вищій музичній освіті. **Висновки.** Українська наукова думка, що досліджує EI та інтегративні тенденції в мистецькій освіті, не перебуває на маргінесі світових наукових пошуків, вона вийшла за межі національно-локальних інтенцій і виявляє яскраві риси глокалізації. Аналіз теоретичних та емпіричних досліджень дав змогу виокремити інтегративний підхід як визначальний у розвитку EI та запропонувати його модель, що складається з двох основних концептів – емоційно-ціннісного (компоненти: емоційно усвідомлена рефлексія, культурно-ціннісна детермінація, когнітивно-емпатійний) та емоційно-діяльнісного (компоненти: регулятивно-тренінговий, комунікативно-інтерактивний, творчо-експресивний).

Ключові слова: емоційний інтелект; музичне виконавство; музична освіта; інтегративний підхід; компоненти інтегративного підходу; мистецькі рефлексії

Вступ

Українське музичне мистецтво сьогодення різноманітне й неоднозначне, його можна розглядати як складну систему взаємодій та взаємовпливів різних культурних традицій, що реалізуються засобами сучасної музичної мови,

включно зі всіма її технічними, електронними та цифровими можливостями. Тому спостерігаємо помітні зміни музично-естетичного тезаурусу – від давніх архаїчних музичних пластів національної та інонаціональних культур до ультра-експериментального характеру сучасної музичної творчості, що демонструє множинність інтерпретаційних прочитань і семантичних значень творів.

Потік сучасних швидкоплинних культуротворчих процесів, на жаль, доповнюють глобальні кризи, пандемії та неспровокована агресія Росії, що переросла в трагедію війни в Україні. Водночас музика перебуває в авангарді мистецьких рефлексій на складні події сьогодення. Перед студентською молоддю постає непросте завдання: після тривоги і сирен, пережитих обстрілів та пожеж, безсонних ночей та підвищеної тривожності займатися мистецтвом прекрасного, не тільки виконувати твори класиків, сучасних композиторів, а й розкривати художньо-образну сферу композицій, «обпалених» війною.

Загальновідомо, що професія музиканта-виконавця тісно пов'язана з емоційно-афективними процесами. Складність процесів саморегуляції підсилюється стресовими умовами життя в Україні. Отже, особливої уваги потребують питання ментального здоров'я, емоційного інтелекту (EI) здобувачів тощо.

Реалії сьогодення безпосередньо впливають на вибір освітніх стратегій, залучення відповідних підходів, принципів, методів, засобів до процесу підготовки музикантів у вищій мистецькій освіті. Проте не слід випускати з поля зору важливість етапу підготовки молодих музикантів й на початкових та середніх освітніх рівнях, адже формування EI відбувається саме у молодшому віці. Одним з ключових складників особистісного зростання, самореалізації та ефективної комунікації здобувачів є EI, що містить такі важливі домени, як самосвідомість, самоконтроль, соціальна обізнаність, відповідальне ухвалення рішень тощо. В освітньому контексті EI є важливою умовою соціально-емоційного розвитку, спрямованого на виховання не лише обізнаного (hard skills), але й емоційно компетентного (soft skills), здатного до співпраці, емпатії та стресостійкості фахівця, потрібного на ринку праці. Музичне виконавство, як глибоко емоційно забарвлений вид психофізіологічної діяльності, має значний потенціал для розвитку EI, особливо за умови впровадження цілеспрямованих новітніх підходів і методів у вищій мистецькій освіті.

Мета

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні та експлікації концепту інтегративного підходу до розвитку емоційного інтелекту в музичній освіті, а також у розробці й візуалізації його моделі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Теоретичні положення розвитку EI проаналізували українські дослідники в локусі психолого-педагогічних засад, серед яких найбільш дотичними до досліджуваної теми є нижченаведені розвідки. С. Марчук (2022) здійснила теоретичний аналіз поняття емоційного інтелекту в психології; В. Фурман (2021)

проаналізувала наявні моделі та психологічні практики розвитку EI; О. Резунова (2025) дослідила розвиток емоційного інтелекту здобувачів вищої освіти. І. Левицька (2024) здійснила теоретичні розвідки щодо впливу емоційного інтелекту на рівень виконавської майстерності музиканта-професіонала.

Основоположними та відомими в наукових колах є праці американських учених, таких як Д. Гоулман (Goleman, 2009), Дж. Маєр, Д. Карузо та П. Селовей (Mayer et al., 2016), присвячені дослідженню EI.

Питання впровадження теоретичних ідей у емпіричну практику представлено в працях низки дослідників. Ц. Лян провів експериментальне дослідження розвитку EI зі студентами-музикантами освітнього рівня магістр, яке засвідчило позитивну динаміку здатності учасників експерименту регулювати власні емоційні стани (Liang, 2024). Група дослідників вивчала вплив музичної освіти на психічне здоров'я студентів закладів вищої освіти та визначила модерувальну роль EI в освітньому процесі (Wang et al., 2022). В українському дискурсі представлено дисертаційне дослідження, де обґрунтовано, розроблено й експериментально перевірено засади формування EI вчителів музики у процесі підготовки в закладі вищої освіти (Ракітянська, 2021). Зазначені дослідження підкреслюють значущість дидактичних технологій: проблемного навчання, групової взаємодії, рефлексивних, інтерактивних практик. Однак проблема розвитку EI в музичній сфері все ще потребує подальшого детального осмислення та аналізу.

Виклад матеріалу дослідження

181

У науковому дискурсі проблему EI розглядають, зважаючи на різні акценти, наприклад: модель EI на основі здібностей (Ability model), яку запропонували Дж. Маєр, Д. Карузо та П. Селовей (Mayer et al., 2016), зосереджується на проблемах емоційного сприйняття (точне розпізнавання емоцій у собі та в інших); емоційного використання (залучення емоцій до процесів мислення, ухвалення рішень, креативності); емоційного розуміння (аналіз взаємозв'язків між емоціями, їх динаміки); емоційної регуляції (усвідомлене управління емоціями для особистісного й соціального розвитку). Запропонована модель наголошує на EI як на когнітивній здібності, яку можна оцінити тестами (наприклад, MSCEIT – The Mayer-Salovey-Caruso Emotional Intelligence Test). Д. Гоулман (Goleman, 2009) запропонував змішану модель та розглядав EI як комбінацію емоційних і соціальних компетентностей: самосвідомості, саморегуляції, мотивації, емпатії, соціальних навичок. Ця модель є більш «практичною», орієнтованою на міжособистісний успіх, тому може активно використовуватися в музичній освіті. К. Петрідес (Petrides, 2010) інтерпретує EI як набір стійких рис особистості, що визначають емоційне функціонування: емоційна сприйнятливість, оптимізм, соціальна адаптивність, що також вимірюються опитувальниками (TEIQue – Trait Emotional Intelligence Questionnaire).

Досліджувана проблема розвитку EI в музичній освіті також не є новою, однак гострі дискусії науковців, викладачів та психологів продовжуються, а останніми роками зросла зацікавленість й у дослідженні взаємозв'язку музич-

ної освіти та соціально-емоційного розвитку. Зокрема, досліджують зв'язок EI з соціальною компетентністю та самооцінкою (MacCann et al., 2011). Численні статті емпіричного характеру свідчать, що музична діяльність може бути ефективним засобом емоційної регуляції та розвитку навичок EI (Ракітянська, 2021; Chong et al., 2024; Liang, 2024; Wang et al., 2022).

У наукометричних виданнях, а також інших рецензованих джерелах опубліковано низку робіт, присвячених висвітленню різноманітних підходів до розвитку EI та регуляції емоцій безпосередньо в музичній освіті. Група вчених (Wang et al., 2022) здійснила кількісне емпіричне дослідження в студентському середовищі (кроссекційне опитування 265 магістрів музичного мистецтва), що демонструє, яким чином музична освіта впливає на психічне здоров'я здобувачів і наскільки EI модує цей зв'язок. Проведений експеримент вказує на взаємовплив: у процесі музичної діяльності відзначаються позитивні показники ментального здоров'я, а EI модує цей зв'язок і посилює позитивний ефект музичної діяльності. Варто зазначити, що кроссекційний дизайн цього дослідження обмежений географічно (локальний експеримент не може бути екстрапольованим на глобальний рівень процесів музичної освіти), що не дає змогу безапеляційно застосовувати результати експерименту, однак беззаперечним є аргумент, що EI є не тільки результатом, а й ресурсом, який зміцнює позитивну динаміку музичного освітнього процесу.

Цінною щодо розуміння стратегії розвитку EI є стаття Ц. Лян (Liang, 2024) «Розвиток емоційного інтелекту в статичному та інтерактивному музичному навчальному середовищі» (Developing emotional intelligence in a static and interactive music learning environment). Проводячи дослідження зі студентами музичних спеціальностей, автор сконцентрував увагу на двох основних підходах до розвитку EI: теоретичному («статичному», форма роботи – лекція) та практичному («інтерактивному», форми роботи: рефлексивні щоденники, групові дискусії, peer-feedback тощо), інтегрувавши їх в освітній процес. Дослідник справедливо зауважує перевагу інтерактивного підходу та підкреслює наявність якісних змін у самоусвідомленні й уміннях регуляції здобувачів порівняно зі статичним підходом. Автор констатує, що саме інтерактивний підхід забезпечує розвиток навичок розпізнавання й усвідомлення емоцій, опанування стратегій емоційної саморегуляції, а також формування вміння встановлювати логічні й емоційні причинно-наслідкові зв'язки, можливість здійснення самооцінки власних емоційних компетентностей і виявлення свого емоційного потенціалу.

Досліджуючи механізми використання музичного мистецтва в регуляції емоцій Х. Дж. Чон та ін. (Chong et al., 2024) констатують необхідність його деталізованого розуміння (засоби музичної виразності) та чіткого декомпозирування елементів (упізнаваність, наративність), що дає змогу простежити вплив мистецтва на механізми регуляції EI (усвідомлення, регуляцію, емпатію тощо). Автор зауважує, що, окрім «зовнішньої змінної музики», яка проявляється у різноманітті музичних жанрів та напрямів, особливу увагу необхідно звертати на «внутрішні музичні особливості», де музичне мистецтво є природним інструментом розпізнавання та вираження емоцій, сприяючи зростанню рівня емоційної обізнаності. Релевантними в цьому контексті є твердження українських дослідниць Н. Швець та Д. Сбітної (2023), авторки зазначають, що постмодерністські

тенденції в музиці проявляються у «вільній асиміляції історичних стилів, гри з різноманітними жанровими та сенсовими дискурсами, полістилістиці, виникненні нових форм, жанрів, прийомів, тяжінні до архетипічної культурної пам'яті та в її сучасних симулякрах, що свідчить про зміну цивілізаційного мислення» (с. 71). Проектуючи зазначене безпосередньо на музично-виконавську діяльність, зауважимо, що недостатній рівень EI ускладнює для музиканта оволодіння новими мистецькими напрямками та знижує його конкурентоздатність. На цьому наголошує й І. Левицька (2024), авторка пише: «... емоційний інтелект музиканта сприяє відкритості виконавця до новітніх методів удосконалення технічних умінь, оволодіння сучасними психологічними практиками, сприйманню нових образів та символів музичної мови кінця XX – початку XXI ст.» (с. 188).

Аналізуючи дослідження проблеми EI, можемо констатувати процес глокалізації, тобто наукові глобальні досягнення (світова наукова думка) та пошуки української наукової школи (локальний вітчизняний науковий простір) взаємодіють, до того ж теоретичні та практичні досягнення освітньої сфери активно впроваджують у вітчизняну мистецько-виконавську галузь.

Зазначимо, що у самому ядрі проблематики EI в музичній освіті сфокусовано питання створення цілісного освітнього простору, у якому функціонують у тісному зв'язку когнітивно-пізнавальна діяльність, емоційно-афективне та практично-творче самовираження, соціальна комунікація. Мета створення такого простору – розвиток особистості музиканта, здатного розуміти та вміти транслювати цінності музичного мистецтва, керувати та конструктивно проявляти власні емоції, у т. ч. під час сценічних виступів, а також ефективно взаємодіяти з іншими учасниками різноманітних освітніх та виконавських процесів через емоційно насичену музичну діяльність. Акцент на розвитку EI в здобувачів є актуальним на всіх освітніх рівнях, адже емоційна сфера є не ізольованою, а взаємопов'язаною з інтелектуальною, мотиваційною та соціальною діяльністю особистості. В освітньому процесі це означає поєднання пізнавального навчання з вихованням емоційно-ціннісної культури. Ефективним шляхом реалізації означеної мети може бути інтегративний підхід.

Л. Масол (2020) вважає інтегративну стратегію оптимальною та зазначає, що саме ця стратегія в освітній галузі «забезпечує розвиток творчого потенціалу особистості, критичного мислення, ціннісних орієнтацій, формування компетентностей, адекватних культурним реаліям техногенного суспільства» (с. 20). Дослідниця підкреслює, що в мистецькій освіті означена стратегія має «філософсько-естетичні, культурологічні, психологічні передумови й відповідні наукові основи» (Масол, 2020, с. 21).

Звернення до інтегративного підходу обумовлено самою сутністю EI як інтегративної здатності особистості сприймати, інтерпретувати, регулювати та продуктивно використовувати емоції в індивідуальній та соціальній поведінці. EI є багатовимірною конструкцією, що охоплює когнітивно-пізнавальну, мотиваційно-регуляторну діяльність, емоційно-емпатійне і творче співпереживання та самовираження, соціальну комунікацію тощо.

Розвиток EI в студентів мистецьких спеціальностей є складним комплексним процесом, який потребує поєднання психолого-педагогічних, аксіологіч-

них, художньо-творчих, комунікативних компонентів навчання, адже, як зауважують Н. Швець та Д. Сбітняя (2023): «... музичне виконавство, як і будь-яка творча діяльність, є сукупністю психічних процесів, опосередкованих особистістю творця, що в змістовому плані виступає як процес індивідуалізації ним ідейно-образного змістового начала» (с. 72).

Інтегративний підхід у цьому контексті є методологічною основою, що забезпечує цілісність освітнього процесу, гармонізуючи всебічний розвиток особистості майбутнього музиканта. Його реалізація передбачає розроблення комплексу компонентів, спрямованих на поєднання емоційного досвіду з художнім самовираженням та соціальною взаємодією.

З метою систематизації компонентів і засобів розвитку ЕІ пропонуємо модель із взаємопов'язаних складників, що відображають основні напрями інтеграції емоційного, когнітивного, комунікативного й творчо-ціннісного досвіду здобувачів. З теоретичного базису варто виокремити компоненти, що, на нашу думку, є найбільш прийнятними, та згрупувати їх у два основні концепти: емоційно-ціннісний та емоційно-діяльнісний (рис. 1).

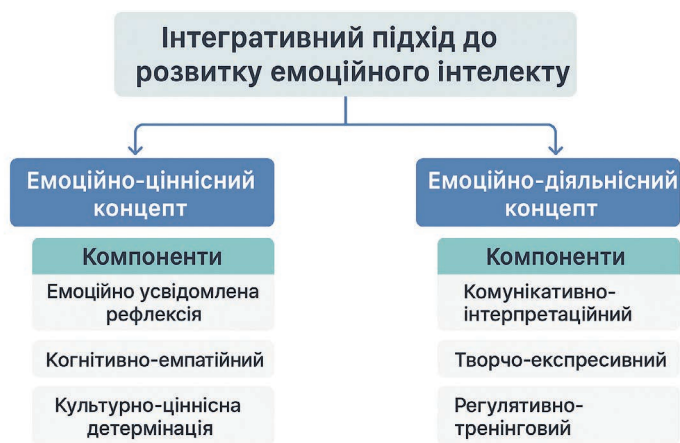


Рис. 1. Візуалізація моделі інтегративного підходу до розвитку ЕІ у вищій мистецькій освіті

Як зазначає О. Федорова та ін. (2023): «Емоційний інтелект є комплексним психологічним феноменом і один із базових елементів його – це здатність до емоційної рефлексії» (с. 78). Відтак важливим компонентом, який, на нашу думку, відповідає самій суті музичної виконавської та освітньої музичної діяльності, є *емоційно усвідомлена рефлексія* (ретроспективна і перспективна – від першого прочитання музичного тексту до концертного виконання). Рефлексія є основним принципом мистецького продукту в найширшому розумінні (кіно, танець, музика й інші сфери художнього віддзеркалення дійсності) та супроводжує його на всіх етапах: від творення – через відтворення – до сприйняття.

Базовою умовою розвитку ЕІ музикантів є формування усвідомленого ставлення здобувачів до власних емоцій, розвиток внутрішньої рефлексії та емоційної саморегуляції, усвідомлення причин і впливу емоційних станів на ви-

конавську діяльність. Музична освітня практика має створювати умови для рефлексії через діалог, самоаналіз, мистецьке самовираження. Реалізацію зазначеного компонента можна здійснити такими засобами, як щоденники емоційного стану, обговорення відчуттів після виконання музики, рефлексивні есе, мистецькі дискусії, а також аналіз музичних інтерпретацій з позиції емоційного змісту. Такі засоби позитивно впливають на формування навички емоційної самооцінки через усвідомлення того, як музика впливає на настрій і внутрішній стан здобувача, розвиток емоційної усвідомленості, внутрішньої рефлексії, здатності до саморегуляції.

Також важливим у побудові концепту інтегративного підходу є розуміння того, що процес підготовки музиканта-виконавця передбачає розвиток навичок керування емоційними станами, тому логічним буде застосування *регулятивно-тренінгового компонента*, який передбачає розвиток навичок емоційної саморегуляції, стресостійкості й емоційного контролю в процесі виконавської діяльності. Цей компонент реалізується завдяки впровадженню психотехнік релаксації, дихальних вправ і вправ на концентрацію; роботі з подолання сценічного хвилювання через методи усвідомленості (*mindfulness*); візуалізації позитивного емоційного стану; завдяки тренінгам з управління емоціями під час публічного виступу. У результаті застосування такого компонента можливий розвиток здатності керувати емоційними станами, зниження тривожності, підвищення виконавської впевненості, що набуває особливої актуальності в період війни в Україні. На необхідності застосування тренінгових психологічних практик розвитку ЕІ особистості наголошує В. Фурман (2021), він пропонує такі варіанти: «практики емоційної саморегуляції, практики усвідомлення власних переживань, емоцій, почуттів та практики управління емоційними станами» (с. 190).

ЕІ розвивається ефективніше, коли освітній процес об'єднує раціональне мислення та емоційне переживання. Музика, як особливий вид художньої діяльності, є засобом поєднання цих двох вимірів – вона активізує емоційне сприймання, але водночас вимагає аналітичного мислення, співтворчої інтерпретації, усвідомлення структури, сенсу та художнього образу виконуваного твору. Зважаючи на це, актуалізується застосування *когнітивно-емпатійного компонента*. Його сутність полягає у поєднанні емоційного розуміння з когнітивним осмисленням музичного змісту та розвитком емпатії. Упровадження компонента в освітню сферу можливе в процесі аналізу музичних творів з обговоренням емоційних інтенцій композитора та виконавця в кросфункціональній команді (здобувачі освіти різних музичних ОП); міждисциплінарному вивченні зв'язків між музикою, психологією, історією, філософією, культурологією тощо; колективній інтерпретації; тренінгах емпатії через ансамблеве виконавство. У психолого-педагогічному контексті розвиток ЕІ неможливий без формування емпатії – здатності до емоційного співпереживання, співналаштування та підтримки. Емпатійна взаємодія між викладачем і здобувачем, між учасниками музичного колективу сприяє створенню атмосфери довіри, що стимулює розвиток соціального аспекту ЕІ. Як підкреслює І. Левицька (2024): «Концепція взаємодії емоцій та розумової активності пояснюється утворенням цілісного інтегрального явища, що включає синергетичний ефект, ... дозволяє індивіду

збагатити своє чуттєво-семантичне сприйняття художнього образу та інтелектуально оформлювати свої життєві та художні емоції в музичну форму» (с. 188).

ЕІ не формується поза культурним і моральним контекстом. Тому важливо спиратися на гуманістичні цінності музичного мистецтва, які виховують здатність до співчуття, толерантності, естетичного переживання й духовної глибини. *Компонент культурно-ціннісної детермінації* сприяє розвитку ЕІ через осмислення культурно-ціннісного змісту музики та її духовного потенціалу. Запропонований компонент передбачає залучення студентів до аналізу музичних творів різних епох і культур з позиції емоційних і моральних смислів, етичних роздумів про гуманістичні ідеї в музиці; до використання мистецьких дискусій і круглих столів на тему емоційного впливу мистецтва; до формування системи ціннісних орієнтацій через осмислення гуманістичного змісту музичного мистецтва. Головною метою застосування компонента культурно-ціннісної детермінації є поглиблення емоційно-ціннісного досвіду, розвиток духовно-естетичної чутливості здобувачів освіти, на чому також наголошували В. Андрущенко, Н. Богданова, В. Гончаров, О. Джура, В. Молодиченко, Л. Панченко (Андрущенко та ін., 2017а, 2017б). Учені зазначають: «Суспільству далеко не байдуже, які культурні цінності обере особистість, на яких з них вона сформує своє власне ставлення до світу, інших людей і до самого себе, яку "культурну перспективу" вона обере у якості основної стратегії суспільного та індивідуального розвитку. Останнє врегульовується освітою ..., що забезпечує відбір і засвоєння особистістю дійсних, а не уявних цінностей культури» (Андрущенко та ін., 2017а, с. 10).

ЕІ формується через активну міжособистісну взаємодію. Тому важливо, щоб освітній процес мав діалогічний, співтворчий характер, де здобувач – не пасивний слухач, а активний суб'єкт пізнання й емоційного досвіду. Викладач є фасилітатором, який спрямовує, а не диктує процес емоційного розвитку. Створення освітнього середовища, орієнтованого на емоційно забарвлену взаємодію між усіма суб'єктами навчання передбачає наявність в освітньому процесі *комунікативно-інтерактивного компонента*, застосування інтерактивних методів (рольових ігор, музично-психологічних тренінгів, колективних проєктів), фасилітаційне спілкування викладача тощо.

Феномен музики як особливої форми пізнання та взаємодії зі світом експлікує унікальність наступного *творчо-експресивного компонента* розвитку ЕІ, який дає змогу виконувати / інтерпретувати / імпровізувати складні деструктивні чи інтенсивні емоції в безпечному, художньо оформленому просторі. Емоція не просто усвідомлюється, вона трансформується з переживання в артефакт (музичний твір або його інтерпретацію). Унікальність компонента полягає в тому, що він передбачає переведення внутрішнього емоційно-ціннісного досвіду в зовнішню естетичну форму, використовуючи невербальну мову мистецтва, тобто не просто вміння виражати емоції, а мистецтво художньо-естетичної трансформації та комунікації складного внутрішнього світу через мову звукових образів. Зазначене робить творчо-експресивний компонент центральним вузлом / квінтесенцією моделі інтегративного підходу в контексті музичної освіти. Досягнення результату, який передбачає розвиток ЕІ в межах цього компонента, забезпечують такі засоби: «емоційна партитура» (режисура виконання

твору з урахуванням аналізу твору як драми, визначення кульмінаційних точок, емоційних контрастів та станів); «емоційний портрет» (коротка імпровізаційна замальовка, що відображає конкретну емоцію або спонтанне музикування на основі заданого емоційного стану чи образу (наприклад, діалог добра і зла, хвилювання та спокою тощо)); створення мелодії за мотивами образів з інших видів мистецтв (живопису, поезії), сфокусоване на передаванні емоційного змісту оригіналу, а також інші засоби. І. Левицька (2024) зазначає: «Взаємодія емоцій та інтелекту в процесі виступів виконавця породжує унікальну систему роботи психічних процесів над декодуванням музичної мови для осмислення художнього змісту творів. Завдяки вмілому поєднанню смислової виразності з насиченістю емоціями за допомогою абстрактних символів музичного мистецтва, виконавець формує художні образи, які активно обробляються, розуміються та узагальнюються через роботу мозку під час інтерпретації. Такий процес також сприяє збудженню "емоційного поля" в аудиторії або в концертному залі, що підсилює ефективність творчої взаємодії зі слухачами або глядачами» (с. 188).

Отже, запропоновані компоненти інтегративного підходу до розвитку EI в мистецькій освіті полягають у поєднанні емоційного переживання, когнітивного осмислення, комунікативної взаємодії та творчого самовираження здобувачів. Ці компоненти передбачають створення освітнього середовища, де музична діяльність є не тільки засобом художнього виховання, а й інструментом самопізнання, саморегуляції та формування емоційної компетентності здобувачів.

Окрім теоретичного осмислення компонентів інтегративного підходу розвитку EI, запропонована до розгляду тема потребує подальших пошуків у емпіричній площині та залучення низки прикладних інструментів вимірювання рівня сформованості й інтенсивності розвитку EI, наприклад: об'єктивних перформанс-тестів (MSCEIT – The Mayer-Salovey-Caruso Emotional Intelligence Test) (Mayer et al., 2016), самооцінних шкал (TEIQue, EQ-i – Trait Emotional Intelligence Questionnaire) (Petrides, 2010), психометричних шкал психічного здоров'я, а також інструментів, специфічних для музикантів – K-MPAI (Kenny Music Performance Anxiety Inventory, situational anxiety scales) (Kenny, 2023). Реалізація емпіричного дослідження передбачає формування міждисциплінарної команди, залучення викладачів фахових освітніх компонент та психологів, проведення воркшопів щодо SEL-методик (соціально-емоційне навчання), збір даних, використовуючи онлайн-анкети (для self-report), відеозаписи виступів у стандартних умовах, щоб уникнути варіацій сцени, практичні логи: години репетиції, типи практики (техніка / інтерпретація / сценічна підготовка) та ін.

Висновки

Українська наукова думка, що досліджує EI та інтегративні тенденції в мистецькій освіті, не перебуває на маргінесі світових наукових пошуків, вона вийшла за межі національно-локальних інтенцій і виявляє яскраві риси глокалізації. Музична освіта, окрім загальних умов активної інтеграції українського освітнього простору в глобальний світовий контекст, що, звісно, призводить до її трансформацій, адаптує майбутніх музикантів-професіоналів до нових соціо-

культурних реалій і вимог ринку. Вітчизняна музична освіта має потенціал для системного розвитку EI в здобувачів-музикантів, особливо, коли інтервенції реалізуються інтерактивно, супроводжуються соціальною підтримкою та орієнтовані на довготривалу практику. Умовою розвитку EI в здобувачів є створення цілісного освітнього простору. Водночас потрібно закрити методологічні прогалини щодо дослідження розвитку EI, а також звернути увагу на RCT – рандомізовано-контрольоване дослідження, практикувати короткострокові та довгострокові програми експерименту, застосовуючи мультиінструментальну оцінку тощо.

Аналіз теоретичних та емпіричних досліджень дав змогу виокремити інтегративний підхід як визначальний у розвитку EI й запропонувати його модель, що складається з двох основних концептів – емоційно-ціннісного (компоненти: емоційно усвідомлена рефлексія, культурно-ціннісна детермінація, когнітивно-емпатійний) та емоційно-діяльнісного (компоненти: регулятивно-тренінговий, комунікативно-інтерактивний, творчо-експресивний).

Попри активний науковий дискурс, проблема розвитку EI в галузі вищої мистецької освіти має перспективу подальшого наукового осмислення та впровадження у практику.

Список бібліографічних посилань

- Андрущенко, В., Гончаров, В., Молодиченко, В., & Панченко, Л. (2017а). *Ціннісний дискурс в освіті: Кн. 2. Культура як аксіологічна матриця освіти*. МП Леся.
- Андрущенко, В., Джуря, О., & Богданова, Н. (2017b). *Ціннісний дискурс в освіті: Кн. 6. Культура життєтворчості особистості і освіта*. МП Леся.
- Левицька, І. М. (2024). Вплив емоційного інтелекту на рівень виконавської майстерності музиканта-професіонала. *Інноваційна педагогіка*, 69(1), 185–190. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/69.1.36>
- Марчук, С. В. (2022). Теоретичний аналіз поняття емоційного інтелекту в психології. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Психологія*, 3, 20–23. <https://doi.org/10.32782/psy-visnyk/2021.3.4>
- Масол, Л. М. (2020). Інтеграція? Інтеграція. Інтеграція... Інтеграція! (Поліцентрична інтеграція змісту загальної мистецької освіти). *Мистецтво та освіта*, 1(95), 20–27. <https://doi.org/10.32405/2308-8885-2020-1-20-27>
- Ракітянська, Л. М. (2021). *Теорія і практика формування емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва в університеті* [Дисертація доктора педагогічних наук, Київський університет імені Бориса Грінченка].
- Резунова, О. С. (2025). Розвиток емоційного інтелекту здобувачів вищої освіти засобами іноземної мови. *Професійно-прикладні дидактики*, 1, 97–100. <https://doi.org/10.37406/2521-6449/2025-1-17>
- Федорова, О. В., Ворник, М. М., Рибачук, Ю. Л., & Бабічева, М. Г. (2023). Формування здатності до емоційної рефлексії при вивченні іноземної мови в інклюзивному класі ЗЗСО. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*, 68, 76–84. <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2023-68-76-84>

- Фурман, В. (2021). Психологічні практики розвитку емоційного інтелекту особистості. *Вісник Львівського університету. Серія психологічні науки*, 10, 186–192. <https://doi.org/10.30970/PS.2021.10.26>
- Швець, Н. О., & Сбітная, Д. В. (2023). Музичне виконавство в контексті феномену постмодерністської музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 70–74. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277636>
- Chong, H. J., Kim, H. J., & Kim, B. (2024). Scoping review on the use of music for emotion regulation. *Behavioral Sciences*, 14(9), Article 793. <https://doi.org/10.3390/bs14090793>
- Goleman, D. (2009). *Emotional intelligence: Why it can matter more than IQ*. Bloomsbury.
- Kenny, D. T. (2023). The Kenny music performance anxiety inventory (K-MPAI): Scale construction, cross-cultural validation, theoretical underpinnings, and diagnostic and therapeutic utility. *Frontiers in Psychology*, 14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1143359>
- Liang, J. (2024). Developing emotional intelligence in a static and interactive music learning environment. *Frontiers in Psychology*, 15. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1279530>
- MacCann, C., Fogarty, G. J., Zeidner, M., & Roberts, R. D. (2011). Coping mediates the relationship between emotional intelligence (EI) and academic achievement. *Contemporary Educational Psychology*, 36(1), 60–70. <https://doi.org/10.1016/j.cedpsych.2010.11.002>
- Mayer, J. D., Caruso, D. R., & Salovey, P. (2016). The ability model of emotional intelligence: Principles and updates. *Emotion Review*, 8(4), 290–300. <https://doi.org/10.1177/175407391663966>
- Petrides, K. V. (2010). Trait emotional intelligence theory. *Industrial and Organizational Psychology*, 3(2), 136–139. <https://doi.org/10.1111/j.1754-9434.2010.01213.x>
- Wang, F., Huang, X., Zeb, S., Liu, D., & Wang, Y. (2022). Impact of music education on mental health of higher education students: Moderating role of emotional intelligence. *Frontiers in Psychology*, 13. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.938090>

References

- Andrushchenko, V., Dzhura, O., & Bohdanova, N. (2017b). *Tsinnisnyi dyskurs v osviti: Kn. 6. Kultura zhyttietvorchosti osobystosti i osvita* [Value discourse in education: Bk. 6. Culture of individual creativity and education]. MP Lesia [in Ukrainian].
- Andrushchenko, V., Honcharov, V., Molodychenko, V., & Panchenko, L. (2017a). *Tsinnisnyi dyskurs v osviti: Kn. 2. Kultura yak aksiolohichna matrytsia osvity* [Value discourse in education: Bk. 2. Culture as an axiological matrix of education]. MP Lesia [in Ukrainian].
- Chong, H. J., Kim, H. J., & Kim, B. (2024). Scoping review on the use of music for emotion regulation. *Behavioral Sciences*, 14(9), Article 793. <https://doi.org/10.3390/bs14090793> [in English].
- Fedorova, O. V., Vornyk, M. M., Rybachuk, Yu. L., & Babicheva, M. H. (2023). Fomuvannia zdatnosti do emotsiinoi refleksii pry vyvchenni inozemnoi movy v inkluzyivnomu klasi ZZSO [Developing the ability to emotional reflection when learning a foreign language in the inclusive class of a secondary school]. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training: Methodology, Theory, Experience, Problem*, 68, 76–84 [in Ukrainian].
- Furman, V. (2021). Psykholohichni praktyky rozvytku emotsiinoho intelektu osobystosti [Psychological practices of the development of emotional intelligence of personality]. *Visnyk of the Lviv University. Series Psychological Sciences*, 10, 186–192. <https://doi.org/10.30970/PS.2021.10.26> [in Ukrainian].

- Goleman, D. (2009). *Emotional intelligence: Why it can matter more than IQ*. Bloomsbury [in English].
- Kenny, D. T. (2023). The *Kenny music performance anxiety inventory* (K-MPAI): Scale construction, cross-cultural validation, theoretical underpinnings, and diagnostic and therapeutic utility. *Frontiers in Psychology*, 14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1143359> [in English].
- Levytska, I. M. (2024). Vplyv emotsiinoho intelektu na riven vykonavskoi maisternosti muzykanta-profesionala [The influence of emotional intelligence on the performance level of a professional musician]. *Innovative Pedagogy*, 69(1), 185–190. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/69.1.36> [in Ukrainian].
- Liang, J. (2024). Developing emotional intelligence in a static and interactive music learning environment. *Frontiers in Psychology*, 15. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1279530> [in English].
- MacCann, C., Fogarty, G. J., Zeidner, M., & Roberts, R. D. (2011). Coping mediates the relationship between emotional intelligence (EI) and academic achievement. *Contemporary Educational Psychology*, 36(1), 60–70. <https://doi.org/10.1016/j.cedpsych.2010.11.002> [in English].
- Marchuk, S. V. (2022). Teoretychnyi analiz poniattia emotsiinoho intelektu v psykholohii [Theoretical analysis of the concept of emotional intelligence in psychology]. *Scientific Bulletin of Uzhhorod National University. Series: Psychology*, 3, 20–23. <https://doi.org/10.32782/psy-visnyk/2021.3.4> [in Ukrainian].
- Masol, L. M. (2020). Intehratsiia? Intehratsiia. Intehratsiia... Intehratsiia! (Politsentrychna intehratsiia zmistu zahalnoi mystetskoï osvity) [Integration? Integration. Integration... Integration! (Polycentric integration of the content of general art education)]. *Art and Education*, 1(95), 20–27. <https://doi.org/10.32405/2308-8885-2020-1-20-27> [in Ukrainian].
- Mayer, J. D., Caruso, D. R., & Salovey, P. (2016). The ability model of emotional intelligence: Principles and updates. *Emotion Review*, 8(4), 290–300. <https://doi.org/10.1177/175407391663966> [in English].
- Petrides, K. V. (2010). Trait emotional intelligence theory. *Industrial and Organizational Psychology*, 3(2), 136–139. <https://doi.org/10.1111/j.1754-9434.2010.01213.x> [in English].
- Rakitianska, L. M. (2021). *Teoriia i praktyka formuvannia emotsiinoho intelektu maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva v universyteti* [Theory and practice of forming emotional intelligence of future music teachers at the university] [Doctoral Dissertation, Borys Grinchenko Kyiv University] [in Ukrainian].
- Rezunova, O. S. (2025). Rozvytok emotsiinoho intelektu zdobuvachiv vyshchoi osvity zasobamy inozemnoi movy [Development of emotional intelligence of higher education students through a foreign language]. *Professional and Applied Didactics*, 1, 97–100. <https://doi.org/10.37406/2521-6449/2025-1-17> [in Ukrainian].
- Shvets, N. O., & Sbitnaia, D. V. (2023). Muzychne vykonavstvo v konteksti fenomenu postmodernistskoï muzychnoi kultury [Musical performance in the context of the phenomenon of postmodernist musical culture]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 70–74. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277636> [in Ukrainian].
- Wang, F., Huang, X., Zeb, S., Liu, D., & Wang, Y. (2022). Impact of music education on mental health of higher education students: Moderating role of emotional intelligence. *Frontiers in Psychology*, 13. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.938090> [in English].

MUSIC AND EMOTIONAL INTELLIGENCE: EXPLICATION OF THE INTEGRATIVE APPROACH CONCEPT IN MUSICAL EDUCATION

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

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

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

² PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Pop Singing;

ORCID: 0000-0001-5720-2998; e-mail: veronika.dorofieieva@gmail.com

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

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

Abstract

The purpose of this research is to theoretically substantiate and explain the explication of the integrative approach concept to the development of emotional intelligence (EI) through music education, as well as to develop its structural and functional model. **Research methodology.** A number of methods and approaches are used in the course of the work, namely: theoretical analysis and generalisation of psychological and pedagogical sources, which allows to systematise scientific views on the problem of EI development, provides a theoretical basis for research and understanding of key components of EI development through music; integrative approach allows to consider the development of EI as a complex phenomenon. **Scientific novelty.** An attempt is made to ground a conceptual model of an integrative approach to the development of EI in higher musical education. **Conclusions.** Ukrainian scientific thought is not on the margins of the world scientific research. It is beyond national and local intentions and exhibits striking features of globalisation. The analysis of theoretical and empirical studies makes it possible to identify an integrative approach as fundamental to the development of EI and to offer a model consisting of two main concepts: emotional-value (components, such as emotionally conscious reflection, cultural-value determination, cognitive-empathic component) and emotional-activity (components, such as regulatory-training, communicative-interactive, creatively expressive).

Keywords: emotional intelligence; musical performance; musical education; integrative approach; components of the integrative approach; artistic reflections

Надійшла: 07.08.2025; Прийнято: 15.10.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 15.12.2025



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

DOI: 10.31866/2616-7581.8.2.2025.346284

УДК 784.9:398.8]:37.046-021.64(477+510)

ФОЛЬКЛОРНІ ЗРАЗКИ У ПОЧАТКОВОМУ НАВЧАННІ СПІВУ: ПРАКТИКИ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ

Мяо Чжан*аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва;**ORCID: 0009-0004-9346-8979; e-mail: 279117078@qq.com**Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – комплексно дослідити специфіку використання фольклорних зразків у початковому навчанні співу на порівняльному матеріалі практик України та Китаю. **Методологія дослідження**. Для розв'язання поставлених завдань відповідно до мети застосовано методологічні засади наукового дослідження, згідно з історичним принципом, культурологічним, текстологічним, термінологічним. Пріоритетним методом постає компаративний, що полягає в порівнянні джерел, нотних зразків використовуваного в початковому навчанні репертуару. Застосовано також емпіричні методи, зокрема спостереження за музично-педагогічною практикою та виконавськими тенденціями України й Китаю. **Наукову новизну** дослідження визначає узагальнення порівняльних аспектів формування традицій і методик початкового навчання співу на фольклорному матеріалі в сучасному культурно-мистецькому просторі України та КНР, що відображають концептуальні особливості взаємодії музичного мистецтва і лінгвокультурології. **Висновки**. У процесі дослідження виявлено специфічні особливості інтегрування фольклорного матеріалу в освітні процеси опанування співу на прикладі України та Китаю. Розглянуто три основні аспекти – ладову основу, репертуар та методики навчання. Українська вокально-педагогічна традиція ґрунтується на європейських і народних ладах, тоді як китайська – на різновидах пентатоніки. Спільними для обох систем є опора на дитячий фольклор, пісні з обмеженим діапазоном та виразним образним змістом, які поєднують навчання співу з розвитком музичної пам'яті й етнокультурної свідомості. В українській практиці домінують колискові, календарні й ігрові пісні, у китайській – ліричні та трудові. Методичні підходи в обох країнах зорієнтовані на формування вокально-інтонаційних, ритмічних, мовленнєвих та емоційних компонентів музичного розвитку. Відзначено, що в українській практиці дитячий колективний спів тяжіє до багатоголосся (переважно дво- і три-, рідше чотириголосся), тоді як у Китаї – до унісонного звучання, спрямованого на слухове наслідування та збереження традиційного жанрового стилю.

Ключові слова: музичне мистецтво України; музичне мистецтво Китаю; фольклорний репертуар; музична педагогіка; початкові методики навчання співу; фольклорні зразки; традиційні жанри фольклору; дитячий фольклор; лінгвокультурологія; порівняльна методологія

Вступ

Пісенний фольклор становить вагоме першоджерело в розвитку музичної культури етносу. Тривалий процес формування фольклорних пластів, кристалізація їх основних жанрових форм відбувалася відповідно до календарних і родинних обрядів, специфіки трудової діяльності та розважальних (ігрових) ситуацій. Для освоєння фольклору основною була усна сфера, яка оточувала людину впродовж її буття. Знайомство й оперування фольклорними жанрами відбувалося через їх запам'ятовування, пізніше через передавання наступним поколінням. Музичні фольклорні зразки ставали основою формування музичного слуху, пам'яті, інтонаційного чуття. З XVIII–XIX ст. в Україні відбувався процес писемної фіксації текстів, пізніше запису, розшифрування та можливостей вторинного відтворення мелодій. Музична педагогіка з кінця XIX ст. завдяки концепції М. Лисенка, С. Людкевича, Ф. Колесси та інших містила у своєму теоретичному, практичному й методичному арсеналі українські мелодії фольклорних зразків різних жанрів та різних регіонів. Поступово їх використання в процесі музичного навчання стало не лише інструментом освоєння основних засобів виразності, але й виховним, аксіологічним та ідентифікаційним чинниками для молодих поколінь, що зафіксувалося в підручниках та нотних збірниках.

Подібні процеси відбувалися й у Китаї. Багатоманітність регіональних музичних фольклорних зразків, що відображали жанрову палітру народної творчості, зокрема й для дітей, поступово фіксувалася у збірниках, які входили до навчальних програм вивчення співу. Проте, на відміну від українських національних пісенних традицій, що охоплюють як сольний, так і гуртовий (ансамблевий) багатоголосий спів, китайська пісенна культура репрезентує домінантне одноголосся. Воно притаманне також і ансамблевим формам, у т. ч. з акомпанементом.

Порівняльний підхід до практик початкового навчання співу в Україні та Китаї сприяє не лише обміну методиками і практичними засобами, але й аналізу специфіки розвитку музичної культури на осі Захід / Схід, їх взаємодії та можливостям інтеграції здобутків. Важливою водночас постає ладова основа народної пісенності різних культур, їх жанрові показники, інтонаційні та метро-ритмічні ознаки.

Мета

Метою статті є комплексне дослідження специфіки використання фольклорних зразків у початковому навчанні співу на порівняльному матеріалі практик України та Китаю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Традиції використання народної пісні в початковій музичній освіті і, зокрема, у навчанні співу мають широкий спектр наукових досліджень – музикознавчих і фольклористичних, культурологічних та музично-педагогічних. Український музичний фольклор, його жанрова система, ладо-інтонаційні, метро-ритмічні та

гармонічні особливості детально проаналізовані у дослідженнях С. Грици (1979), А. Іваницького (1990), Л. Єфремової (2009) та ін. Українські фольклорні джерела та їх писемні зразки як основа початкового навчання, вплив на музичне, моральне, національне й естетичне виховання дошкільної та шкільної молоді розглянуто в роботах видатних фольклористів і етнографів, педагогів ХХ ст. О. Воропая (1993), Г. Ващенко (1957), С. Людкевича (2000), Ф. Колесси (1993), С. Русової (1997), В. Сухомлинського (2016) та ін. У період відновлення незалежності України актуалізації цієї проблематики присвячені теоретичні роботи та практичні підручники М. Вовка та М. Клепар (2021), В. Доронюка та М. Вовка (2009), Т. Коваль (2020), О. Олексюк (2006), Г. Падалки (2008), І. Ройченко (2016), М. Стельмаховича (1996), А. Сторожук (2012) В. Черкасова (2016) та ін. У них детально проаналізовано фольклорні записи і видання, їх практичне використання в процесах початкового навчання співу, зокрема в умовах початкової школи. Окремо слід відзначити унікальну методику В. Куфлюка щодо формування абсолютного слуху на фольклорному матеріалі, проаналізовану в монографії Д. Гусар (2012).

Китайські народнопісенні традиції та їх проєкція на освітні процеси й методики відображені в дослідженнях В. Лау (Lau, 2007), В. Чжоу та ін. (Zhou et al., 2024), Сюй Хан (Siu, 2022) та ін.

Проте актуальними в сучасних умовах інтеграції мистецьких та освітніх процесів, академічних обмінів постають підходи порівняльної методології та їх висновки.

Виклад матеріалу дослідження

Опанування співу відбувається у формі слухання та відтворення не тільки звукових елементів, а й мовно-інтонаційних. Тобто через вербально-музичні твори співак-початківець вивчає мову, культуру, ментальність нації чи етносу. Через спів фольклорного матеріалу відбувається глибинне знайомство зі своєю мовою та культурою народу. Наслідування чи повторення вербальних (текстових) елементів має поєднуватися із розумінням змісту, ситуацій, контексту. Ці принципи розглядаються в контексті не лише музичного мистецтва, музичної педагогіки, методики навчання, але й лінгвокультурології – галузі знань на перетині культурології, мовознавства, країнознавства, психолінгвістики. Проте її аспекти сьогодні постають і в інших, зокрема мистецьких, спеціальностях. Використання лінгвокультурологічних аспектів у методиках співу визначає розуміння власної музичної культури і, відповідно, традиції, а також ідентифікацію особистості. Лінгвокультурологія є важливою і для аналізу процесів міжкультурної комунікації. Дослідники не тільки застосовують теорію лінгвокультурології для швидкого освоєння методики співу, а й спрямовують її на практичні, чітко орієнтовані цілі постановки, дихання, фразування, інтерпретації тощо (М. Чжан, 2023). Окрім того, лінгвокультурологічні аспекти дослідження сприяють зіставленню, порівнянню та взаємодії практичних методик навчання співу.

Не випадково в музичній педагогіці основою матеріалу для навчання співу завжди є фольклорний зразок різного типу складності – інтонаційної, метроритмічної, декламаційно-мовленнєвої, емоційно-змістової. Паралельно від-

бувається знайомство з традиціями, обрядами, жанрами у фольклорно-етнографічному контексті. Ці засади простежуються як в українській культурі, так і в китайській. Інтеграція музичного фольклору в шкільні програми (збірники, методики, вокально-хорові вправи) відбувається досить інтенсивно, сприяє розвитку дитячого пісенного виконавства (сольного, ансамблевого, хорового).

Наприклад, «Шкільний співаник» Філарета Колесси, виданий у трьох частинах упродовж 1925–1927 років у Львові, містить пісні для початкового навчання співу в межах загальноосвітньої школи. Підручник написаний під впливом ідей Миколи Лисенка та його послідовників у галузі україно-орієнтованої музичної освіти, ґрунтувався на принципах опанування співу на основі національно-етнографічного матеріалу. Саме Ф. Колесса став автором концепції, яку можна визначити як «етнографічне сольфеджіо». Відбираючи пісні, автор керувався етичною, патріотичною, виховною та естетично-психологічною метою посібника. Але найважливіше, що основу навчання становили саме народні пісні рідною мовою. Учні впродовж першого року вивчають мелодії різних фольклорних груп – відповідно календарних чи родинних. Переважно це одноголосі мелодії, нескладні за інтонацією, ритмічними малюнками, звуковим обсягом. Тексти таких пісень також максимально зручні для співу, без надмірного розспівування складів. Так формується паралельно засвоєння мелодичних (інтонаційно-ладових) та метро-ритмічних складників пісень, їх жанрові ознаки (як наприклад, у колискових чи веснянках), зразки пісенних форм (заспів / приспів). Проте ці ознаки засвоюються разом з текстом, опановується словниковий запас школярів, а також вербальні особливості мовлення – використання відкритих голосних, чергування звуків, розрізнення видів приголосних і їх правильна артикуляція. Упродовж другого і наступних років навчання циклічність відповідно до календарних свят зберігається, але твори ускладнюються, діапазон співу розширюється. Відбувається вивчення не лише різних ритмічних малюнків, але й нових тональностей, видів альтерацій, хроматизацій. Поступово використовуються елементи двоголосся та триголосся. Ці ускладнення є результатом поступового освоєння початківцями основ нотної грамоти і теорії музики, набуття досвіду одноголосого співу – сольо та в унісон (Колесса, 1993).

Невід'ємною частиною методики початкового навчання співу є правильне дихання, розуміння його як основи протяжності та чистоти інтонації. Розуміння фонетичних й артикуляційних рівнів мовлення є першим етапом освоєння музичного твору не лише рідною мовою, але й діалектами, а також іншими мовами. Наступним етапом є розуміння й усвідомлення змісту та символіки, характеру твору та його виразовості, які є важливими компонентами інтерпретації творів. Типовим репертуаром початкового навчання співу для дітей ставали близькі за образною символікою та змістом жанри колискових, календарно-обрядових, дитячих ігрових пісень. Їх основний акцент залучення ґрунтується на природному голосоутворенні, зв'язку з рідною мовою, її інтонаціями, а також на емоційному характері творів. Це сприяє формуванню національної самосвідомості, розумінню й трансляції традиційної музичної культури.

Практика музичного навчання співу в Україні має переважно уніфіковані загальноукраїнські традиції. Вивчення регіонального фольклору (з відповідними

діалектами та інтонаційними особливостями) мають локальні прояви (наприклад, напрям гуцульщинознавство і гуцульський фольклор на Прикарпатті, зокрема в Косівському та Верховинському районах).

Інші тенденції спостерігаються в традиціях навчання співу в Китаї. Хоча народні китайські пісні переважно одноголосі, їх співають в унісон хором. Для навчання співу учнів молодшого шкільного віку активно використовується народнопісенний репертуар, який сприяє вивченню не тільки обрядових традицій, мелодики, ритмів, а й фонетики в народних піснях (Золотухіна та ін., 2019). Тобто традиційна музика та пісенний фольклор (民歌 *mín gē*) здійснюють безпосередній вплив на вокальну педагогіку.

Як зазначає Ц. Чжан (2023), «музичний фольклор Китаю відрізняється надзвичайною різноманітністю змісту, форми та характеру, що визначаються способом життя, особливостями мови, звичаїв окремих областей та провінцій Китаю. Взаємозв'язок діалектних особливостей мови з пісненими традиціями виконання обумовлює єдність мовної та вокальної інтонації, що визначає специфіку вокального стилю китайського народу, його спільні риси та регіональну своєрідність» (с. 220).

До репертуару початківців залучаються народні пісні різних провінцій Китаю, що увійшли до друкованих збірників ХХ ст., отримали популярність і поширення. Слід зауважити ладову специфіку китайських народних пісень, що ґрунтується на інтонаційній системі пентатоніки та методах вокалізації, які уникають напружених нестійких інтервалів з наступним розв'язанням, складних стрибків тощо. Як і в українській культурі, колективний спів (ансамблевий, хоровий) та слухання музики фольклорного походження в практиках Китаю є основою національного, морального, естетичного виховання. Окрім того, вивчення народнопісенних традицій сприяє вихованню гармонії як окремої особистості, так і спільноти.

Серед творів, що є складниками офіційних програм навчання музики в Китаї, слід вирізнити найпопулярніші: «Зійшло сонце» (太陽已經升起), «Мила дівчина збирає гриби» (採蘑菇的可愛女孩), «Улюблений сонний ангел» (最愛的瞌睡天使), «У хустку граємо» (我們玩圍巾), «Відрадна пісня» (甜蜜的歌), «Сніжинки» (雪花), «Пастуша пісня» (牧歌), «Мила бджілка» (可愛的小蜜蜂), «Настала весна (春天來了), «Весна, де ти?» (春天,你在哪裡?), «Золоте сонечко» (金太陽), «Два тигри» (兩隻老虎), «Дитинство» (童年) та ін. (Сюй, 2022, с. 44–45).

Важливе значення в освоєнні пісень мають механізми гри, які додають у процеси навчання елементи веселощів, руху (хороводи), танців; сприяють вивченню традиційних обрядів. У них відображаються елементи трудових процесів, родинних стосунків, картин природи. В українській культурі такими є «Подоляночка», «Перепілка», «Солов'єчку, сватку, сватку», «Та внадився журавель», «Катерина і Василь», «Ой по горі льон, льон», «Ой на горі жито, сидить зайчик», «Галя по садочку ходила», «А ми просо сіяли», «Мак», «А вже весна», «Марена» та ін. Серед китайських народних пісень-ігор варто згадати такі: «Один два три чотири п'ять» (一 二 三 四 五), «Весела дитина» (性格開朗的孩子), «Струмочок» (涓涓細流), «У хустку граємо» (我們玩手帕), «Качка-чудовисько» (怪物鴨), «Коршун і курча» (風箏和小雞), «Вгадай, хто я?» (猜猜我是) та інші; пісні-інсценування: «Два ти-

гри» (兩隻老虎), «Черепаша та зайчик» (烏龜和兔子), «Сірий і білий птах» (敘利亞和白鳥) та ін. (Сюй, 2022, с. 53–55).

Ладові особливості китайського фольклору ґрунтуються на пентатонічній специфічній ладно-мелодичних моделях різних провінцій країни, їх інтонаційні акценти засновані на простих поступених ходах і частих повтореннях. За формою такі пісні подібні до куплетних повторів українських зразків. Фольклорні зразки інтенсивно інтегруються в освітній процес. За змістом навчальні матеріали початкової школи переважно охоплюють оперу та народні пісні, що представляють широкий спектр традиційної музики Китаю (Lau, 2007).

Як і в Україні, у Китаї в першій половині ХХ ст. структура місцевих музичних навчальних матеріалів переважно ґрунтувалася на дитячих піснях, що відповідало естетичним стандартам. Дитяча пісенька – це жанр, спеціально створений для маленьких дітей, що відповідає їхнім психологічним рисам та інтересам до сприйняття музики, і розроблений таким чином, щоб було легко запам'ятати. Його основні характеристики охоплюють стислість, просту структуру, доступну мову та музикальність; зміст є прямим, однозначним. Проте зміни ідеологічних пріоритетів у суспільстві зумовили політизацію не тільки культури, а й її впливу на характер навчальних матеріалів. Але в останні десятиліття відбувається активний процес відродження національних регіональних традицій фольклору, інтегрування методик співу з європейськими (Zhou et al., 2024).

Висновки

197

Отже, традиції початкового музично-пісенного виховання опираються на фольклор як природне джерело вокальної культури. Саме на початковому етапі вивчення співу паралельно синтезуються декілька напрямів: суто інтонаційно-мелодичні (сольфеджіо), музично-теоретичні (метро-ритм, тональності, хроматизація), фольклорні (жанрові особливості календарних та родинних пісенних зразків), етнографічно-культурологічні (знання обрядової культури народу), лінгвокультурологічні (вивчення особливостей вербального мовлення та його відтворення у співі, елементів культури через традиції).

Порівняння практики використання фольклору у початковому навчанні співу в Україні та Китаї дає змогу вирізнити декілька аспектів. По-перше, специфіку освоєння традиційних ладових основ. В українській культурі – це європейські та народні лади, побудовані двома тетра хордами у півтоново / тоновому зіставленні, а у китайській – на кількох видах пентатонік. По-друге, особливості репертуару. Спільними рисами тут можна відзначити дитячий фольклор, пісні для дітей, які за образним змістом та інтонаційним діапазоном дають змогу синтезувати безпосереднє навчання співу, засвоєння основ теорії музики, розвиток музичної пам'яті, залучення до етнографічно-культурних традицій. Стосовно відмінностей, то для української практики характерне використання колисьових, календарних та ігрових пісень, для китайської – ліричних і трудових пісень. Третій аспект – методики навчання. Вони є похідними саме від інтонаційної специфіки традиційного музичного фольклору. В обох культурах пріоритетними завданнями постають: розвиток співочого дихання, звукоутворення (во-

кальні компоненти), метро-ритмічного групування, ладо-інтонаційного відчуття (музично-теоретичні компоненти), фонетики, орфоєпії, дикції та артикуляції (мовленнєві компоненти), образні та ігрові характеристики (емоційні компоненти). Особливості колективного музикування в українській культурі спрямовані не тільки на індивідуальний, унісонний, а й на багатоголосий спів – двоголосся (засноване на терцових мелодіях), триголосся і чотириголосся (засноване на гармонічних функціях). Натомість колективний спів у китайській культурі, що традиційно є одноголосим, сприяє розвитку унісонного вирівнювання, знайомства й наслідування (повторення) традиційних жанрів.

Список бібліографічних посилань

- Ващенко, Г. (1957). *Основи естетичного виховання. Авангард*.
- Вовк, М., & Клепар, М. (2021). *Музичний світ молодшого школяра*. Фоліант.
- Воропай, О. (1993). *Звичаї нашого народу: етнографічний нарис*. Оберіг.
- Грица, С. Й. (1979). *Мелос української народної епіки*. Наукова думка.
- Гусар, Д. (2012). *Видинівський феномен Василя Куфлюка*. Місто НВ.
- Доронюк, В. Д., & Вовк, М. В. (2009). *Українська музична етнопедагогіка*. Плай.
- Золотухіна, С. Т., Іонова, О. М., & Лупаренко, С. Є. (2019). Музична освіта школярів у закладах загальної середньої освіти КНР: тенденції та перспективи. *Теорія та методика навчання та виховання*, 47, 37–49. <http://doi.org/10.34142/23128046.2019.47.04>
- Іваницький, А. (1990). *Українська народна музична творчість*. Музична Україна.
- Ефремова, Л. (2009). *Частотний каталог українського пісенного фольклору: Ч. 1. Опис*. Наукова думка.
- Коваль, Т. (2020). Виховання молодших школярів засобами української народної пісні в умовах Нової української школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 27(3), 107–111. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.3/27.203675>
- Колесса, Ф. (1993). *Шкільний співаник: 3 педагогічної спадщини композитора (2ге вид.)*. Музична Україна.
- Людкевич, С. (2000). Про музикальне виховання. В З. Штундер (Упоряд.), *Дослідження, статті, рецензії, виступи* (Т. 2, с. 265–268). Дивосвіт.
- Олексюк, О. М. (2006). *Музична педагогіка*. Вид. центр КНУКіМ.
- Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Освіта України.
- Ройченко, І. В. (2016). *Використання фольклору на уроках музичного мистецтва в початкових класах*. ММК.
- Русова, С. Ф. (1997). *Вибрані педагогічні твори* (Кн. 1). Либідь.
- Стельмахович, М. (1996). *Теорія і практика українського національного виховання*. Лілея-НВ.
- Сторожук, А. І. (2012). *Українська народна музична творчість: вивчаємо, запам'ятовуємо, зберігаємо*. Бар.
- Сухомлинський, В. (2016). *Я розповім вам казку... Філософія для дітей* (О. Сухомлинська, уклад.). Школа.

- Сюй, Х. (2022). *Теоретичні і методичні основи хорової роботи з учнями молодших класів у школах Китаю та України* [Магістерська робота, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича].
- Черкасов, В. (2016). *Теорія і методика музичної освіти*. Академія.
- Чжан, М. (2023, 28 квітня). Методика навчання сольного співу Валентини Антонюк на засадах лінгвокультурології. В А. Душний (Ред.), *Музичне мистецтво XXI століття* [Матеріали конференції] (с. 56–59). Посвіт.
- Чжан, Ц. (2023). Стилістичні риси національної китайської вокально-пісенної творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 219–224. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286906>
- Lau, W.-T. (2007). Teaching Chinese folk songs with an authentic approach. *Music Educators Journal*, 94(2), 22–27. <https://doi.org/10.1177/002743210709400206>
- Zhou, W., Guo, K., Ying, Y., & Oubibi, M. (2024). Chinese local music teaching materials: A review from 1934 to 2022. *Social Sciences & Humanities Open*, 9, Article 100742. <https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2023.100742>

References

- Cherkasov, V. (2016). *Teoriia i metodyka muzychnoi osvity* [Theory and methodology of music education]. Akademiia [in Ukrainian].
- Doroniuk, V. D., & Vovk, M. V. (2009). *Ukrainska muzychna etnopedahohika* [Ukrainian musical ethnopedagogy]. Plai [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (1979). *Melos ukrainskoi narodnoi epiky* [Melos of Ukrainian folk epic]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Husar, D. (2012). *Vydynivskyi fenomen Vasylia Kufliuksa* [The Vydyniv phenomenon of Vasyli Kufliuksa]. Misto NV [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (1990). *Ukrainska narodna muzychna tvorchist* [Ukrainian folk musical creativity]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kolessa, F. (1993). *Shkilnyi spivanyk: Z pedahohichnoi spadshchyny kompozytora* [School singer: From the pedagogical heritage of the composer] (2nd ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Koval, T. (2020). Vychovannia molodshykh shkoliariv zasobamy ukrainskoi narodnoi pisni v umovakh Novoi ukrainskoi shkoly [Education of younger schoolchildren by means of the Ukrainian national song in the conditions of the new Ukrainian school]. *Current Issues of the Humanities*, 27(3), 107–111. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.3/27.203675> [in Ukrainian].
- Lau, W.-T. (2007). Teaching Chinese folk songs with an authentic approach. *Music Educators Journal*, 94(2), 22–27. <https://doi.org/10.1177/002743210709400206> [in English].
- Liudkevych, S. (2000). *Pro muzykalne vykhovannia* [On musical education]. In Z. Shtunder (Comp.), *Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy* [Research, articles, reviews, speeches] (Vol. 2, pp. 265–268). Dyvosvit [in Ukrainian].
- Oleksiuk, O. M. (2006). *Muzychna pedahohika* [Musical pedagogy]. KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Padalka, H. M. (2008). *Pedahohika mystetstva: teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin* [Art pedagogy: Theory and methods of teaching art disciplines]. Osvita Ukrainy [in Ukrainian].

- Roichenko, I. V. (2016). *Vykorystannia folkloru na urokakh muzychnoho mystetstva v pochatkovykh klasakh* [The use of folklore in music lessons in primary grades]. MMK [in Ukrainian].
- Rusova, S. F. (1997). *Vybrani pedahohichni tvory* [Selected pedagogical works] (Bk. 1). Lybid [in Ukrainian].
- Stelmakhovych, M. (1996). *Teoriia i praktyka ukrainskoho natsionalnoho vykhovannia* [Theory and practice of Ukrainian national education]. Lileia-NV [in Ukrainian].
- Storozhuk, A. I. (2012). *Ukrainska narodna muzychna tvorchiist: vyvchaimo, zapam'iatovuiemo, zberihaimo* [Ukrainian folk musical creativity: Studying, remembering, preserving]. Bar [in Ukrainian].
- Sukhomlynskyi, V. (2016). *Ya rozpovim vam kazku... Filosofiia dlia ditei* [I will tell you a fairy tale... Philosophy for children] (O. Sukhomlynska, Comp.). Shkola [in Ukrainian].
- Vashchenko, H. (1957). *Osnovy estetychnoho vykhovannia* [Fundamentals of aesthetic education]. Avanhard [in Ukrainian].
- Voropai, O. (1993). *Zvychai nashoho narodu: etnografichni narys* [Customs of our people: Ethnographic essay]. Oberih [in Ukrainian].
- Vovk, M., & Klepar, M. (2021). *Muzychnyi svit molodshoho shkoliara* [The musical world of the primary school pupil]. Foliant [in Ukrainian].
- Xu, H. (2022). *Teoretychni i metodychni osnovy khorovoi roboty z uchniamy molodshykh klasiv u shkolakh Kytaiu ta Ukrainy* [Theoretical and methodological foundations of choral work with primary school students in schools in China and Ukraine] [Master's thesis, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University] [in Ukrainian].
- Yefremova, L. (2009). *Chastotnyi katalog ukrainskoho pisennoho folkloru: Ch. 1. Opys* [Frequency catalog of Ukrainian song folklore: Pt. 1. Description]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Zhang, M. (2023, April 28). *Metodyka navchannia solnoho spivu Valentyny Antoniuk na zasadakh linhvokulturolohi* [Methodology of teaching solo singing by Valentyna Antoniuk based on the principles of linguoculturology]. In A. Dushnyi (Ed.), *Muzychne mystetstvo XXI stolittia* [Music art of the 21st century: History, theory, practice] [Conference proceedings] (pp. 56–59). Posvit [in Ukrainian].
- Zhang, Z. (2023). *Stylistychni rysy natsionalnoi kytaiskoi vokalno-pisennoi tvorchosti* [Stylistic features of national Chinese vocal and song creativity]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 219–224. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286906> [in Ukrainian].
- Zhou, W., Guo, K., Ying, Y., & Oubibi, M. (2024). Chinese local music teaching materials: A review from 1934 to 2022. *Social Sciences & Humanities Open*, 9, Article 100742. <https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2023.100742> [in English].
- Zolotukhina, S. T., Ionova, O. M., & Luparenko, S. Ye. (2019). *Muzychna osvita shkoliariv u zakladakh zahalnoi serednoi osvity KNR: tendentsii ta perspektyvy* [Music education of schoolchildren in general secondary education institutions in the People's Republic of China: Tendencies and prospects]. *Theory and Methods of Teaching and Education*, 47, 37–49. <http://doi.org/10.34142/23128046.2019.47.04> [in Ukrainian].

FOLKLORE SAMPLES IN ELEMENTARY VOCAL EDUCATION: PRACTICES OF UKRAINE AND CHINA

Miao Zhang

PhD Student, Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art;

ORCID: 0009-0004-9346-8979; e-mail: 279117078@qq.com

Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to study specific features of using folklore samples in elementary vocal education based on a comparative analysis of Ukrainian and Chinese practices. **Research methodology.** To achieve the set goal and according to the objectives, this research applies methodological principles of scientific study, such as historical, culturological, textological and terminological. A comparative method is the priority as it bases on comparing sources, musical samples of the repertoire used in the primary vocal education. Empirical methods are also applied, including observation of musical-pedagogical practice and performance tendencies in Ukraine and China. **The scientific novelty** of this study lies in the generalisation of comparative aspects in the development of traditions and methodologies of elementary vocal education based on the folklore material within the modern cultural and artistic space of Ukraine and China, reflecting conceptual peculiarities of linguistic and cultural studies. **Conclusions.** The article identifies distinctive features of integrating folklore material into the educational processes of vocal education in Ukraine and China. Three main aspects are considered, such as tonal basis, repertoire and teaching methods. The Ukrainian vocal pedagogical tradition grounds on European and folk modes, whereas the Chinese tradition relies on various types of pentatonix. Both systems emphasise children's folklore, songs with limited pitch range and vivid imagery that combine vocal training with the cultivation of musical memory and ethnocultural awareness. Ukrainian practice is dominated by lullabies, calendar and game songs, while the Chinese one features lyrical and labour songs. In both countries, methodological approaches focus on the development of vocal-intonational, rhythmic, speech and emotional components of the musical growth. It is noted that the Ukrainian children's group singing tends toward polyphony (mainly two- and three-part, less often four-part textures), whereas in China, unison singing prevails, aimed at auditory imitation and preservation of traditional genre style.

Keywords: musical art of Ukraine; musical art of China; folklore repertoire; music pedagogy; initial vocal teaching methods; folklore samples; traditional folklore genres; children's folklore; linguistic and cultural studies; comparative methodology

201

Надійшла: 10.08.2025; Прийнято: 15.10.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 15.12.2025



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

DOI: 10.31866/2616-7581.8.2.2025.346285

УДК 784.9:39(=161.2):784.011.26(477)"20"

НОВІТНІ ВОКАЛЬНІ ТЕХНІКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ XXI СТОЛІТТЯ: МІЖ ЕТНІКОЮ ТА ПОПКУЛЬТУРОЮ

Олексій Шпортько^{1а}, Тамара Калюжна^{2а}, Ірина Усачова^{3а}¹ доцент, професор з/н кафедри естрадного співу;

ORCID: 0000-0003-0984-3066; e-mail: tesknukim@ukr.net

² викладач кафедри естрадного співу;

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

³ викладач кафедри естрадного співу;

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

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

Анотація

У статті досліджено особливості формування та функціонування новітніх вокальних технік в українській естраді початку XXI століття в контексті взаємодії етнічних традицій та глобальної попкультури. **Мета дослідження** – проаналізувати новітні вокальні техніки української естради XXI століття в контексті синтезу етніки та попкультури й визначити їхню роль у процесах культурної глокалізації. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні аналітичного, культурологічного, музикознавчого та порівняльного методів. Використано міждисциплінарний підхід, що дає змогу простежити як технічні аспекти вокального виконання, так і соціокультурний контекст їх застосування. Аналіз проведено на матеріалі творчості українських виконавців (*Jamala, Onuka, Go_A, DakhaBrakha, The Hardkiss, Kalush Orchestra*), у репертуарі яких яскраво поєднано етнічні та сучасні вокальні практики. **Наукова новизна** статті полягає у спробі систематизації новітніх вокальних технік української естради та їхнього розгляду як феномену, що виникає на перетині етнічної спадщини та попкультурних впливів. Запропоновано класифікацію сучасних вокальних прийомів (традиційно-етнічні, запозичені з академічного співу, характерні для поп- та рок-естради, експериментальні й цифрово-модернізовані), а також виявлено їхню функціональність у художній структурі пісенних творів. **Висновки**. Новітні вокальні техніки української естради XXI століття відображають складний процес культурної взаємодії між національними традиціями та глобальними трендами. Їх застосування сприяє збереженню етнічної ідентичності в сучасному музичному просторі, водночас відкриваючи українському вокальному мистецтву нові можливості для інновацій та міжнародного визнання. Дослідження підтверджує, що саме синтез етніки та попкультури стає визначальним фактором формування унікального обличчя української естради на початку XXI століття.

Ключові слова: естрадний вокал; українська пісенна естрада; музичне мистецтво XXI століття; попкультура; вокальні техніки; артист-вокаліст; естрадний співак

Вступ

Сучасна українська естрада XXI століття вирізняється багатогранністю вокальних практик, у яких тісно переплітаються елементи традиційного народного співу та новітні прийоми глобальної поп- і рок-культури. Українські вокалісти дедалі частіше звертаються до синтезу етнічних інтонацій з електронними аранжуваннями, до експериментів з голосом, поєднуючи «білий голос», діафонію та імпровізаційність з belting, growling, сучасними міксами chest / head voice. Новітні вокальні техніки, які активно застосовують українські виконавці, стають не лише засобом виразності, але й маркером національної ідентичності у глобалізованому світі. Цей процес є відображенням загальносвітових тенденцій культурної гібридизації, коли автентичне поєднується з універсальним, а національне набуває глобального звучання.

Особливу значущість має тенденція до синтезу етнічних вокальних прийомів («білий голос», діафонія, архаїчні мелізми) з популярними вокальними техніками світової сцени (belting, mix voice, growling, використання цифрових технологій). Така інтеграція формує нову якість української естради, яка поєднує традицію і сучасність, локальне й глобальне.

Актуальність теми зумовлена потребою виявити, яким чином українські артисти XXI століття інтегрують у свій вокальний стиль як автентичні, так і сучасні техніки співу, формуючи унікальний культурний код. Водночас важливим є також дослідження ролі вокалу в процесах глокалізації: як український етнічний голос набуває світового визнання, зокрема на конкурсах міжнародного масштабу (Євробачення), та водночас зберігає свою ідентичність. Актуальність теми підкріплюється тим, що саме завдяки унікальному поєднанню етнічного й сучасного українські виконавці здобули міжнародне визнання (успіх *Jamala*, *Go_A*, *Kalush Orchestra*, популярність творчості *Onuka* та *DakhaBrakha*). Це свідчить про роль вокалу як носія культурного коду нації в процесах глокалізації. Отже, дослідження новітніх вокальних технік української естради є важливим не лише для музикознавства, але й для ширшого розуміння механізмів збереження й трансформації традиційної культури, а також для осмислення шляхів інтеграції українського мистецтва у світовий культурний простір.

Мета

Мета дослідження – проаналізувати новітні вокальні техніки української естради XXI століття в контексті синтезу етніки й попкультури та визначити їхню роль у процесах культурної глокалізації. Аналіз зосереджений на визначенні ключових новітніх вокальних технік, що формують сучасне українське естрадне мистецтво; характеристики інтеграції етнічних вокальних практик у сучасні естрадні стилі; осмисленні взаємодії етнічного та глобального у вокальних практиках українських артистів і виявленні тенденцій розвитку українського вокального мистецтва в умовах глокалізації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Сучасний науковий дискурс, пов'язаний із вивченням новітніх вокальних технік в українській естраді XXI століття, зосереджений на кількох ключових аспектах. Зокрема, це питання адаптації етнічних вокальних прийомів у сучасному естрадному співі: учені акцентують на інтеграції традиційних технік («білий голос», тремолярність, діафонія, архаїчні розспіви) у новітні жанрові форми, що створює ефект автентичності в сучасному музичному просторі (Маргіна, 2025; Масник, 2024; Матюшенко-Матвійчук, 2022; Осипенко, 2018; Шершова, 2025). Проблема впливу глобалізаційних процесів на трансформацію вокального виконавства також перебуває в активному дослідницькому колі сучасних музикознавців: обговорюють взаємодію локальної (національної) та глобальної (поп-культурної) стилістики, яка формує феномен глокалізації в музиці (прикладом є творчість гуртів *Go_A* чи *Onuka*, що поєднують народну манеру співу з електронним звучанням) (Кишакевич, 2021; Кишакевич & Стець, 2022; Красовська, 2024; Бурлака, 2023 та ін.).

Під час розгляду поєднання вокалу й електронних технологій досліджено використання ефектів, таких як автотюн, семплування, лупінг, що трансформують традиційне звучання голосу (наприклад, у піснях *Jerry Heil* застосування електронних обробок стало невід'ємною частиною художнього образу). Під час аналізу психофізіологічних особливостей сучасного вокалу звернено увагу на активне застосування *belting*, *mix voice*, *vocal fry*, *growling*, що вимагають нових методик постановки голосу й ускладнюють технічну підготовку співаків, адже, за влучним ствердженням А. Бойчук (2023, с. 54), «на сьогодні відсутня стала теорія навчання, яка змогла б повноцінно виховати естрадного співака», цей фактор «великою мірою нівелює даний напрямок і зводить його до елементарного співу у мікрофон та під фонограму мінус (-)», тому, на думку В. Горобця (2018), «чимало вокалістів можуть мати хибне уявлення стосовно вивчення естрадної манери співу» (с. 502). У цьому аспекті цікавими є праці М. Миговича (2022), С. Муравіцької (2022), В. Зайцева та П. Зіброва (2024; Зібров & Зайцев, 2024), В. Горобця (2018), Ю. Дерського (2011), Б. Кишакевича та ін. (2024).

Важливими також є питання рецепції та впливу на слухача, адже новітні техніки розглядають як засіб емоційного впливу, формування культурних кодів і нової ідентичності слухачів, зокрема молоді (Гаценко та ін., 2024; Козій & Тарасюк, 2022; Локтіонова-Ойцюсь, 2020), та феномену кросжанровості, який перетворює сучасну естраду на поле взаємодії різних жанрів – від фольклору й академічної музики до поп-, року та електроніки, що створює унікальний простір для розвитку вокального мистецтва (Войченко, 2022; Закрасняна та ін., 2017; Куриляк та ін., 2024; Скворцова, 2024; Шевченко, 2020; Бойчук, 2023).

Безперечно, що в умовах глобалізації і технологічного прогресу відбуваються зміни в «стилістиці виконання вокальних творів, що потребує наукового аналізу» (Маргіна, 2025, с. 114). Науковий дискурс демонструє багатовекторність підходів до вивчення вокальних технік: їх розглядають не лише як сукупність технічних прийомів, але й як культурний код, що поєднує традицію і новаторство, національне та глобальне, етніку та попкультуру. Однак, попри зростаючу

увагу науковців до проблеми взаємодії етнічних традицій та попкультури в сучасному музичному просторі, слід констатувати, що тема новітніх вокальних технік в українській естраді XXI століття залишається ще недостатньо розкритою. У працях переважно аналізують питання стилістики, жанрових трансформацій чи сценічної культури виконавців, тоді як специфіка саме вокальних прийомів (їхня технічна природа, функціональність у різних жанрових контекстах, взаємодія з етнічними манерами співу) досліджена лише фрагментарно. Така ситуація зумовлює потребу комплексного наукового осмислення цієї проблеми, що й визначає актуальність цієї статті.

Виклад матеріалу дослідження

Сучасна українська естрада активно використовує техніки, запозичені з академічної та попвокальної школи Заходу: R'n'B, soul, jazz, pop, belting, mix voice, falsetto, head voice, а також, за визначенням С. Кишакевич та Г. Стець (2022, с. 81), офф-біт, розщеплення тонів (драйв), вібрато, штробас (вокал фрай), свистковий йодль, гроулінг, субтон, або, як його визначає Л. Красовська (2024, с. 69), «шепітний спів»; лабільне інтонування, бендинг, глісандо (слайд), портаменто, орнаментика (мелізматика: форшлаг, групетто, мордент, трель), скет-вокал (імітація голосом гри на різних інструментах) тощо, як, наприклад, «тванг або вокальний ніс» (Мигович, 2022, с. 84). Усі названі вокальні техніки застосовують «задля урізноманітнення, з метою надання необхідної експресії при виконанні творів, що відносяться до поп-музики (естрадної музики)». Їх видобування пов'язане зі специфічними прийомами подання звуку та його оформленням у процесі вокалізації (Горобець, 2018, с. 503).

Найпоширенішою є техніка belting – напружене, енергійне звучання у верхньому регістрі, це «спроба чисто грудним голосом заспівати високі ноти», що можна досягти внаслідок сильної опори, але максимально завищеною гортанню (Кишакевич & Стець, 2022, с. 81), що надає вокалу динаміки та сили і «є широко використовуваною вокальною технікою в різних жанрах музики, включаючи поп, рок, мюзикл й оперу» (Зайцев & Зібров, 2024, с. 87); її «застосовують у своєму вокалі практично всі сучасні західні зірки» (Кишакевич & Стець, 2022, с. 81). Яскравим прикладом використання цієї вокальної техніки в українській естраді є *Тіна Кароль*, чия виконавська манера поєднує естрадний belting з елементами soul та академічної вокальної школи, адже співачка «має дуже вражаючі вокальні можливості, які легко співпрацюють з белтінгом». Вона використовує зазначену вокальну техніку, щоб відтінити й урізноманітнити своє виконання (Зайцев & Зібров, 2024, с. 90). Схожі технічні прийоми демонструють *Злата Огнєвіч* та *Олена Тополя*.

Поряд із belting активно застосовують falsetto та head voice – «це "поставлений" фальцет, на опорі з наповненим резонаторним звучанням – head voice». Застосовують такий прийом майже всі виконавці, особливо чоловічої статі, зокрема рок-вокалісти на високих нотах (Кишакевич & Стець, 2022, с. 81). Виконавиці гурту *Kazka*, зокрема Олександра Заріцька, використовують змішаний голос (mix voice), поєднуючи грудний і головний резонатори для створення ефекту

«повітряного звучання». *Monatik* та *Wellboy* демонструють поєднання *mix voice* і сучасної попманери, що відповідає світовим тенденціям *R'n'B* і *funk-pop*.

Паралельно з м'якими вокальними прийомами в українській естраді активно розвивається використання альтернативних технік: *growling* (ричання, за визначенням М. Миговича (2022, с. 87), «діафрагмальний бас») та *screaming* (крик) активно застосовує гурт *The Hardkiss* (вокалістка Юлія Саніна). Ці прийоми походять із метал- і рок-культури, проте в українському контексті вони набувають виразного драматичного та сценічного забарвлення.

Елементи джазової вокальної імпровізації (*scat*, вільні мелізми) наявні у творчості *Jamala* та *Laura Marti*, що поєднують джазову манеру співу з елементами етніки. Щодо *Jamala* слід зауважити, що «співачка використовує різні вокальні манери (академічну, джазову, естрадну, народну), прийоми та виконавські техніки в залежності від типу твору». Це і є її творчою унікальністю. Співачка «здатна не лише виконувати твори, залучаючи один із даних виконавських наративів, а й міксувати їх у межах одного твору» (Войченко, 2022, с. 79).

У XXI столітті «спостерігається зростання ролі цифрових технологій у вокально-естрадному виконавстві». Починають використовувати мультимедійні засоби, електронну обробку звуку, віртуальні вокальні студії та програмне забезпечення, що дає змогу виконавцям розширювати творчі можливості та сприяє «створенню нових форматів вокально-естрадного мистецтва» (Маргіна, 2025, с. 114). Технічна обробка голосу й електронні ефекти стають органічною частиною естрадно-вокальної культури: *Jerry Heil* використовує *loop station* та *layering*, створюючи багатоголосся у концертних виступах; *Kalush Orchestra* застосовують автотюн не тільки як технічний інструмент корекції, а й як художній засіб, що формує характерне «електронізоване звучання». Подібні інновації роблять вокал не лише «живим», але й мультимедійним, здатним трансформуватися в електронному середовищі. Слід також згадати яскраву представницю української електронної музики – лідерку гурту *Onuka*: «На її прикладі, а також у творчості багатьох інших виконавців можна відзначити використання такого засобу, як розділення рядка чи слів на склади, що далеко відходить від кантиленного співу та імітує електронні інструменти, штучні засоби» (Красовська, 2024, с. 69).

Одним з найхарактерніших явищ українського естрадного вокалу новітньої доби є використання техніки «білого голосу» – відкритого, форсованого співу на грудному регістрі з різкою атакою звуку та природною «несценічною» тембровістю. Техніка «білого голосу» як етнічний феномен інтегрується у сучасний саунд (*Go_A*, *DakhaBrakha*, *Onuka* – у творчості цих та інших артистів народні інтонації, традиційні прийоми (протяжний спів, коломийковий ритм, діафонія) поєднуються з електронною музикою та попзвуком). Ця манера походить від архаїчного сільського співу, зокрема поліського й подільського регіонів.

У XXI столітті «білий голос» інтегрується в сучасні естрадні практики та стає етнічною основою сучасного звучання. Використання народного вокалу у творчості сучасних естрадних співаків, на думку Л. Красовської (2024), є способом «не лише вшанування традицій», але й новим шляхом «заявити світу про унікальність української культури, як і кожної іншої країни – створити в слухача конкретний позитивний образ, який асоціюватиметься з Україною» (с. 67). Зо-

крема, гурт *Go_A* у піснях «Соловей» та «Шум» поєднує етнічний спів солістки Катерини Павленко з електронними аранжуваннями, створюючи ефектний синтез етніки та EDM; *DakhaBrakha* у композиціях «Карпатський реп», «Татарин», «Sho z-pod duba» тощо демонструє багатоголосне використання «білого голосу», який зберігає автентичну силу навіть у театралізованій сценічній подачі.

DakhaBrakha плідно й успішно експериментує з автентичними техніками та театральністю; творчість *Onuka* є яскравим прикладом міксу академічного вокалу, етнічного забарвлення й електроніки; у піснях *Jerry Heil* поєдналися сучасні вокальні експерименти з елементами народної інтонації. Паралельно відбувається відродження етнічних вокальних традицій у сучасному аранжуванні. Цей процес дає змогу порушувати питання первинності (щодо народних технік співу) / вторинності (їх адаптації в естраді) та вокалу як маркера культурної ідентичності в умовах глобалізації. Отже, «білий голос» з маркера архаїчності перетворюється на стильову особливість, упізнавану не лише в Україні, але й у міжнародному музичному просторі.

Традиційна українська культура багата на діафонічний спів, коли два голоси рухаються паралельно у співзвуччях (зокрема у кварті, квінті або секундових зіставленнях). Цей прийом має коріння в обрядовій традиції, але в сучасній естраді він набуває нових форм. Наприклад, ансамбль «Божичі» у своїх автентичних записах демонструє традиційну діафонію; гурт *Onuka* у треку «Vidlik» використовує електронні семпли та беквокал, що імітують діафонічне звучання, вплітаючи його в сучасну саундтекстуру. Цей прийом стає мостом між автентикою і попелектронікою, надаючи вокалу глибини та архаїчної символіки.

Український традиційний спів має високий рівень імпровізаційності, зокрема в колискових, протяжних ліричних та обрядових піснях. Мелізми, характерні для українського фольклору (затягування голосної, орнаментация складів), у XXI столітті часто інтегруються в естрадний вокал. Наприклад, *Христина Соловій* у піснях «Тримай» та «Фортепіано» активно використовує мелізматичні інтонації, наближені до народного співу; співачка *Kurbanova* експериментує з архаїчними мелізмами в авторських композиціях, поєднуючи їх із сучасним джазовим звучанням; у творчості *Jamala* (зокрема пісня «1944») є поєднання джазового вокалу з орнаментальною імпровізацією, що апелює до кримськотатарських та українських етнічних традицій. У такий спосіб архаїчні інтонаційні формули не тільки зберігаються, а й отримують нове життя у сучасних вокальних практиках.

Синтез етніки та попкультури відбувається за кількома стильовими напрямками: попестрада з етнічним забарвленням; електроніка й етнічний вокал; неофольклор і театральність. Сучасні українські виконавці часто інтегрують окремі етнічні елементи в попаранжування, надаючи пісням національного колориту, зокрема: *Тіна Кароль* у композиції «Україна – це ти» поєднує академічно-вивірений belting з народнописаними інтонаціями, створюючи символічний образ «голосу нації»; *Jerry Heil* у піснях «Мрія», «На небі ні зорі» використовує мелодичні інтонації, споріднені з народними колисковими, які подаються через сучасну електроніку та багатоголосий семплінг; *Wellboy* («Вишні», «Гуси») поєднує простоту народної пісні (ігрова інтонаційність, гумористичні тексти) з актуальною попстилістикою.

Значний пласт сучасної естради формується на перетині етнічного вокалу та електронної музики: *Opuka* у треках «Vidlik», «Xashi» поєднує етнічні тембри (сопілка, трембіта, бандура) з електронними семплами і вокалом, що балансує між академічною технікою і фольклорною манерою; *Go_A* («Соловей», «Шум») створює унікальний синтез «білого голосу» з танцювальною електронікою, що дало змогу гурту здобути міжнародне визнання (Євробачення-2021).

Окремий напрям – це неофольклор, у якому етнічний вокал стає не тільки музичною, а й сценічною категорією, зокрема: *DakhaBrakha* – представники (за визначенням В. Осипенко, 2018, с. 41) «творчо вільного типу фольклоризму», для якого «характерним є індивідуально-авторська інтерпретація фольклорного зразка», що поєднують поліфонічний спів, «білий голос» і театралізовану сценічність, створюючи перформативне мистецтво, де вокал має сакральну-ритуальний характер. Подібний підхід був властивий і гурту *YUKO* (пісні «Galyna guliala», «Dura» та інші), де народнописенні мотиви впліталися в електронний саунд.

Наведений матеріал дає можливість систематизувати дані й створити порівняльну таблицю щодо традиційних і сучасних вокальних технік (див. таблицю 1).

Таблиця 1

Традиційні вокальні прийоми	Сучасні адаптації в естраді	Приклади естрадних творів
Білий голос (відкритий грудний спів, сильна атака звуку)	Синтез із електронікою, EDM, попаранжуваннями	<i>Go_A</i> – «Шум», <i>DakhaBrakha</i> – «Sho z-pod duba»
Діафонія (паралельні інтервали, квартові / квінтові співи)	Семпли, беквокал, електронні гармонії	<i>ONUKA</i> – «Vidlik», Божичі – автентичні твори
Мелізми та імпровізаційність (орнаментальні прикраси)	Поп- та джазова імпровізація, soul-вокал	Христина Соловій – «Тримай», <i>Jamala</i> – «1944»
Протяжний спів (повільна кантилена, обрядовість)	Ліричні балади в попстилі	Тіна Кароль – «Україна – це ти»
Гуртовий спів (унісон, багатоголосся)	Loop station, layering, багатопаровий вокал	<i>Jerry Heil</i> – «На небі ні зорі»

Проаналізований матеріал дає змогу створити структуровану класифікацію сучасних вокальних прийомів в українській естраді XXI століття, зокрема, на нашу думку, можна визначити такі категорії:

1. *Традиційно-етнічні прийоми*: «білий голос» (відкритий, форсований звук, характерний для карпатської та подільської традиції: наприклад, *Go_A* – «Шум»); розспіви та підголоски (варіантні лінії в багатоголоссі, приклад: *DakhaBrakha* – «Baby»); протяжний голос із характерною кантиленою (так зв. гуцульський та лемківський стиль; приклад: *Тоня Матвієнко* – «Ой летіли дикі гуси»).

2. *Прийоми, запозичені з академічного співу*: *bel canto*, кантилена – використання м'якої зв'язності, протяжних фраз (*Jamala* – «1944»); вокальна драматизація, *quasi*-оперний стиль (імпульс, тембральна напруга; приклад: *Окса*

на Муха – «Намалюю тобі зорі»): фальцет і мікст (для вираження ніжності або ефекту «позаземного» звучання; *Alyona Alyona feat. Jerry Heil* – «Мрія»).

3. Вокальні прийоми, характерні для поп- та рок-естради: брек-ефекти (break, crack) – свідомий «злам» голосу (*The Hardkiss* – «Журавлі»); рокове форсування, крик, скримінг (screaming) (*O.Torvald* – «Time»); попестрадна манера «розмовного співу» (speech-like singing) (*Monatik* – «Кружить»).

4. Експериментальні прийоми: вокальні імпровізації, спонтанні «звукові потоки» (*DakhaBrakha* – «Sho z-pod duba»); поєднання співу з речитативом, реп-читанням (*Kalush Orchestra* – «Stefania»); мультитембральність (імітація інструментів голосом: *Onuka* – «Vidlik»).

5. Цифрово-модернізовані прийоми: автотюн як стильовий засіб (а не лише для корекції: *Jerry Heil* – «Охрана, отмена»); вокальні семпли та лупи (повторення оброблених фраз, *Alina Pash* – «Bosorkanya»); поєднання живого голосу з електронною модифікацією (distortion, delay, reverb, *The Maneken feat. Onuka* – «Vidlik»).

У контексті визначеної тематики потрібно також говорити про глобалізаційні виміри вокальної творчості сучасних естрадних артистів, адже у XXI столітті українська естрада активно розвивається в контексті глобальних культурних процесів. Проте, на відміну від багатьох інших країн, де локальні традиції розчиняються у світових стандартах, в Україні спостерігається зворотна тенденція – етнічний вокал стає основою для формування сучасного естрадного стилю. Поєднання народного співу з поп- та електронною культурою не є лише «фольклоризацією» естради, адже «діяльність сучасних вокалістів пов'язана з вимогою бути універсальними виконавцями» (Горобець, 2018, с. 503). Це цілеспрямований творчий процес, спрямований на збереження культурної пам'яті та водночас на вироблення конкурентоспроможного музичного продукту. Приклади творчості *Go_A*, *Onuka*, *DakhaBrakha*, *Jerry Heil*, *Wellboy*, *Тіни Кароль* та інших демонструють, що саме унікальне звучання українського голосу стає «брендом» сучасної музики.

Глобалізаційний аспект проявляється в кількох площинах: 1) конкурентоспроможність на міжнародній сцені – участь українських артистів у Євробаченні (*Jamala*, *Go_A*, *Kalush Orchestra* та інші) довела, що автентичний вокал може стати не тільки екзотикою, а й фактором перемоги; 2) медіалізація вокалу (використання сучасних технологій (loop station, автотюн, цифровий семплінг) робить український вокал доступним глобальній аудиторії через цифрові платформи; 3) глокалізація (сучасний вокал демонструє поєднання глобальних форм (pop, rock, EDM, soul) з локальними етнічними елементами («білий голос», діафонія, мелізми), створюючи синтетичний, але самобутній продукт).

Отже, українська естрада XXI століття не просто адаптує західні вокальні стандарти, а розвиває власну модель, де етнічні інтонації та новітні вокальні прийоми перебувають у стані діалогу та є взаємодоповнювальними категоріями. Це дає змогу створювати унікальні художні продукти, що репрезентують українську культуру в контексті глобалізації та продукують оригінальну модель вокальної практики, у якій традиційно-етнічні елементи постають у діалектичній єдності з інноваційними засобами поп- та рок-естради, утворюючи самобутній феномен сучасної культури.

Висновки

У статті систематизовано новітні вокальні техніки української естради (belting, mix voice, falsetto, head voice, офф-біт, розщеплення тонів (драйв), вібрато, штробас (вокал фрай), свистковий йодль, гроулінг, субтон (шепітний спів), лабільне інтонування, бендинг, глісандо (слайд), портаменто, орнаментуку (мелізматика: форшлаг, групетто, мордент, трель), скет-вокал (імітація голосом гри на різних інструментах), тванг (вокальний ніс) тощо) та розглянуто їх як феномен, що виникає на перетині етнічної спадщини й попкультурних впливів.

Здійснено класифікацію сучасних вокальних прийомів (традиційно-етнічні, запозичені з академічного співу, характерні для поп- та рок-естради, експериментальні й цифрово-модернізовані), а також виявлено їхню функціональність у художній структурі піснених творів.

Визначено, що новітні вокальні техніки української естради XXI століття поєднують традиційні етнічні інтонації з глобальними вокальними стандартами. Вокальні практики українських артистів відображають процеси культурної гібридизації, де етніка і попкультура взаємодіють як рівноправні складники. Відтак сучасна українська естрада XXI століття характеризується синтезом етнічних і новітніх вокальних технік, що відображає як глобальні тенденції, так і національні культурні особливості: традиційні прийоми – «білий голос», діафонія, мелізми – успішно інтегруються в сучасну поп- та електронну музику, створюючи унікальний стиль, у якому «білий голос» та інші етнічні прийоми стають частиною світового музичного дискурсу, а сучасні техніки – belting, growling, screaming, loop station, layering – розширюють виражальні можливості голосу та сприяють інноваційності українського саунду.

Обґрунтовано, що вокальні практики таких артистів, як *Go_A*, *Onuka*, *DakhaBrakha*, *Jerry Heil*, *Wellboy*, *Тіна Кароль*, *Jamala*, стали маркером глокалізації: національні елементи втілюються у глобальних музичних формах, що працює на збереження національної традиції в процесі одночасного входження у світовий мистецький простір. Українська естрада XXI століття доводить, що ревіталізація етнічної традиції та її поєднання із сучасними вокальними стандартами не тільки збагачують культурний простір, а й утверджують українську музику як вагомий чинник світового культурного процесу.

Визначено, що новітні вокальні техніки української естради XXI століття відображають складний процес культурної взаємодії між національними традиціями та глобальними трендами. Їх застосування сприяє збереженню етнічної ідентичності в сучасному музичному просторі, водночас відкриваючи українському вокальному мистецтву нові можливості для інновацій та міжнародного визнання. Дослідження підтверджує, що саме синтез етніки й попкультури стає визначальним фактором формування унікального обличчя української естради на початку XXI століття. Українська естрада XXI століття не обмежується запозиченням західних вокальних стандартів, а формує власну художню парадигму, у якій етнічне та сучасне співіснують як взаємодоповнювальні категорії. Така синергія забезпечує не тільки збереження національної ідентичності, а й інтеграцію української музики в глобальний культурний простір.

Водночас маємо зауважити, що окреслене коло питань не можна вважати остаточно висчерпаним, адже запропонована стаття лише визначає основні аспекти, пов'язані з вокально-естрадними практиками сучасних українських артистів у контексті взаємодії етнічних традицій і глобальної попкультури, та не висчерпує поставленої проблеми, яка потребує подальшого комплексного висвітлення, а також вимагає залучення міждисциплінарного інструментарію, зокрема музикознавства, культурології, історії виконавських шкіл, музичної семіотики, етномузикології, психології музичного сприйняття.

Список бібліографічних посилань

- Бойчук, А. (2023). Нариси формування естрадного співака України у парадигмі XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 60(1), 53–59. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-8>
- Бурлака, А. В. (2023, 7–8 квітня). Інтонаційна сутність української естрадної пісні: національний аспект. В *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* [Матеріали конференції] (с. 14–16). Видавничий центр КНУКіМ.
- Войченко, О. (2022). Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 47(1), 78–82. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-1-12>
- Гаценко, Г., Ковмір, Н., & Юрчук, В. (2024). Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 7(2), 170–182. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731>
- Горобець, В. П. (2018). Проблемні аспекти вокального виконавства в естрадній та академічній манері. *Молодий вчений*, 2(54), 501–504. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2/117.pdf>
- Дерський, Ю. Я. (2011). Постановка вокального апарата естрадного співака та її роль у вихованні індивідуальної виконавської манери. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 33, 281–289.
- Зайцев, В. В., & Зібров, П. М. (2024). Виконавська манера белтінг у творчості українських вокалістів. *Імідж сучасного педагога*, 1(214), 86–92. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-1\(214\)-86-92](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-1(214)-86-92)
- Закрасняна, Ж. М., Остапенко, Л. В., & Горобець, Т. І. (2017). Академічний вокал та рок-музика: шляхи перетину. *Молодий вчений*, 11(51), 548–551. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/132.pdf>
- Зібров, П., & Зайцев, В. (2024). Вокальна манера як основа творчого стилю поп-виконавця. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 71(2), 48–52. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-7>
- Кишакевич, Б. Ю., Кишакевич, С. В., & Стець, Г. В. (2024). Синтез теорії та практики в інтерактивних методах навчання естрадного вокалу. *Академічні візії*, 37, 1–10. <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/1539>
- Кишакевич, С. В. (2021). Деякі аспекти навчання естрадного співу за методиками зарубіжних вокальних педагогів. *Науковий часопис Національного педагогічного*

- університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи, 80(1), 124–128. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.80.1.25>
- Кишакевич, С., & Стець, Г. (2022). Саунд як індивідуальна форма звучання голосу. *Молодь і ринок*, 3-4(201-202), 78–82. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.259953>
- Козій, О., & Тарасюк, Л. (2022). Робота над художнім образом у вокальних творах. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 51, 142–147. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-20>
- Красовська, Л. О. (2024). Процес трансформації, стилі та засоби вокального естрадного виконавства в Україні наприкінці ХХ ст. – на початку ХХІ ст. *Культура України*, 84, 64–70. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.06>
- Куриляк, І., Чубінська, А., & Білан, В. (2024). Сучасні вокальні техніки та їх проникнення в академічний сольний спів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 74(1), 200–204. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-27>
- Локтіонова-Ойцюсь, О. О. (2020). До визначення поняття «виконавський образ». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 170–175. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219152>
- Маргіна, О. А. (2025). Фольклорні витоки сучасного естрадного вокалу: синтез традицій і поп-музики. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 2(9), 114–121. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.19>
- Масник, О. (2024, 24–25 травня). Риси вокального універсалізму в творчості провідних українських естрадних співаків. В В. Дутчак (Ред.), *Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри* [Матеріали конференції] (с. 124–126). Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника; Ксерограф.
- Матюшенко-Матвійчук, В. (2022). Особливості української вокальної музики в аспекті виконавства. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 52–57. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-7>
- Мигович, М. (2022). Сучасні вокальні техніки та методики їх вивчення. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 55(2), 83–89. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-13>
- Муравіцька, С. С. (2022). Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 174–179.
- Осипенко, В. В. (2018). Народнописенна традиція у виконавській практиці сучасних українських естрадних співаків. *World Science*, 6(3), 31, 38–42. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/219942>
- Скворцова, О. (2024). Універсалізм вокаліста у просторі сучасної національної культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 75(2), 131–137. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-2-19>
- Шевченко, Н. С. (2020). Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві. *Мистецтвознавчі записки*, 37, 124–128. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221781>
- Шершова, Т. В. (2025). Сучасний естрадний україноспів як відображення мистецької ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 351–355. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327994>

References

- Boichuk, A. (2023). Narysy formuvannia estradnoho spivaka Ukrainy u paradyhmi XXI stolittia [Essays on the formation of a pop singer of Ukraine in the 21 century paradigm]. *Humanities Science Current Issues*, 60(1), 53–59. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-8> [in Ukrainian].
- Burlaka, A. V. (2023, April 7–8). Intonatsiina sutnist ukrainskoi estradnoi pisni: natsionalnyi aspekt [The intonation essence of Ukrainian pop song: A national aspect]. In *Aktualni pytannia, problemy ta perspektyvy rozvytku humanitarnykh nauk u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* [Current issues, problems and prospects for the development of the humanities in the modern socio-cultural space] [Conference proceedings] (pp. 14–16). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Derskyi, Yu. Ya. (2011). Postanovka vokalnoho aparata estradnoho spivaka ta yii rol u vykhovanni indyvidualnoi vykonavskoi manery [Statement of vocal apparatus pop singer and her role in the upbringing of an individual performing manner]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 33, 281–289 [in Ukrainian].
- Hatsenko, H., Kovmir, N., & Yurchuk, V. (2024). Stsenichne vtilennia estradnoi pisni: kompleks vyraznykh zasobiv u suchasnykh vykonavskykh praktykakh [Stage performance of pop song: Set of expressive means in contemporary performance practice]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 7(2), 170–182. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731> [in Ukrainian].
- Horobets, V. P. (2018). Problemni aspekty vokalnoho vykonavstva v estradnii ta akademichnii maneri [Problem aspects of vocal execution in the estrad and academic manere]. *Young Scientist*, 2(54), 501–504. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2/117.pdf> [in Ukrainian].
- Kozii, O., & Tarasiuk, L. (2022). Robota nad khudozhnim obrazom u vokalnykh tvorakh [Work on the artistic image in vocal works]. *Humanities Science Current Issues*, 51, 142–147. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-20> [in Ukrainian].
- Krasovska, L. O. (2024). Protses transformatsii, styli ta zasoby vokalnoho estradnoho vykonavstva v Ukraini naprykintsi XX st. – na pochatku XXI st. [The process of transformation, styles and methods of vocal pop performance in Ukraine at the end of the 20 – beginning of the 21 century]. *Culture of Ukraine*, 84, 64–70. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.06> [in Ukrainian].
- Kuryliak, I., Chubinska, A., & Bilan, V. (2024). Suchasni vokalni tekhniky ta yikh pronyknennia v akademichni solnyi spiv [Modern vocal techniques and their penetration into academic solo singing]. *Humanities Science Current Issues*, 74(1), 200–204. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-27> [in Ukrainian].
- Kyshakevych, B. Yu., Kyshakevych, S. V., & Stets, H. V. (2024). Syntez teorii ta praktyky v interaktyvnykh metodakh navchannia estradnoho vokalu [The synthesis of theory and practice in interactive methods of pop vocal training]. *Academic Visions*, 37, 1–10. <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/1539> [in Ukrainian].
- Kyshakevych, S. V. (2021). Deiaki aspekty navchannia estradnoho spivu za metodykamy zarubizhnykh vokalnykh pedahohiv [Some aspects of teaching pop singing according to methods of foreign vocal teachers]. *Naukovyi Chasopys National Pedagogical Dragomanov University. Series 5. Pedagogical Science: Really and Perspectives*, 80(1), 124–128. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.80.1.25> [in Ukrainian].

- Kyshakevych, S., & Stets, H. (2022). Saund yak indyvidualna forma zvuchannia holosu [Sound as an individual form of voice]. *Youth & Market*, 3-4(201-202), 78–82. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.259953> [in Ukrainian].
- Loktionova-Oitsius, O. O. (2020). Do vyznachennia poniattia "vykonavskiy obraz" [To the definition of the "performance image" concept]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 170–175. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219152> [in Ukrainian].
- Marhina, O. A. (2025). Folklorni vytoky suchasnoho estradnoho vokalu: syntez tradytsii i pop-muzyky [Folklore origins of modern pop vocal synthesis of traditions and pop music]. *South Ukrainian Art Studios*, 2(9), 114–121. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.19> [in Ukrainian].
- Masnyk, O. (2024, May 24–25). Rysy vokalnogo universalizmu v tvorchosti providnykh ukrainskykh estradnykh spivakiv [Features of vocal universalism in the work of leading Ukrainian pop singer]. In V. Dutchak (Ed.), *Tvorchyi universalizm u kulturi, mystetstvi, osviti: identyfikatsiinyi, komunikatsiinyi, synerhetychnyi vymiry* [Creative universalism in culture, art, education: Identification, communication, synergistic dimensions] [Conference proceedings] (pp. 124–126). Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University; Kserohraf [in Ukrainian].
- Matiushenko-Matviichuk, V. (2022). Osoblyvosti ukrainskoi vokalnoi muzyky v aspekti vykonavstva [Ukrainian vocal music features in the aspect of performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 52–57. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-7> [in Ukrainian].
- Muravitska, S. S. (2022). Syntez akademichnoho ta estradnoho vokalu u metodyko-pedahohichnomu konteksti [Synthesis of academic and variety art vocals in the methodological and pedagogical context]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 174–179 [in Ukrainian].
- Myhovych, M. (2022). Suchasni vokalni tekhniky ta metodyky yikh vyvchennia [Modern vocal techniques and their study methods]. *Humanities Science Current Issues*, 55(2), 83–89. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-13> [in Ukrainian].
- Osyenko, V. V. (2018). Narodnopisenna tradytsiia u vykonavskii praktytsi suchasnykh ukrainskykh estradnykh spivakiv [Folk song tradition in the performance practice of modern Ukrainian pop singers]. *World Science*, 6(3), 31, 38–42. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/219942> [in Ukrainian].
- Shershova, T. V. (2025). Suchasnyi estradnyi ukrainospiv yak vidobrazhennia mystetskoi identychnosti [Modern Ukrainian pop singing as a reflection of artistic identity]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 351–355. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327994> [in Ukrainian].
- Shevchenko, N. S. (2020). Elementy rozshyrenykh vokalnykh tekhnik u suchasnomu vykonavstvi [Elements of advanced vocal techniques in modern performance]. *Notes on Art Criticism*, 37, 124–128. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221781> [in Ukrainian].
- Skvortsova, O. (2024). Universalizm vokalista u prostori suchasnoi natsionalnoi kultury [Universalism if the vocalist in the space of contemporary national culture]. *Humanities Science Current Issues*, 75(2), 131–137. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-2-19> [in Ukrainian].
- Voichenko, O. (2022). Osoblyvosti vokalnoi manery Dzhamaly [Features of Jamala's vocal manner]. *Humanities Science Current Issues*, 47(1), 78–82. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-1-12> [in Ukrainian].

- Zaitsev, V. V., & Zibrov, P. M. (2024). Vykonavska manera belting u tvorchosti ukrainskykh vokalistiv [Belting performance manner in the creativity of Ukrainian vocalists]. *Image of the Modern Pedagogue*, 1(214), 86–92. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-1\(214\)-86-92](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-1(214)-86-92) [in Ukrainian].
- Zakrasniana, Zh. M., Ostapenko, L. V., & Horobets, T. I. (2017). Akademichnyi vokal ta rok-muzyka: shliakhy peretynu [Academic vocal and rock music: Ways of the crossing]. *Young Scientist*, 11(51), 548–551. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/132.pdf> [in Ukrainian].
- Zibrov, P., & Zaitsev, V. (2024). Vokalna manera yak osnova tvorchoho stylu pop-vykonavtsia [Vocal manner as the basis of a pop singer's creative style]. *Humanities Science Current Issues*, 71(2), 48–52. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-7> [in Ukrainian].

**INNOVATIVE VOCAL TECHNIQUES IN UKRAINIAN POP MUSIC
OF THE 21ST CENTURY: BETWEEN ETHNICITY AND POP CULTURE****Oleksii Shportko^{1a}, Tamara Kaliuzna^{2a}, Iryna Usachova^{3a}**¹ Associate Professor, Professor by order of the Department of Pop Singing;

ORCID: 0000-0003-0984-3066; e-mail: tesknukim@ukr.net

² Lecturer of the Department of Pop Singing;

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

³ Lecturer of the Department of Pop Singing;

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

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

The article studies specific features of grounding and functioning of novel vocal techniques in Ukrainian pop music of the early 21st century within the context of interaction between ethnic traditions and global pop culture. **The purpose of the research** is to analyse innovative vocal techniques in Ukrainian pop music of the 21st century in the aspect of ethnicity and pop culture synthesis, as well as to determine their role in the processes of cultural glocalisation. **The research methodology** is based on a combination of analytical, culturological, musicological and comparative methods. An applied interdisciplinary approach makes it possible to trace both technical aspects of vocal performance and sociocultural context of their use. The analysis is provided on the creative works of Ukrainian performers (Jamala, ONUKA, Go_A, DakhaBrakha, The Hardkiss, Kalush Orchestra), whose repertoires vividly combine ethnic and modern vocal practices. **The scientific novelty** of this article lies in the attempt to systematise novel vocal techniques in Ukrainian pop music; to consider them as a phenomenon emerging at the intersection of ethnic heritage and pop cultural influences. A classification of contemporary vocal techniques is offered (traditional-ethnic, borrowed from academic singing, characteristic of pop and rock music, experimental and digitally modernised); their functionality within the artistic structure of songs is outlined. **Conclusions.** The innovative vocal techniques in Ukrainian pop music of the 21st century reflect a complex process of cultural interaction between national traditions and global tendencies. Their use supports the preservation of ethnic identity in modern musical space, while at the same time opening new possibilities for innovation and international recognition of Ukrainian vocal art. This study confirms that the synthesis of ethnicity and pop culture becomes a defining factor in shaping the unique identity of Ukrainian pop music at the beginning of the 21st century.

Keywords: pop music vocal; Ukrainian pop music; musical art of the 21st century; pop culture; vocal techniques; artist-vocalist; pop singer

Надійшла: 11.09.2025; Прийнято: 21.10.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 15.12.2025



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

DOI: 10.31866/2616-7581.8.2.2025.346289

УДК 780.6:39(=161.2):78.036

**ФОЛЬКЛОРНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ:
ТРАДИЦІЙНІ ВИТОКИ ТА ГЛОБАЛЬНІ КОНТЕКСТИ****Петро Богоніс^{1а}, Чипрія́н Кицу^{2б}, Максим Бережнюк^{3а}**¹ кандидат педагогічних наук, професор,

декан факультету музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0002-5240-132X; e-mail: info@fmm.knukim.edu.ua

² доктор філософії, доцент, доцент факультету

виконавської майстерності, композиції та музичної теорії;

ORCID: 0009-0009-0644-0756; e-mail: elvischitu@yahoo.com

³ викладач кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0002-9413-3845; e-mail: berezhnyuk86@ukr.net

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Національний університет мистецтв імені Дж. Енеску, Ясси, Румунія**Анотація**

Мета дослідження – проаналізувати роль українського фольклорного інструментарію в сучасній музиці й оцінити його вплив на сучасні музичні практики. **Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному підході, що поєднує музикознавчий аналіз, культурологічні та антропологічні концепції (дослідження феномену постфольклору, кроскультурної гібридності та глокалізації), а також методи sound studies (вивчення тембрової специфіки, акустичного середовища й цифрового моделювання звучання). Такий підхід дає змогу не лише простежити збереження і трансформацію традиційних інструментів у нових жанрових контекстах, але й виявити їхню роль у формуванні сучасних музичних практик. **Наукова новизна** полягає в комплексному аналізі ролі українського фольклорного інструментарію в сучасних музичних практиках у поєднанні з глобальними тенденціями музичної культури. Уперше здійснено спробу розглянути народні інструменти крізь призму трьох взаємопов'язаних явищ: реінтеграції в нові жанри, зокрема джаз і рок, інноваційних аранжувальних стратегій та цифрового моделювання. Запропоновано концепцію фольклорного інструментарію як динамічного чинника кроскультурної гібридності, що водночас зберігає національну ідентичність та формує нові художні моделі в умовах глобалізації. Отримані результати поглиблюють теоретичне осмислення постфольклорних процесів і визначають перспективи подальшої інтеграції української музичної спадщини у світовий культурний простір. **Висновки.** Український фольклорний інструментарій у сучасній музиці функціонує як потужний маркер національної ідентичності та водночас стає дієвим засобом кроскультурної взаємодії. Його роль виходить за межі автентичного збереження, адже фольклорний інструментарій

у сучасній музиці є не тільки символом традиції, а й джерелом інноваційних рішень: народні інструменти стають маркерами української ідентичності у світі, а також підтвердженням того, що національне та глобальне можуть органічно співіснувати. Завдяки цим процесам народні інструменти перетворюються на чинник глобальної музичної комунікації, сприяючи формуванню нових художніх моделей та інтеграції української музики у світовий контекст.

Ключові слова: українські народні інструменти; фольклор; постфольклор; сучасна музика; аранжування; цифрове моделювання; етноелектроніка; етноджаз; етнорок

Вступ

У добу глобалізаційних процесів та інтенсивного розвитку цифрових технологій мистецький простір переживає унікальне оновлення: сучасна українська музична культура перебуває в стані безперервного діалогу між традицією та новаторством і все частіше звертається до фольклорних джерел, намагаючись віднайти у них не тільки витoki автентичності, а й нові засоби виразності. В умовах глобалізації та швидкого розвитку цифрових технологій особливої актуальності набуває проблема збереження національної музичної ідентичності, що безпосередньо пов'язана з використанням фольклорного інструментарію.

Українські народні інструменти, які тривалий час «як компонент культури» виконували «символіко-репрезентативну роль» та функцію етнокультурного коду, на сьогодні мають «важливе значення у практиках творення нації»: «Наразі можна побачити процес відродження інтересу до традиційних музичних інструментів, що супроводжується перетвореннями у практиках їх використання» (Денькович, 2023, с. 84, 87). Як стверджує Т. Сідлецька (2019): «На межі XX–XXI ст. народні інструменти активно інтегруються у інструментальний простір камерної музики. Для ... народних інструментів починають створювати музику композитори, які працюють в інших академічних жанрах. Це є свідченням утвердження статусу народних інструментів у сфері сучасної академічної музики, оновлення їхнього естетичного іміджу» (с. 340). У першій чверті XXI ст. традиційні музичні інструменти стають основою інноваційних аранжувань і цифрових експериментів, отримуючи друге життя в сучасних жанрах – від електроніки до хіп-хопу, що дає змогу констатувати «їх імплементацію у сучасний культурогенез» (Денькович, 2023, с. 87). Їхнє використання стає знаком ідентичності, культурного спротиву й інноваційної креативності.

Мета

Мета дослідження – проаналізувати роль українського фольклорного інструментарію в сучасній музиці та оцінити його вплив на сучасні музичні практики крізь призму трьох явищ: реінтеграції в нові жанри, зокрема у джаз та рок-музику; інноваційних аранжувань; цифрового моделювання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Праці українських дослідників щодо питання використання фольклорного інструментарію в сучасній музиці утворюють широкий корпус, який охоплює: історично-функціональні дослідження народно-інструментального виконавства (Трофимчук, 2010; Лігус, 2017; Шеремет, 2020); аналіз функціонування конкретних інструментів у музичних практиках (Єсіпок, 2018; Шрамов'ят, 2021; Гвоздь, 2024); жанрові трансформації і синкретизм (Тормахова, 2017; Тринько, 2021; Филипчук, 2024; Сідлецька, 2019); кейс-стаді сучасних гуртів / проєктів (Кріпак, 2019; Сіренко, 2019; Вітюк, 2025).

У контексті дослідницьких тематичних кластерів простежуються такі напрями, як історико-культурні детермінанти й традиції – традиційні підходи до походження та функцій народно-інструментального мистецтва (Трофимчук, 2010; Трикозюк, 2025; Лігус, 2017); взаємозв'язок інструментальної традиції з регіональними практиками та соціокультурними функціями (Шеремет, 2020); репрезентація, символізм і семіотика інструмента, зокрема аналіз символічного значення інструментів у національній культурі – інструмент часто є маркером етнічної ідентичності або «автентичності» на популярній сцені (Денькович, 2023; Вітюк, 2025). Розглядають також конкретні інструменти – практики популяризації та роль, зокрема сопілку – популяризація в сучасній музиці, освітні ініціативи, виклики збереження техніки (Шрамов'ят, 2021; Гвоздь, 2024); бандуру, баян / акордеон тощо розглядають у контексті адаптації до естрадних та академічних форматів (Добров, 2015; Шафета та ін., 2022; Сідлецька, 2019; Єсіпок, 2018; Денькович, 2023).

Останніми роками спостерігається посилена увага до феноменів «ф'южн», інструментальної репрезентації в популярній музиці; жанрових трансформацій (джаз, рок, фольктроніка, естрада), зокрема вивчають: народні інструменти в джазі та рок-музиці – приклади адаптації, імпровізації, нові техніки (Лошков, 2019; Шевченко, 2023; Манько, 2021); фольктроніку та попфольк як напрями синтезу традиційного й електронного (Тринько, 2021; Филипчук, 2024); роль проєктів і гуртів (Dakhbrakha, YUKO, The Dooh, Karna, Katya Chilly) як лабораторій трансформації інструментарію (Кріпак, 2019; Сіренко, 2019; Вітюк, 2025); стратегічне планування мистецьких проєктів, популяризацію інструмента через фестивалі й освітні програми (Пістунова, 2022; Шрамов'ят, 2021).

Основними ідеями, які формують дослідники, є: по-перше, інструмент як маркер ідентичності та інновації. Власне, стверджується, що народні інструменти продовжують виконувати символічну функцію, але одночасно активно модернізуються й входять у нові жанрові контексти (Денькович, 2023; Вітюк, 2025). По-друге, жанрова гібридизація як ключовий тренд: фольктроніка, етнорок, етнджаз сьогодні є платформою для трансформації інструментарію (Тринько, 2021; Лошков, 2019; Шевченко, 2022, 2023). Популяризація окремих інструментів відбувається через артистичні кейси й освітні ініціативи, яскравим прикладом цього процесу є використання сопілки в сучасних мистецьких практиках (Гвоздь, 2024; Шрамов'ят, 2021), причому локальні практики й регіональні

школи виконання впливають на те, як інструмент інтерпретується в сучасних проєктах (Трикозюк, 2025; Шеремет, 2020).

Проаналізовані джерела створюють міцну базу для дослідження трансформаций фольклорного інструментарію: від історичних витоків до сучасних жанрових гібридів і глобальних практик. Основна дослідницька теза щодо окресленої проблематики – інструмент одночасно зберігає роль культурного символу й стає гнучким ресурсом для інноваційних музичних практик. Однак слід констатувати брак масштабних досліджень, які простежували б динаміку появи народних інструментів у популярних релізах протягом часу; недостатньою є увага до технічної адаптації інструментів (зміни конструкції, мікрофонізації, електрифікації); бракує міжкультурних порівнянь та глобального контексту (поодинокими є згадки про глобалізацію (Трофимчук, 2010), але не вистачає порівняльних досліджень із сусідніми країнами чи діаспорною музикою). Вплив цифрових технологій на звучання й презентацію народних інструментів потребує ґлибшого вивчення живого середовища та практик музикантів у реальному часі гуртів-піонерів (Dakhabrakha, Karna, The Dooh, YUKO та інших) з фокусом на внутрішні процеси аранжування та ухвалення рішень щодо інструментарію.

Виклад матеріалу дослідження

Українські народні інструменти формувалися впродовж століть як результат синтезу етнічних традицій, природних умов і соціокультурних потреб. Їхнє значення виходить за межі музичної функції – вони є своєрідним культурним кодом, символом колективної пам'яті та духовності народу.

В етномузикології інструменти класифікують за системою Горнбостеля – Закса, що дає змогу побачити як локальні, так і універсальні риси. Серед найпоширеніших в українській традиції інструментів назвемо такі: сопілка, трембіта, дрімба, цимбали, бандура, ліра тощо. Кожен з них акумулює семантику певного культурного середовища: сопілка пов'язана з пастушою поетикою, трембіта – з гірським простором Карпат, бандура – з історичними та козацькими наративами. У традиційній культурі ці інструменти виконували ритуальні, комунікативні й естетичні функції. Водночас у ХХІ столітті вони дедалі частіше стають частиною глобальної музичної сцени.

У теоретичному дискурсі останніх десятиліть розглядають інструментарій як етносеміотичний код, що транслює ідентичність у музичному тексті (Хай, 2020; Мацієвський, 2012 та ін.). Цей код, адаптований у сучасних жанрах, виконує роль маркера національної ідентичності в глобальному контексті. Однак фольклорні інструменти в сучасній музиці вже не обмежуються межами автентичного виконавства, що засвідчує явище *реінтеграції народних інструментів у нові жанри*, яке є характерною ознакою сучасного музичного простору. За влучним твердженням Т. Сідлецької (2019): «У сучасній народно-інструментальній музиці відбувається поєднання елементів стильових систем різних епох із використанням нових музично-виразових засобів, жанрів розважальної музики та авангарду» (с. 340). У свою чергу В. Шеремет (2020) констатує появу «масиву творів в стилі модерн, постмодерн, що зумовило застосування

нових або трансформованих прийомів гри на баяні, домрі, бандурі, гітарі та інших інструментах» (с. 99).

Фольклорний інструментарій стає складником різножанрових музичних експериментів: від електроніки до репу й world music. У праці В. Тормахової (2017) визначено основні прояви взаємодії фольклору та попмузики. Зокрема, це такі типи взаємодії, як: 1) переінтонування фольклору (в джазі, рок- і попмузиці); 2) проникнення інтонаційної сфери та прийомів виконання з фольклору в джаз, рок- і попмузику тощо (с. 43). Цей процес можна розглядати крізь призму концепції глокалізації, де глобальні музичні практики поєднуються з локальними традиціями. Зокрема, в сучасній українській електронній музиці гурти *Onuka* та *Go_A* активно долучають у свої композиції сопілку, бандуру, трембіту; це створює ефект культурного мосту між техно- й етноестетикою. У напрямі хіп-хоп та реп *Kalush Orchestra* інтегрує сопілку й трембіту в хіп-хоп біти, що є прикладом поєднання урбаністичного та етнічного звучання.

Представниками музичних течій world music та етноджаз є гурти *Dakhabrakha*, *Zgarda*, *The Doox*, які експериментують із цимбалами, дрімбою, сопілкою, ліричними мотивами, створюючи синкретичну музичну палітру. У такий спосіб українські виконавці реалізують принцип кроскультурної гібридності, де автентичний інструмент стає точкою перетину різних культурних кодів, а елементи різних етнічних і стильових систем поєднуються в єдиному художньому просторі. Гібридизація полягає в поєднанні національно-етнічних інструментів із глобальними музичними практиками, такими як джаз, рок, електроніка, академічна музика. Відбувається зустріч локального та глобального: сопілка, трембіта чи бандура можуть функціонувати в одному саундпросторі з електрогітарою, синтезатором, африканськими барабанами чи індійською таблою. Загалом «можливі різні форми взаємодії фольклору та попзвучання, в числі котрих можна згадати використання народної мелодики, вербальних текстів, типових форм голосоведіння, інструментальних поспівок, вокальної манери та народних інструментів» (Тринько, 2021, с. 46). Такий підхід формує нові темброві палітри та розширює межі сприйняття традиційного інструментарію.

Наприклад, *DakhaBrakha* поєднує українські народні інструменти (дримбу, бубон, акордеон, сопілку, басолу та інші) з африканськими джембе та індійськими таблами, створюючи унікальний етнохаос; *Onuka* інтегрує бандуру й цимбали в електронну музику, створюючи «гібрид» між фольклорним звучанням і саундом європейського електропопу; *Go_A* у композиції «Шум» поєднує сопілку з електронним бітом, трансформуючи веснянку в клубний танцювальний хіт. У світовій практиці прикладом такої кроскультурної гібридизації є, зокрема, творчість *Deep Forest* (Франція) та *Afro Celt Sound System* (Велика Британія), що міксують етнічні інструменти різних народів у форматі world music.

Принцип кроскультурної гібридності дає змогу: розширити функціональність фольклорного інструментарію – інструмент виходить за межі традиційного середовища та здобуває нові контексти; створити нову ідентичність – гібридні музичні форми одночасно мають відбиток локальної культури і відповідають глобальним трендам; виявити постфольклорну стратегію – замість автен-

тичного відтворення відбувається творча трансформація, де інструмент стає знаком культури в сучасному кросжанровому просторі.

В окресленому контексті варто розглянути окремі українські народні музичні інструменти, що залучені в такі кроскультурні мистецькі практики. Бандура, яка традиційно асоціюється з епічною спадщиною та кобзарською традицією, у сучасній музиці набуває нових форм завдяки кросжанровим експериментам. Наприклад, *Onuka* поєднує бандуру з електронікою, створюючи новий саунд, де інструмент звучить не як історичний артефакт, а як актуальний елемент сучасної попкультури (композиції *Vidlik*, *Zenit*). Марина Круть (KRUTЬ) інтегрує бандуру в джаз і попмузику, демонструючи її можливості як сольного й акомпанувального інструмента (альбом *Albino*, 2020). М. Филипчук (2024) засвідчує: «... експерименти з народними інструментами знаходимо в багатьох вокально-інструментальних ансамблях "Смерічка", "Кобза", "Водограй", "Світязь", "Березень", "Беркут" та інші. Так, у фолк-гурті "Кобза" вперше використовується електро-бандура, на якому грали ... Володимир Кушпет та Костянтин Новицький» (с. 45).

На рок-сцені бандуру використовували гурти *Tin Sontsya* та *Kozak System*, підкреслюючи етнічний колорит у контексті патріотичного року. Щодо використання бандури в джазі, то варто назвати імена Р. Гриньківа та Г. Матвіїва. Зокрема, як згадує Ю. Лошков (2019), «в 2000-х рр. Р. Гриньків брав участь в етноджазовому проєкті Енвера Ізмайлова та проєкті відомого прихильника сучасного експериментального джазу Анатолія Алексаняна "Jazz Impression"», і загалом виконавець-бандурист «позиціонує себе прихильником модерного джазу, характеризуючи свою музику як просторову та інтелектуальну» (с. 179).

Трембіта у сучасній музиці набула знакової функції. Це символ Карпат, пов'язаний із пастушою та обрядовою традицією. У творчості *DakhaBrakha* та *Kalush Orchestra* трембіта часто стає маркером етнічного коду, що поєднується з багатоголоссям і поліфонічними ритмами. У саундтреках до фільмів (наприклад, українські кінопроєкти історичної тематики) трембіта звучить як елемент саунддизайну, підкреслюючи глибинну символіку українських гір. Зокрема, про використання трембіти й інших народних духових інструментів української традиції в запису музики до фільму «Довбуш» О. Саніна розповідають В. Сінельнікова та М. Бережнюк (2023), акцентуючи, що «саме музичний звукоряд фільму ("закадрова присутність" етномузикантів) дає можливість буквально фізично відчувати подих Карпатських гір» (с. 180). У сучасному електронному мистецтві інструмент використовує *Onuka* («Naoni Orchestra Session»), де трембіта влітається в оркестрово-електронний простір.

Сопілка – найбільш мобільний інструмент, який легко інтегрується в різні стилі завдяки своїй тембровій гнучкості, що «активно використовується для створення атмосферних композицій у сучасних музичних жанрах (таких, як нью-ейдж)» (Гвоздь, 2024, с. 88). Зокрема, щодо проникнення сопілки в сучасну музику Ю. Гвоздь (2024, с. 93) наводить такі приклади: гурт «Воплі Відоплясова» використав сопілку у хіті «Весна», гурт «Кімната Гретхен» використовує інструмент у патріотичній пісні «Кров Самурая»; гурт «ТНМК» додає сопілкові елементи до своєї реп-композиції «Порепалося серце»; Д. Мазуряк (гурт *Kazka*) та І. Діденчук (гурт *Go_A*) інтегрували інструмент у свої виступи, зробивши со-

пілку центральним тембровим маркером та поєднавши її з електронними бітами й клубною ритмікою, а В. Дужик, ексучасник гурту *Kalush Orchestra*, створив дивовижний ефект поєднання сопілки з бітбоксом.

У джазовій традиції, починаючи з 2000-х рр., «на хвилі національного піднесення» сопілка з'являється в експериментальних проєктах (наприклад, співпраця українських етноджазових ансамблів із фольклорними виконавцями), що, на думку О. Шевченко (2023), є свідченням «глибокого переосмислення та органічного поєднання різних інтонаційних практик, де присутній і фольклор, і джаз у нерозривному вишуканому сплаві» (с. 97). У world music сопілка поєднується з інструментами інших культур, такими як флейта бансурі, дудук, утворюючи міжкультурний діалог.

Цимбали в сучасних інтерпретаціях функціонують як засіб тембрової екзотики: у творах *Onuka* вони стають невід'ємною частиною електронного саунду; у проєктах *Astarta / Edwin* цимбали використовують поряд із бас-гітарою та ударними, створюючи поліфонічне переплетення традиційного й модерного звучання. Бубон, дрімба та інші ритмічні інструменти також беруть участь у процесі створення кроскультурної взаємодії: *DakhaBrakha* активно експлуатує народну перкусію й дрімбу, поєднуючи їх з африканськими джембе та австралійським диджериду. Це приклад «гібридного етнохаосу», де українські інструменти інтегруються в глобальний ритмопростір; у гурті *Yagody* бубон слугує не тільки ритмічною основою, а й елементом сценічної дії, що поєднує музику з театралізацією.

Відтак принцип кроскультурної гібридності у використанні українського фольклорного інструментарію проявляється в трьох ключових аспектах: темброва інтеграція – поєднання народних інструментів з електронними, джазовими чи роковими засобами; семіотична функція – інструмент є знаком культурної ідентичності, навіть у гібридному середовищі; глобальна адаптація – завдяки гібридності український інструментарій отримує можливість бути впізнаваним на світовій сцені як частина сучасної музики, а не лише як «музейна» традиція. Отже, кроскультурна гібридність у використанні фольклорного інструментарію не тільки руйнує межі між традиційним і сучасним, а й формує багатовимірний музичний простір, у якому українська ідентичність презентується як частина світового культурного діалогу.

Принципи кроскультурної гібридності та реінтеграції народних інструментів у нові жанри яскраво ілюструє використання фольклорного інструментарію в джазовій та рок-музиці. Джаз є відкритою музичною системою, яка історично базується на синтезі різноманітних культурних елементів. Його природа дає змогу інтегрувати локальні музичні традиції та створювати нові жанрові форми. Українська музична культура має багатий фольклорний інструментарій, який століттями формувався в контексті ритуальних, соціальних та естетичних практик. У сучасних джазових експериментах ці інструменти є не лише джерелом етнічного колориту, але й повноцінними музичними засобами, що розширюють темброву палітру та семантичні можливості композиції.

Джаз завжди перебував у діалозі з іншими культурними традиціями. Концепція інтеркультурності підкреслює здатність джазу асимілювати елементи локальних культур без втрати власної ідентичності. У цьому контексті фоль-

клорні інструменти стають носіями національного коду, який трансформується в нових жанрових умовах.

Українські народні інструменти в джазі виконують кілька функцій: темброву (створюють унікальний звукоряд і колорит); ритмічну (формують специфічний пульс та поліритмічні структури); семантичну (передають культурну ідентичність і символіку традиції). Зокрема, бандура є національним символом, який активно використовують у джазових імпровізаціях. Виконавці, такі як Зоряна Діброва та Юлія Єнгібарян, застосовують бандуру в сольних джазових композиціях та ансамблевих виступах, вона функціонує як сольний інструмент і як ритмічна основа одночасно. Сопілка використовується у ф'южн-проектах та етноджазових композиціях: гурти *ShockolaD* та *Ars Nova* інтегрують сопілку в джазові оркестрові структури, створюючи контраст між автентичним тембром дерев'яних інструментів та сучасними гармонічними рішеннями. Цимбали в джазі є не тільки мелодичним, а й ритмічним інструментом: проекти на кшталт *Mark Tokar* та *Budziszewski – Ukrainian Jazz Fusion* демонструють, як цимбали інтегруються в багатошарові композиції, додаючи темброву текстуру й етнічну колористику. Трембіту та дримбу, що характерні для Карпат, використовують як сольні й ефектні інструменти в джазових експериментах, забезпечуючи «голос гір» у сучасних композиціях.

Інтеграція фольклорних інструментів у джаз практикується і в інших країнах. Наприклад, у Польщі Януш Пшибилевський поєднує місцеві фольклорні мотиви з джазовою імпровізацією; у балканському джазі активно використовують гуслі, тамбури та кавал; у скандинавських країнах – нікельхарпу та хардангерську скрипку, що часто звучать у джазових ансамблях. Ян Гарбарек (Jan Garbarek, Норвегія) демонструє поєднання саксофона з народними інструментами Скандинавії та Індії, створення «нордичного саунду». Творчість *Oregon* (США) – це інтеграція індійських та азійських інструментів у джазовий квартет. Твори *Afro Celt Sound System* (Велика Британія) – це синтез кельтських мелодій, африканських барабанів та електронної музики; *Deep Forest* (Франція) використовують етнічні семпли з Африки й Азії у джазово-електронному середовищі. Ці приклади демонструють універсальність концепції інтеграції національного інструментарію в джазовий контекст.

Зауважимо, що використання фольклорних інструментів в українському джазі має специфіку, яка відрізняє його від міжнародних практик, зокрема: автентичність звучання зберігається через живе виконання; інструменти виконують як сольні, так і ансамблеві функції; акцент роблять на символічності та національному коді, що підсилює культурну ідентичність. У світовому джазі, зокрема американському, фольклорні інструменти зазвичай виступають як екзотичні тембри. Наприклад, використання бонго, конгас, диджериду чи ситари в етноджазі є радше «запозиченням», що додає колориту до джазової стилістики. В українському джазі народні інструменти мають глибинну культурну функцію – вони не тільки забарвлюють звучання, а й актуалізують національну ідентичність. Тобто йдеться не про декоративне використання, а про органічне вплетення в структуру твору.

Специфічними ознаками українського підходу до використання народних інструментів у джазовій музиці є такі: по-перше, темброва національна маркова-

ність – сопілка, цимбали, бандура, трембіта стають своєрідними «знаками українськості» у джазових композиціях; по-друге, імпровізаційна сумісність – багато народних інструментів (сопілка, дрімба, бубон) легко адаптуються до джазової імпровізації завдяки своїй ритмічній і ладовій гнучкості; по-третє, використання етномузичної інтонації як основи – на відміну від західного джазу, де етнічні елементи часто є зовнішнім «шаром», в Україні джазові музиканти нерідко беруть за основу автентичну народну мелодію і розгортають її у джазовій стилістиці.

Зразком окреслених процесів у джазі є творчість кримськотатарського гітариста Енвера Ізмайлова – його імпровізації базуються на фольклорних інтонаціях, часто відтворюють ладово-ритмічні моделі, притаманні народній музиці. Одеський джазмен Юрій Кузнецов у власних проєктах використовував елементи української пісенності, інтегруючи народні інструменти в джазові ансамблі. Мар'яна Садовська у співпраці з джазовими музикантами створювала етноджазові перформанси, де автентичний спів та народні інструменти ставали рівноправними з джазовими. Спільні виступи *ОНУКА* та Національного академічного оркестру народних інструментів (НАОНІ) демонструють, як традиційний інструментарій може поєднуватися із джазовою імпровізацією та електронними елементами. Джаз-фестиваль у Львові (*Alfa Jazz / Leopold Jazz Fest*) неодноразово презентував українські етноджазові проєкти, де звучали сопілка, цимбали, трембіта в поєднанні з джаз-бендом.

У контексті інтеграції фольклорного інструментарію та використання етномузичної інтонації як основи творчості проаналізуємо проєкт *Jazz Kolo* київського бас-гітариста Ігоря Закуса. *Jazz Kolo* (створений у 2007 р.) – це унікальний мистецький проєкт, що поєднав провідних українських джазових музикантів у серії концертів, імпровізацій і записів. Основна мета проєкту – створити український джазовий контент, який спирався б не тільки на західні зразки, а й на національну музичну традицію, що, на думку Т. Пістунової (2022), стало свідченням «намагання музикантів популяризувати український джаз, виховувати публіку на кращих зразках імпровізаційної музики, створеної на фольклорних джерелах» (с. 98). І. Закус позиціонував *Jazz Kolo* як платформу для об'єднання музикантів різних напрямів – академічних, естрадних, етнічних – на основі джазової імпровізації. На відміну від міжнародних практик, де народні інструменти виконують здебільшого декоративну функцію, у *JazzKolo* вони стають: повноправними учасниками ансамблю (сопілка, бандура, цимбали нерідко інтегрувалися в джазовий контекст); носіями української мелодики та ритміки, які підживлюють імпровізаційний розвиток; знаками ідентичності, адже І. Закус прагнув створити український саунд у джазі, що вирізнявся б серед світових практик.

У концертах *Jazz Kolo* брали участь не тільки джазові виконавці (О. Коган, К. Геворкян, А. Арнаутів та інші), а й музиканти, що працюють з фольклором та етноджазом (С. Карпенко, І. Червінська та інші); часто у програмі звучали аранжування українських народних мелодій – не як цитати, а як основа для джазових імпровізацій. Наприклад, використання сопілки й бандури у поєднанні з контрабасом і ударними створювало новий український джазовий ландшафт. Особливо показовими були програми, де брали участь бандуристи або ансамблі народних інструментів (наприклад, співпраця з музикантами НАОНІ).

Проект *Jazz Kolo* продемонстрував, що український джаз може бути автентично маркованим через тембр і мелодику народних інструментів. І. Закус заклав основу для формування українського етноджазу як окремої традиції, де національне начало не є екзотичним, а сутнісним, що стало, на думку О. Шевченко (2023), свідченням «глибокого переосмислення та органічного поєднання різних інтонаційних практик, де присутній і фольклор, і джаз у нерозривному вишуканому сплаві» (с. 95). Цей проект також продемонстрував принцип кроскультурної гібридності: джазова імпровізація поєднувалася з українською фольклорною інтонаційністю, а також із сучасними техніками аранжування. Фактично проект *Jazz Kolo* став своєрідною лабораторією культурного синтезу, яка вплинула на наступні покоління музикантів, та сприяв популяризації ідеї, що український джаз має право на власний шлях – не тільки наслідувати американські моделі, а й творити оригінальні гібридні форми на основі народної традиції.

Отже, *Jazz Kolo* Ігоря Закуса можна розглядати як приклад кроскультурної гібридності в джазі, де український фольклорний інструментарій і мелодика інтегруються у джазову мову, створюючи нову якість, відмінну від міжнародних практик, у яких фольклорний інструмент є просто носієм екзотичного тембру, натомість в українській практиці фольклорний інструмент є носієм культурного коду. Ця принципова різниця робить український джаз унікальним, адже він розвиває не тільки музичну мову джазу, а й актуалізує національну традицію, вплітаючи її в глобальний музичний дискурс.

Гібридним і відкритим до експериментів жанром є також рок-музика, її природа дає змогу інтегрувати локальні музичні традиції та створювати нові жанрові форми, такі як етнорок або прогресив-рок; за визначенням А. Фурдичка (2017) – «український альтернативний фольк» (с. 150); за визначенням А. Сіренко (2019) – один «з найпопулярніших в сучасному музичному просторі» напрям фолькроку, «самодостатній музичний напрям, який породив величезну кількість стильових піджанрів: фольк-рок, фольк-метал, етно-джаз, індірок, фольк-панк, нео-фольк, дарк-фольк, індастріал-фольк тощо» (с. 50). Фольклорні інструменти в цьому контексті виконують темброву функцію (надають композиції унікального звучання), ритмічну функцію (створюють додаткові поліритмічні шари) та семантичну функцію (передають культурну ідентичність та історичну пам'ять).

У напрямку етнороку та електрофолку працює гурт *The Doox*, накладаючи автентичні мелодії на гітарні рифи та синтезаторні партії (приклад: пісня «Ой, там на горі», у якій поєднуються традиційні фольклорні мотиви та сучасні електронно-рокові ефекти). На думку А. Сіренко (2019), протягом свого існування гурт *The Doox* пройшов «еволюцію ... творчого стилю – від "накладення" на фольклорну основу інструментального супроводу в стилі рок – до синтезу різноетнічних компонентів у єдиному музичному полотні, яке визначають як "World Music"» (с. 54). Можемо також згадати рокові експерименти гурту *Onuka*, що в деяких треках поєднує бандуру та цимбали з електронними й роковими ритмами (наприклад, композиція *Other* (feat. NAONI Orchestra), яка містить електронно-рокову основу з інтеграцією тембру цимбалів).

У рок-контексті народні інструменти виконують подвійну функцію: темброву та емоційну виразність (сопілка, скрипка, бандура, трембіта створюють колорит і «національний маркер») та ідентифікаційну – вони формують відчуття національної причетності, відрізняючи український рок від глобальних зразків. Прийомами включення фольклорного інструментарію в рок-контекст можуть бути: інтро / ауто пісні, сольні вставки, підкреслення мелодичної лінії вокалу, а також повна інтеграція в аранжування. Д. Вітюк (2025) зауважує: «Втім саме у фолк-металі народні інструменти відіграють принципово іншу роль – вони не лише додають колориту, а є невід'ємною частиною концепції гуртів. На відміну від механічного додавання окремих етнічних елементів у поп-композиціях, у фолк-металі ці елементи формують стильову основу звучання». Це є «логічною відповіддю на запит часу» (с. 269).

Пропонуємо розглянути використання народних інструментів у рок-музиці на прикладі українських гуртів «Тінь Сонця» та *Kozak System*. Гурт «Тінь Сонця» працює в жанрі фолкметал та козацький рок. Народні інструменти (сопілка, бандура, кобза, ліра, скрипка) використовують у піснях: «Меч Арея», «Козача могила», «По той бік хмародерів». Сопілка та скрипка створюють епічний, героїчний колорит; бандура й кобза підкреслюють ідею звернення до козацьких традицій та історичної пам'яті; у багатьох композиціях національні інструменти формують мелодичний острів, а не лише фон. Відтак особливістю експериментів гурту «Тінь Сонця» з фольклорним інструментарієм є намагання відтворити дух епосу; у музичній тканині творів народний інструментарій слугує «звуковим кодом» української міфопоетики.

Гурт *Kozak System*, зорієнтований у своїй творчості на фолкрок із панк- та ска-елементами, використовує акордеон, сопілку, іноді цимбали, трубу (у поєднанні з духовими інструментами, характерними для рок / ска-традиції). У піснях «Шабля», «Така, як ти», «Наш маніфест» акордеон і сопілка додають яскраво вираженого етнічного забарвлення; поєднання акордеона з електрогітарами створює гібридний саунд, де національне та рокове рівноправно взаємодіють; фольклорні інструменти часто працюють у дуєті з духовою секцією, що формує своєрідний «вуличний» драйв. Особливістю творчості гурту є те, що у *Kozak System* народний інструмент – це не «історичний код», як у гурту «Тінь Сонця», а енергетичний маркер, що підсилює концертну комунікацію.

В обох гуртів народні інструменти є засобом національної ідентифікації українського року, але з різними акцентами: «Тінь Сонця» використовує їх як код історичної пам'яті та героїчного наративу, *Kozak System* – як джерело енергії та сучасної етноурбаністичної експресії. Це приклади постфольклорної трансформації або, за визначенням Д. Вітюк (2025), «музичної “неоархаїки” як феномену» (с. 271), де інструмент втрачає функцію автентичності й стає елементом сучасного рокового саунду: «кожен з інструментів ... не лише цитує фольклор, а й функціонує як засіб переосмислення традицій у межах новітньої музичної парадигми» (Вітюк, 2025, с. 273).

Приклади такої трансформації є і в міжнародному контексті, зокрема: *Jethro Tull* (Велика Британія) використовує флейти та народні мотиви у прогресив-року (приклад: *Aqualung*, 1971); *Finntroll* (Фінляндія), працюючи в напрямі фолкметал,

використовує у творах скандинавські інструменти, зокрема кантеле; *Eluveitie* (Швейцарія) демонструє поєднання волинки, цимбалів і електрогітар (приклад: *Inis Mona*).

Зауважимо, що в українському етнороку народні інструменти виконують як темброву роль, так і функцію формування ритму та мелодики, тоді як у світовому рок-контексті вони частіше слугують колоритним додатком. Українські гурти підкреслюють національну ідентичність, використовуючи традиційні інструменти не тільки як декоративні елементи, а й як основу композицій. Відтак фольклорний інструментарій у рок-музиці є ключовим елементом збереження культурної ідентичності та розвитку інноваційних музичних практик; інтеграція автентичних інструментів у рок-композиції дає змогу створювати унікальний український етнороковий стиль, який упізнаваний на міжнародній сцені та сприяє глобальному культурному діалогу. Д. Вітюк (2025) зауважує: «Таким чином, звернення до архайчних музичних практик через призму фолк-металу засвідчує прагнення до актуалізації локального коду в умовах глобалізованого культурного простору. Це дозволяє не лише зберігати, а й трансформувати музичну спадщину» (с. 273).

Щодо *інноваційних аранжувань* з використанням народного інструментарію слід зауважити, що вони набувають багаторівневого характеру: з одного боку – це реконструкція автентичних прийомів гри, з іншого – їхня трансформація в умовах сучасних стилістик. Як приклади таких інновацій варто навести творчість гурту *Opuka*, що в композиції *Vidlik* застосовує бандуру та цимбали у поєднанні із синтезованими басами; *Go_A* у пісні «Шум» поєднує сопілку з електронним бітом, утворюючи драматичний контраст природного та штучного; *Kalush Orchestra* у пісні *Stefania* використовує сопілку як «мелодичний гак», що надає треку унікальної ідентичності; *DakhaBrakha* створює поліритмічні структури, використовуючи барабани разом із дрімбою та струнними.

Теоретично цей процес можна визначити як постфольклорну аранжувальну практику, де головним принципом є не збереження автентики як такої, а її творча трансформація. У сучасному мистецькому просторі ця тенденція, коли народнописенна спадщина стає не тільки об'єктом збереження, а й основою для креативних трансформацій, дедалі поширюється. Постфольклорна аранжувальна практика стає одним з провідних механізмів цього процесу, поєднуючи архайчний фольклорний пласт із сучасними музичними стилями. Її сутністю та головним принципом є, на відміну від автентичного відтворення, не збереження традиційної першооснови, а творче переосмислення. У цьому контексті народну пісню чи інструментальну мелодію розглядають як своєрідну «сировину» для нової композиції.

Основними ознаками постфольклорних аранжувальних практик є: трансформація первинного матеріалу (зміна гармонії, ритміки, фактури); інтеграція різних стильових кодів (джаз, електроніка, рок, академічна музика); роль виконавця як співавтора (нове трактування через тембр, манеру співу, сценічний образ); синтез мистецтв (музика поєднується з візуальним перформансом та/або мультимедіа). На думку А. Кріпак (2019), у постфольклорних аранжувальних практиках «інтерпретація фольклору, зокрема мелодики народної пісні, здійс-

нюється методами цитування (Катя Чілі, ДахаБраха) та стилізації (Очеретяний Кіт і YUKO)» (с. 49), які поєднуються з елементами рок-музики, а саме ритмічним аранжуванням, та експериментами з новітніми технічними засобами відтворення звуку (с. 49–50).

На українській музичній сцені прикладами успішної практики аранжувального постфольклору є гурт *Onuka*, що поєднує електронні біти з традиційними інструментами (сопілка, цимбали, бандура). Зокрема, варто згадати альбом *Mozaiika* (2018) – композиції *Vsesvit*, *Xashi* демонструють взаємодію та поєднання автентичних тембрів із сучасною електронною музикою (електронними синтезаторами та семплерами). У гурту *Onuka* сопілка звучить на тлі електронних ритмів, створюючи унікальний контраст.

Гурт *DakhaBrakha* використовує імпровізаційні практики (багатоголосся, ритмічну імпровізацію, етноеклектику; застосовує традиційні інструменти в умовах імпровізаційного перформансу, де етнічне зливається з джазовим мисленням). Наприклад, у композиції *Baby* український фольклор трансформовано в глобальний музичний контекст з африканськими барабанами й індійськими мотивами.

Go_A у своїй творчості орієнтується на обрядову пісенність у синтезі з електронними жанрами: «Шум» (2021) – веснянка стає основою для танцювального треку, який здобув світове визнання на конкурсі Євробачення-2021. *The Doox*, *YAGODY*, *Folkneru* працюють у напрямі фольклор-ф'южн та змішування акустичного й електронного звучання, створюючи сучасні концертні програми на базі автентики. Тут потрібно згадати пісні *The Doox* «Рано», «Мак», «Ой, мамо, люблю Гриця» тощо з поєднанням фольклорного співу та рокових ритмів, накладанням партії сопілки й дрімби на сучасні електронні біти.

Питання постфольклорних аранжувальних практик у теоретичному вимірі нашоухує на роздуми щодо первинності та вторинності: первинність – це автентичне середовище, де функціонував народномузичний твір (село, обряд, побут); вторинність – мистецька репрезентація, коли цей твір виходить за межі традиційного контексту й набуває нових форм. Безперечно, що постфольклор – це приклад вторинного існування, де головним завданням є збереження духу традиції через творчу інтерпретацію, а не буквальне відтворення. Постфольклорна аранжувальна практика є не просто засобом адаптації народної культури до сучасності, а інструментом її глобалізації та популяризації. Українські гурти, що працюють у цьому напрямку, доводять, що автентика має потужний потенціал для розвитку новітніх музичних жанрів і здатна формувати нову якість культурної ідентичності.

В окресленому контексті (разом із С. Манько (2021)) варто зауважити, що вітчизняні рок-артисти часто застосовують у власній творчості «національне самотутнє звучання», яке проявляється «в обраному інструментарії, фольклорних наїграшах, використанні елементів народної манери співу, а на сучасному етапі розвитку ... додається більш активне їх поєднання з прийомами рок-вокалу»; слід також наголосити, «що світовому року ця тенденція не дуже притаманна, адже самотутність і акцентуація на фольклорній складовій частині не є характерним явищем для рок-музики у світі, на відміну від вітчизняної музичної культури» (с. 34–35).

Місце й значення українського фольклорного інструментарію в сучасній музиці потрібно також розглядати крізь призму *цифрового моделювання та віртуальних технологій*, адже цифрова доба відкрила нові перспективи для розвитку народного інструментарію: виконавці активно використовують семпсування, створюють віртуальні VST-інструменти, що моделюють звучання сопілки чи трембіти. Завдяки цьому українські тембри стають доступними для музикантів усього світу. Основними напрямками в цьому процесі можна визначити такі: семпсування (запис автентичних тембрів і використання їх у нових композиціях); цифрова обробка (реверберація, грануляція, пітчінг змінюють природне звучання, утворюючи нові семантичні шари); моделювання (створення синтетичних аналогів інструментів у музичних програмах Ableton, Logic, Cubase). З теоретичного погляду це явище можна визначити як цифрову реконструкцію традиції: воно відображає перехід від матеріальної форми інструмента до його віртуального образу.

Наприклад, *Onuka* у своїй творчості робить акцент на електронно-етнічному синтезі; народний інструмент часто виконує функцію гармонічного або фактурного наповнення. *Go_A* демонструє тяжіння до клубної культури; сопілка і трембіта функціонують як ритмо- та мелодотворчі елементи. У мистецтві гурту *DakhaBrakha* народний інструмент стає частиною театралізованого музично-сценічного дійства. *Kalush Orchestra* інтегрують народні інструменти в урбаністичний контекст – інструментарій перетворюється на символ національного колориту в глобальному шоу-бізнесі, виконуючи ритмічні та гармонічні функції (*Kalush Orchestra* трембіту використовує як своєрідний «сигнальний» інструмент, що задає драматургію твору). Отже, у кожному випадку спостерігаємо різні моделі трансформації: від фактурної підтримки (*Onuka*) до смислотворчого ядра (*Kalush Orchestra*).

Розвиток технологій сприяє переходу від автентичного звучання до його цифрових реплік та модифікацій: семпли трембіти, сопілки чи цимбалів входять до віртуальних бібліотек (VST-інструментів), що дає змогу миттєво інтегрувати їх у сучасну студійну роботу. *Onuka* та *Go_A* часто поєднують живу гру з семплованими або обробленими звуками, отримуючи ефект гібридної акустики. Виконавці експериментують із грануляцією, реверберацією, пітчінгом народних інструментів, завдяки чому виникають нові тембральні палітри. Цифрове моделювання не лише зберігає, але й розширює експресивний потенціал інструментів, дозволяючи їх «віртуальне безсмертя» у музиці XXI століття. Відтак сучасна естрадна музика формує нову парадигму існування фольклорного інструментарію: від традиції до глобального культурного дискурсу.

Висновки

У статті здійснено спробу розглянути народні інструменти крізь призму трьох взаємопов'язаних явищ: реінтеграції у нові жанри, зокрема джаз і рок, інноваційних аранжувальних стратегій та цифрового моделювання. Запропоновано концепцію фольклорного інструментарію як динамічного чинника кроскультурної гібридності, що водночас зберігає національну ідентичність та

формує нові художні моделі в умовах глобалізації. Підкреслено, що український фольклорний інструментарій у сучасній музиці функціонує як потужний маркер національної ідентичності та водночас стає дієвим засобом кроскультурної взаємодії. Його роль виходить за межі автентичного збереження й проявляється у трьох вимірах: реінтеграції у нові жанри, постфольклорних аранжувальних практиках і цифровому моделюванні. Доведено, що саме завдяки цим процесам народні інструменти перетворюються на чинник глобальної музичної комунікації, сприяючи формуванню нових художніх моделей та інтеграції української музики у світовий контекст.

Доведено, що фольклорний інструментарій у сучасній музиці є не тільки символом традиції, а й джерелом інноваційних рішень: народні інструменти стають маркерами української ідентичності у світі, а також підтвердженням того, що національне та глобальне можуть органічно співіснувати.

Фольклорні інструменти в українському джазі та рок-музиці демонструють унікальний синтез традиції та сучасності. Вони розширюють темброву палітру, збагачують ритмічну та гармонійну структуру, а також стають носіями культурної ідентичності. Фольклорний інструментарій, який століттями виконував ритуальні, комунікативні й естетичні функції, у нових жанрах набуває нової ролі: народні інструменти стають елементами мелодичної, ритмічної та гармонічної палітри, збагачуючи жанр автентичним етнічним колоритом. Упровадження народного інструментарію у джазові практики та рок-музику сприяє формуванню українського музичного бренду, впізнаваного на міжнародній сцені, та відкриває нові перспективи для подальших досліджень у галузі постфольклору й інтеркультурної музики.

Відтак фольклорний інструментарій у сучасній музиці є не лише об'єктом культурної спадщини, але й джерелом інновацій. Реінтеграція у нові жанри відбувається через кроскультурні синтети, інноваційні аранжування та цифрові експерименти. У теоретичному вимірі ці процеси можна розглядати як прояви постфольклорної культури, що функціонує на межі між локальним і глобальним, автентичним і цифровим.

Перспективами подальших досліджень є глибший аналіз впливу цифрових технологій на трансформацію фольклорного інструментарію, дослідження семантики цифрових моделювань, прогнозування нових напрямів синтезу традиційного та сучасного, а також інтермедіальної перспективи (аудіовізуальні проекти, кіно, ігри), де народні інструменти набувають нових функцій. Безперечно важливим є вивчення того, як українські інструменти формують імідж країни на світовій музичній арені.

Список бібліографічних посилань

- Вітюк, Д. (2025). Фольклорні традиції, народні інструменти та символізм у сучасному українському металі (на прикладі аналізу альбому «Гуцулізейшн» (2024) гурту «Карна»). *Вісник науки та освіти*, 5(35), 266–274. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-5\(35\)-266-274](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-5(35)-266-274)

- Гвоздь, Ю. (2024). Сопілкове мистецтво в сучасному культурно-мистецькому просторі: виклики та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 79(1), 87–94. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-12>
- Денькович, В. (2023). Репрезентації та символізм народних музичних інструментів у сучасній українській національній культурі. *Українські культурологічні студії*, 1(12), 84–87. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).18](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).18)
- Добров, С. М. (2015). Ансамблеве народно-інструментальне виконавство: традиції та новачії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 5, 97–100. <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2015-05-16-dobrov.pdf>
- Есипок, В. М. (2018). Музичні інструменти мандрівних співців в Україні. *Молодий вчений*, 4(56), 253–256.
- Кріпак, А. (2019, 23 листопада). До питання інтерпретації фольклору в концертній діяльності Каті Чілі та сучасних етно-гуртів Очеретяний Кіт, ДахаБраха і YUKO. В І. Довгалюк (Ред.), *Друга конференція молодих дослідників народної музики* [Матеріали конференції] (с. 47–50). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
- Лігус, В. О. (2017). Українське академічне народно-інструментальне виконавство як діалог культур. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 37, 232–241. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155647>
- Лошков, Ю. І. (2019, 21–22 червня). Народні інструменти в сучасному джазовому виконавстві України. В *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традицій та інновацій* [Матеріали конференції] (с. 177–180). Друкарня Мадрид.
- Манько, С. (2021). Тенденції розвитку сучасної української рок-музики за її різновидами та специфіка виконавської манери вітчизняних рок-співаків. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 36(2), 31–35. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-2-5>
- Мацієвський, І. В. (2012). *Музичні інструменти гуцулів*. Нова книга.
- Пістунова, Т. (2022). Особливості стратегічного планування мистецького проєкту на прикладі українського «Jazz Kolo» І. Закуса: освітній та соціальний контекст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 96–102. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258153>
- Рябуха, Т. М. (2018). Взаємодія фольклорних інтонацій та стилістичних тенденцій в українській пісенній естраді. *Культура України*, 61, 190–199. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.019>
- Сідлецька, Т. І. (2019). Народно-інструментальне мистецтво України як явище музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 338–342. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191808>
- Сіренко, А. (2019, 23 листопада). Сучасні вияви традиційної української музики на прикладі творчості етно-рок гурту «The Dooh». В І. Довгалюк (Ред.), *Друга конференція молодих дослідників народної музики* [Матеріали конференції] (с. 50–55). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
- Сінельнікова, В., & Бережнюк, М. (2023). Народна музика у творах сучасного українського аудіовізуального мистецтва («Довбуш», «Мавка», «Поводир»): музично-критичний нарис. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(2), 177–187. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291089>

- Тормахова, В. М. (2017). *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез*. Ліра-К.
- Трикозюк, К. С. (2025). Історико-художні детермінанти становлення традицій народно-оркестрового виконавства в українському мистецькому просторі. *Культура України*, 89, 111–119. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.11>
- Тринько, О. (2021). Українська фолктроніка: синтез фольклору та поп-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 36(3), 43–46. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-7>
- Трофимчук, О. І. (2010). Народно-інструментальне виконавство на тлі глобальних тенденцій розвитку європейської культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(6), 18–22.
- Филипчук, М. С. (2024). Синкретизм у творчості народно-інструментальних та естрадних колективів в контексті розвитку української музичної культури. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*, 3, 43–48. <https://doi.org/10.32782/ART/2024-3-8>
- Фурдичко, А. О. (2017). Український альтернативний фольк: варіативна складова. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 39, 150–163.
- Хай, М. Й. (2020). Музично-інструментальна культура українців як складова формування національного світогляду. *Аспекти історичного музикознавства*, 19–20, 94–119.
- Шафета, В., Душний, А., & Касьянова, В. (2022). Науковий симбіоз дослідження колективного народно-інструментального музикування України кінця XX – початку XXI століття (баянно-акордеонний аспект). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 56(1), 107–114. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-15>
- Шевченко, О. Г. (2022). Концепт «ф'южн» у сучасній рок-музиці України. *Мистецтвознавчі записки*, 41, 102–107. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262984>
- Шевченко, О. (2023). Феномен українського фольклору: трансформація в контексті джазу та рок-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 63(2), 92–98. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-16>
- Шеремет, В. В. (2020). Трансформація соціокультурних функцій народно-інструментального мистецтва в історичній ретроспективі XX – початку XXI століття (на прикладі Північного Причорномор'я України). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Мистецтвознавство*, 36, 95–101. <https://doi.org/10.35619/ucrm.vi36.416>
- Шрамов'ят, Д. (2021). Популяризація інструменту сопілка у сучасній музиці. *Студентський науковий вісник*, 46, 36–38.

References

- Denkovych, V. (2023). Reprezentatsii ta symbolizm narodnykh muzychnykh instrumentiv u suchasniy ukrainii natsionalniy kulturi [Representation and symbolism of folk musical instruments in contemporary Ukrainian national culture]. *Ukrainian Cultural Studies*, 1(12), 84–87. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).18](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).18) [in Ukrainian].
- Dobrov, S. M. (2015). Ansambleve narodno-instrumentalne vykonavstvo: tradytsii ta novatsii [Ensemble folk-instrumental performance: Traditions and innovations]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 5, 97–100. <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2015-05-16-dobrov.pdf> [in Ukrainian].

- Furdychko, A. O. (2017). Ukrainskyi alternatyvnyi folk: variatyvna skladova [Ukrainian alternative folk: The variable component]. *Topical Problems of History, Theory And Practice of Artistic Culture*, 39, 150–163 [in Ukrainian].
- Fylypchuk, M. S. (2024). Synkretyzm u tvorchosti narodno-instrumentalnykh ta estradnykh kolektyviv v konteksti rozvytku ukrainskoi muzychnoi kultury [Syncretism in the work of folk instrumental and pop groups in the context of the development of Ukrainian musical culture]. *Art Education and Development of Creative Personality*, 3, 43–48. <https://doi.org/10.32782/ART/2024-3-8> [in Ukrainian].
- Hvoz, Yu. (2024). Sopilkove mystetstvo v suchasnomu kulturno-mystetskomu prostori: vyklyky ta perspektyvy [Piping art in the contemporary cultural space: Challenges and prospects]. *Humanities Science Current Issues*, 79(1), 87–94. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-12> [in Ukrainian].
- Khai, M. Y. (2020). Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv yak skladova formuvannya natsionalnoho svitohliadu [Musical and instrumental culture of Ukrainians as a component of the formation of national outlook]. *Aspects of Historical Musicology*, 19–20, 94–119 [in Ukrainian].
- Kripak, A. (2019, November 23). Do pytannia interpretatsii folkloru v kontsertnii diialnosti Kati Chili ta suchasnykh etno-hurtiv Ocheretianyi Kit, DakhaBrakha i YUKO [On the issue of interpreting folklore in the concert activities of Katia Chili and modern ethno-groups Ocheretianyi Kit, DakhaBrakha and YUKO]. In I. Dovhaliuk (Ed.), *Druha konferentsiia molodykh doslidnykiv narodnoi muzyky* [Second conference of young researchers of folk music] [Conference proceedings] (pp. 47–50). Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko [in Ukrainian].
- Lihus, V. O. (2017). Ukrainske akademichne narodno-instrumentalne vykonavstvo yak dialoh kultur [Ukrainian academic folk-instrumental artistic performance as an intercultural dialogue]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 37, 232–241. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155647> [in Ukrainian].
- Loshkov, Yu. I. (2019, June 21–22). Narodni instrumenty v suchasnomu dzhazovomu vykonavstvi Ukrainy [Folk instruments in modern jazz performance in Ukraine]. In *Tradysiiina kultura v umovakh hlobalizatsii: synerhiia tradytsii ta innovatsii* [Traditional culture in the context of globalization: Synergy of traditions and innovations] [Conference proceedings] (pp. 177–180). Drukarnia Madryd [in Ukrainian].
- Manko, S. (2021). Tendentsii rozvytku suchasnoi ukrainskoi rok-muzyky za yii riznovydamy ta spetsyfika vykonavskoi manery vitchyznianskykh rok-spivakiv [Trends in the development of modern ukrainian rock music by its varieties and the specifics of the performance style of domestic rock singers]. *Humanities Science Current Issues*, 36(2), 31–35. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-2-5> [in Ukrainian].
- Matsiievskiy, I. V. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv* [Musical instruments of the Hutsuls]. Nova knyha [in Ukrainian].
- Pistunova, T. (2022). Osoblyvosti stratehichnoho planuvannya mystetskoho proiektu na prykladi ukrainskoho "Jazz Kolo" I. Zakusa: osvitnii ta sotsialnyi kontekst [Strategic planning peculiarities of an art project on the example of Ukrainian "Jazz Kolo" by I. Zakus: Educational and social context]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 96–102. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258153> [in Ukrainian].

- Riabukha, T. M. (2018). Vzaiemodiia folklornykh intonatsii ta stylistychnykh tendentsii v ukrainskii pisennii estradi [The interaction of folklore intonations and stylistic tendencies in Ukrainian song variety arts]. *Culture of Ukraine*, 61, 190–199. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.019> [in Ukrainian].
- Shafeta, V., Dushnyi, A., & Kasianova, V. (2022). Naukovyi symbioz doslidzhennia kolektyvnogo narodno-instrumentalnoho muzykuvannia Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia (baianno-akordeonnyi aspekt) [Scientific symbiosis of collective research of the folk-instrumental music of Ukraine end of 20 – beginning of 21 century (bayan-accordion aspect)]. *Humanities Science Current Issues*, 56(1), 107–114. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-15> [in Ukrainian].
- Sheremet, V. V. (2020). Transformatsiia sotsiokulturnykh funktzii narodno-instrumentalnoho mystetstva v istorychnii retrospektyvi XX – pochatku XXI stolittia (na prykladi Pivnichnoho Prychornomoria Ukrainy) [Transformation of socio-cultural functions of folk instrumental art in the historical retrospective of the 20 – beginning 21 century (on the example of the Northern Black Sea Coast of Ukraine)]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism*, 36, 95–101. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.416> [in Ukrainian].
- Shevchenko, O. (2023). Fenomen ukrainskoho folkloru: transformatsiia v konteksti dzhazu ta rok-muzyky [The phenomenon of ukrainian musical folklore: Transformation in context of jazz and rock music]. *Humanities Science Current Issues*, 63(2), 92–98. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-16> [in Ukrainian].
- Shevchenko, O. H. (2022). Kontsept "fiuzhn" u suchasni rok-muzytsi Ukrainy [Concept fusion in modern rock music in Ukraine]. *Notes on Art Criticism*, 41, 102–107. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262984> [in Ukrainian].
- Shramoviat, D. (2021). Populiaryzatsiia instrumentu sopilka u suchasni muzytsi [Popularization of the sopilka instrument in modern music]. *Studentskyi naukovyi visnyk*, 46, 36–38 [in Ukrainian].
- Sidletska, T. I. (2019). Narodno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy yak yavyshe muzychnoi kultury [Ukrainian ethnic folk-instrumental music as the cultural and art phenomenon]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 338–342. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191808> [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V., & Berezniuk, M. (2023). Narodna muzyka u tvorakh suchasnoho ukrainskoho audiovizualnoho mystetstva ("Dovbush", "Mavka", "Povodyr"): muzychno-krytychni narys [Folk music in works of contemporary Ukrainian audiovisual art (Dovbush, Mavka, Povodyr): Musical and critical essay]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(2), 177–187. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291089> [in Ukrainian].
- Sirenko, A. (2019, November 23). Suchasni vyjavy tradytsiinoi ukrainskoi muzyky na prykladi tvorchosti etno-rok hurtu "The Doox" [Modern manifestations of traditional Ukrainian music on the example of the work of the ethno-rock band "The Doox"]. In I. Dovhaliuk (Ed.), *Druha konferentsiia molodykh doslidnykiv narodnoi muzyky* [Second conference of young researchers of folk music] [Conference proceedings] (pp. 50–55). Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko [in Ukrainian].
- Tormakhova, V. M. (2017). *Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez* [Ukrainian pop music and folklore: Interpenetration and synthesis]. Lira-K [in Ukrainian].

- Trofymchuk, O. I. (2010). Narodno-instrumentalne vykonavstvo na tli hlobalnykh tendentsii rozvytku yevropeiskoi kultury [Folk instrumental performance against the backdrop of global trends in European culture]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(6), 18–22 [in Ukrainian].
- Trykoziuk, K. S. (2025). Istoryko-khudozhni determinanty stanovlennia tradytsii narodno-orkestrovoho vykonavstva v ukrainskomu mystetskomu prostori [Historical and artistic determinants of the formation of folk orchestral performance traditions in the Ukrainian artistic space]. *Culture of Ukraine*, 89, 111–119. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.11> [in Ukrainian].
- Trynko, O. (2021). Ukrainska folktronika: syntezy folkloru ta pop-muzyky [Ukrainian folktronica: Synthesis of folklore and pop music]. *Humanities Science Current Issues*, 36(3), 43–46. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-7> [in Ukrainian].
- Vitiuk, D. (2025). Folklorni tradytsii, narodni instrumenty ta symbolizm u suchasnomu ukrainskomu metali (na prykladi analizu albomu "Hutsulizeishn" (2024) hurtu "Karna") [Folklore traditions, folk instruments and symbolism in modern Ukrainian metal (on the example of the analysis of the album "Hutsulization" (2024) by the band Karna)]. *Bulletin of Science and Education*, 5(35), 266–274. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-5\(35\)-266-274](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-5(35)-266-274) [in Ukrainian].
- Yesypok, V. M. (2018). Muzychni instrumenty mandrivnykh spivtsiv v Ukraini [Musical instruments of wandering singers in Ukraine]. *Young Scientist*, 4(56), 253–256 [in Ukrainian].

FOLK INSTRUMENTS IN MODERN MUSIC: TRADITIONAL ORIGINS AND GLOBAL CONTEXTS

Petro Bohonis^{1a}, Ciprian Chitu^{2b}, Maksym Berezniuk^{3a}

¹ PhD in Education, Professor, Dean of the Faculty of Musical Art;
ORCID: 0000-0002-5240-132X; e-mail: info@fmm.knukim.edu.ua

² PhD, Associate Professor, Associate Professor at the Faculty
of Performance, Composition and Music Theory Studies;
ORCID: 0009-0009-0644-0756; e-mail: elvischitu@yahoo.com

³ Lecturer of the Department of Musical Art;
ORCID: 0000-0002-9413-3845; e-mail: berezhnyuk86@ukr.net

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

^b National University of Arts "George Enescu", Iasi, Romania

Abstract

The purpose of the research is to analyse the role of Ukrainian folk instruments within modern music and to evaluate their influence on modern musical practices. **The research methodology** grounds on the interdisciplinary approach that integrates a musicological analysis with cultural and anthropological concepts (studying phenomena such as post-folklore, cross-cultural hybridity, glocalisation), as well as methods of sound studies (tuition of timbre specificity, acoustic environment and digital sound modelling). Such an approach facilitates not only tracing of preservation and transformation of traditional instruments across new genre contexts, but also identifying their significance in shaping contemporary musical practices. **The scientific novelty** bases on an in-depth analysis of the role of Ukrainian folk instruments in relation to modern musical practices taking into account global tendencies within the music culture. For the first time, an attempt is made to view folk instruments in the context of three interrelated phenomena, such as reintegration into new genres, in particular jazz and rock, innovative arrangement strategies and digital modelling. The concept of folklore instruments as a dynamic factor of cross-cultural hybridity is offered. It preserves national identity and at the same time forms new artistic models under globalisation conditions. The findings contribute to a deeper theoretical understanding of post-folklore processes and delineate a potential for further integration of Ukrainian musical heritage into the world cultural space. **Conclusions.** In modern music, Ukrainian folk toolkit functions as a powerful indicator of national identity and also becomes an effective means of cross-cultural interaction. Its role goes beyond authentic preservation concerning a fact that folk instruments in modern music are not only a symbol of tradition, but also a source of innovative solutions: folk instruments become a sign of Ukrainian identity in the world, as well as a confirmation that the national and global can organically coexist. Through such processes, folk instruments emerge as a crucial component of global musical dialogue, fostering the development of new artistic models and the integration of Ukrainian music into the global context.

Keywords: Ukrainian folk instruments; folklore; post-folklore; modern music; arrangement; digital modelling; ethno-electronics; ethno-jazz; ethno-rock

Надійшла: 05.09.2025; Прийнято: 28.11.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 15.12.2025



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

DOI: 10.31866/2616-7581.8.2.2025.346295

УДК 783.3(430):[78.071:784.087.68](=161.2:430)

**ІСТОРИЧНО-КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ ЦЕРКОВНИХ ХОРІВ НІМЕЧЧИНИ:
УКРАЇНСЬКО-НІМЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ У ФОКУСІ ОСВІТНЬОЇ ПРАКТИКИ****Наталія Кречко^{1а}, Ярослав Комарніцький^{2а}, Юлія Соколова^{3б}**¹ заслужена артистка України; доцент, професор з/н кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0002-0464-2911; e-mail: natali33862@gmail.com

² доктор мистецтв, викладач кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0002-7978-8130; e-mail: jzkoma@gmail.com

³ викладач школи музики та мистецтв;

ORCID: 0000-0003-0681-6572; e-mail: u.falconet@gmail.com

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Школа музики та мистецтв, Везель, Німеччина**Анотація**

Мета дослідження – виявити соціокультурний вплив хорового співу на формування мистецьких запитів громадської спільноти (на прикладі історично-культурних традицій церковних хорів Німеччини). **Методологія дослідження** ґрунтується на системно-аналітичному методі, а також на методах порівняння, історичного аналізу й узагальнення. **Наукова новизна** дослідження полягає в осмисленні значущості хорового співу щодо створення соціокультурного середовища, у вивченні методів залучення широких верств населення до великого культурно-мистецького кола, яке об'єднує в сучасних умовах фахових музикантів і поціновувачів музичної культури. Функціонування церковних хорів Німеччини виявляє принципи поєднання давніх традицій, що базуються на визначних класичних репертуарних взірцях, із сучасними методами репетиційної практики та залученням новітніх композицій. Актуальними також є дослідження сучасної інтеграції українських музикантів в європейську, зокрема німецьку культуру, що дає змогу враховувати їх практичний досвід у методиках фахової практичної підготовки диригентів-хормейстерів ЗВО. **Висновки.** У дослідженні розглянуто досвід культурних традицій церковних хорів Німеччини, що представляють вагомий мистецький пласт світової хорової культури. Проведено певні паралелі з українською хоровою співочою культурою. У межах дослідження окреслено вагомість сучасної інтеграції українських музикантів в Європейську культурну спільноту та зазначено важливість музичної практичної підготовки здобувачів освіти мистецьких ЗВО як позитивного фахового підґрунтя міжнародної співпраці.

Ключові слова: хоровий спів; німецький церковний хоровий спів; культурна інтеграція; практична підготовка здобувачів освіти

Вступ

Хорове мистецтво завдяки своїй доступності, комунікативній природі, що передбачає занурення в спільний емоційний стан, завжди відзначалося вагомим об'єднувальним потенціалом. Для України гуртовий спів споконвіку був знаковою національною традицією і засобом культурно-мистецького самовираження. Недарма понад 100 років тому саме хор під орудою видатного хормейстера Олександра Кошиця був обраний стати амбасадором української культури в Європі й Америці. Легендарні гастролі колективу відкрили світу нашу самобутню культуру. Відголоски цієї мистецької події відлунюють не тільки в багатьох спогадах сучасників, а й в інтонаційних ідеях Дж. Гершвіна, у міжнародному визнанні легендарного «Щедрика» М. Леонтовича, який також став надбанням американської культури. Те, що хорова обробка Миколи Леонтовича давньої обрядової пісні «Щедрик» здобула символічні ознаки нашої культурної ідентичності, ще раз підтверджує особливе місце хорового мистецтва в культурному коді українців. Ще одним показником значення хорового мистецтва у відродженні національної самосвідомості став потужний сплеск виникнення муніципальних хорових колективів, церковних хорових осередків у період відновлення української державності в 90-х роках ХХ сторіччя. Ці колективи підняли заборонені та втрачені пласти духовної музики, торували разом з композиторами «нової хвилі» шляхи пошуків сучасної вокально-хорової сонорики й жанрових синтезів.

Період пандемії COVID надзвичайно болісно вдарив по українських хорах і по хоровому руху загалом, адже колективний характер мистецтва став його ахіллесовою п'ятою, але хорове мистецтво проявило надзвичайну життєздатність і спроможність до адаптації в системах новітніх технологій. Процес відродження хорових здобутків минулого супроводжувався зворотним процесом – занепадом старих аматорських інституцій, зароджених в добу радянського періоду, де самодіяльні хори підтримували як ланки ідеологічного впливу. Водночас варто відмітити зародження аматорського руху нового типу, який представляє цікаві самобутні колективи, згуртовані на сучасному менеджменті й ініціативності самих учасників хору. Яскравим прикладом може слугувати Великий Український Хор Аматорів або скорочено В.У.Х.А., що у 2023 році створив диригент і аранжувальник Євген Маляревський, та камерний хор MORAVSKI, створений у період 2016–2017 років за ініціативи відомої хорової диригентки та громадської діячки Л. Бухонської (керівник хору – Олена Радько (Яцкулинець)).

Означені процеси розвитку хорового мистецтва підкреслюють важливість підготовки молоді музикантів до викликів сьогодення, здатність торувати нові дороги й бути готовими до пошуків свого місця в хоровому середовищі та навіть створення самого середовища.

Сучасні інтеграційні процеси, інтенсифіковані міграцією українців спровокованою військовою агресією проти України, ще яскравіше висвітлюють означені питання, адже чимало молодих людей наразі продовжують своє навчання в країнах Європи або інтегруються в європейське культурне середовище як молоді професіонали. У цьому контексті вивчення досвіду Європейських країн з багатою хоровою культурою вбачається вкрай актуальним і своєчасним. Зокрема,

заслугують вивчення і здобутки українців, які змогли знайти своє місце в новому культурному полі, привносячи туди наш вітчизняний професійний досвід.

Це дослідження сконцентровано на церковній хоровій культурі Німеччини, адже ця країна має надзвичайно потужну музичну і хорову школу, виплекану діяльністю видатних композиторів протягом сторіч. Особливо цікавими питаннями є вивчення процесів функціонування німецьких хорових осередків, інтеграції в них українських музикантів; методи залучення сучасної молоді до хорового співу та збереження вікових надбань музичної культури.

Мета

Мета полягає у виявленні соціокультурного впливу хорового співу на формування мистецьких запитів громадської спільноти (на прикладі історичних культурних традицій церковних хорів Німеччини).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У хорознавчій та музикознавчій царині є ціла низка праць, у яких досліджено питання формування професійних навичок диригента та притаманний хоровій творчості синтез мистецьких, виховних, соціалізувальних і просвітницьких функцій. Ураховуючи контекст цього дослідження найбільш дотичною до порушеної проблематики є робота Т. Пістунової та Г. Поста (2017), присвячена засобам залучення здобувачів освіти до музично-просвітницької, благодійницької діяльності; дослідження І. Сінельнікова та В. Сінельнікової (Sinelnikov & Sinelnikova, 2021), у якому, зокрема, висвітлено питання соціалізації особистості через залучення до національної традиції гуртового співу; стаття О. Кравчука (2022), у якій досліджено становлення сучасного аматорського камерного хору MORAVSKI; колективні публікації низки авторів запропонованого дослідження, присвячені хоровим флешмодам, конкурсно-фестивальному руху, що характеризують появу нових форм презентації та популяризації хорового мистецтва й залучення в його коло нової аудиторії (Кречко & Соколова, 2021; Кречко & Скопцова, 2024).

Важливою для цього дослідження стала низка німецькомовних робіт, присвячених історії хорового мистецтва, його сьогоденню та визначенню сучасних «проблемних зон» розвитку хорового руху. Фальк Нефкен (Neefken, 2022) зосереджується на різних історичних етапах розвитку церковної хорової музики Німеччини. Йоганн Труммер (Trummer, 2004) розглядає історію церковного співу Німеччини й Австрії, зокрема Літургійну реформу II Ватиканського собору. У роботі підкреслено трансформаційні процеси в ролі хору, що еволюціонує від «елітарного музиканта-виконавця» до інтеграції широкого кола парафіяльної спільноти в хорове музикування. Юлія Колль (Koll, 2018) розглядає сучасні практики церковних католицьких та євангелістських хорів Німеччини, спираючись на огляд історичних контекстів, і наголошує на значущості духовного єднання засобами спільного музикування.

Співзвучним до цього дослідження є стаття Крістфріда Брьоделя (Brödel, 2020), у якій порушено проблему хору не тільки як музичного, а й як соціально-

комунікативного феномену, що формує духовну ідентичність громади через аматорське хорове мистецтво.

Запропонований аналіз публікацій вітчизняних і європейських авторів окреслює певне об'єднувальне коло питань і проблем, що актуалізує необхідність вивчення досвіду іноземних колег на шляху його імплементації в фахову систему підготовки українських музикантів-хоровиків.

Виклад матеріалу дослідження

Коріння хорового співу в Німеччині сягає епохи Середньовіччя і належить царині церковного богослужіння. З поширенням християнства в ранньому Середньовіччі з'явилися форми монодичного літургійного співу, зокрема григоріанський хорал, який синтезував інтонами музичних культур народів нинішньої Західної Європи. Цікаво відмітити, що в жіночих монастирях (наприклад, у бенедиктинських або цистерціанських) також були хори, що підкреслює важливість спільного співу в церковному просторі.

З розвитком багатоголосся у високому Середньовіччі (приблизно з XII століття) спектр хорового співу значно розширився. У кафедральних та колегіальних церквах виникли перші канторії та хлопчачі хори, які виконували поліфонічні твори. Вплив цієї традиції на культурне середовище можна спостерігати і в сьогоденні, адже є колективи, які донині демонструють безперервність цієї співочої культури.

Яскравими прикладами всесвітньо відомих хорів хлопчиків є заснований у 1212-му році Хор Святого Фоми (*Thomanerchor*) з Лейпцига, кантором якого в 1723–1750-х роках був Йоганн Себастьян Бах, та хор хлопчиків при католицькому соборі міста Регенсбурга (*Regensburger Domspatzen*), що має більш ніж тисячолітню історію (хор засновано в 975 році). Існування цих інституцій демонструє безперервність культурної спадщини хорового співу і водночас адаптивність до культурно-історичних та політичних змін. Зокрема, перемога реформації в Саксонії в середині XVI сторіччя мало що змінила в системі роботи лейпцизького Хору Святого Фоми, але привнесла знакове розширення репертуару. Наразі цей колектив є носієм унікальної спадщини бахівських традицій, а твори композитора займають чільне місце в репертуарі хору. Водночас у виконанні хору хлопчиків *Thomanerchor* можна почути твори від епохи Відродження до модерної музики. Музична школа при католицькому соборі міста Регенсбурга, де більш ніж 100 років навчалися виключно юнаки, з 2022 року стала приймати також і дівчат, які зможуть співати в окремому хорі та брати участь у церковних службах. У такий спосіб ці хорові осередки демонструють можливість балансу в координатах збереження вікових традицій і пошуку нових підходів розвитку колективів.

Реформація XVI століття мала глибокий вплив на хоровий спів у Німеччині. Сам Мартін Лютер надавав великого значення участі парафіян у співі. Він писав і складав гімни німецькою мовою, які були доповнені поліфонічними хоровими творами. Це змінило характер церковного хору: окрім своєї літургійної функції, він перетворився на засіб поширення віри та наставництва громади.

Водночас у католицьких регіонах процвітала традиція поліфонічних мес та мотетів, натхненна таким композитором, як Орландо ді Лассо в Мюнхені. Отже, зіткнулися дві течії: протестантська хорова музика під впливом народної мови та латинолітургійна традиція католицької церкви.

У XVII та XVIII століттях хорове мистецтво в Німеччині досягло нового розквіту. В епоху Бароко церковна музика стала надзвичайно багатою і складною. Особливо важливу роль відігравали кантати, ораторії та меси, які виконували великі хори з оркестровим супроводом.

У цей період працювали такі видатні композитори, як Йоганн Себастьян Бах, Георг Фрідріх Гендель та Георг Філіпп Телеман, чії твори стали основою репертуару церковних хорів. Бах, зокрема, як кантор у церкві Святого Фоми в Лейпцигу, створив численні кантати, що й сьогодні виконують церковні хори по всьому світу.

У добу класицизму хоровий спів набув більшої структурованості. З'явилися постійні церковні ансамблі, які мали чітко визначені ролі та репертуар. Музика стала доступнішою для парафіян, а спів у церкві – більш інтегрованим у богослужіння.

У XIX столітті хоровий спів Німеччини набув особливого значення в контексті романтизму та формування громадянського суспільства. Музика стала засобом духовного та культурного самовираження, а церковні хори – важливою частиною парафіяльного життя.

У цей період виникає велика кількість аматорських хорових об'єднань, які співпрацюють із церквами, але водночас мають світський репертуар. Церковні хори виконують твори таких композиторів, як Фелікс Мендельсон-Бартольд, Йоганнес Брамс, Макс Регер, що поєднують духовну глибину з романтичною експресією.

Епоха романтизму також відзначилася зміною ракурсу сприйняття церковної музики епохи Відродження та Бароко. Відновлення в мистецькому просторі Ф. Мендельсоном «Страстей за Матвієм» Й. Баха у 1829 році стало поворотним моментом, що відкрив шлях оновленого бачення як церковних, так і концертних хорів репертуару минулої доби.

У цей період зростає також роль музичних товариств і хорових союзів, які організовують фестивалі, конкурси, навчальні курси. Церковний спів стає не тільки частиною богослужіння, а й інструментом соціального згуртування.

У XX столітті церковні хори в Німеччині пережили значні зміни. З одного боку, вони продовжували зберігати традиційний репертуар, охоплюючи твори Баха, Генделя, Моцарта й інших класиків. З іншого – з'явилися нові музичні напрями, які вплинули на церковне музикування. Цьому сприяли політичні потрясіння, викликані подіями Другої світової війни, та рішення, що були ухвалені на Другому Ватиканському соборі (1962–1965), які впливали на розвиток нових ролей для церковної музики, що охоплювали літургію, медитацію та (священні) концерти. Освітні можливості для церковних музикантів, створені майже у всіх єпархіях, призвели до збільшення підтримки хорів (Trummer, 2004). Зокрема, у богослужіння включився спів різних національних мов та почала звучати нова музика, яка поєднувала духовний зміст і глибину художнього висловлювання із сучасною музичною мовою. Протестантські церковні хори залишалися тісно пов'язаними з традицією конгрегаційного співу й ораторіальним репертуаром.

Церковні хори стали важливими осередками музичної освіти. У багатьох громадах з'явилися дитячі та молодіжні хори, які не лише брали участь у богослужіннях, а й виступали на фестивалях, конкурсах, гастролях. Паралельно розвивалася професійна музична освіта на базі великих церковних музичних коледжів (наприклад, у Лейпцигу, Дрездені та Регенсбурзі). Ці інституції і нині продовжують відігравати важливу роль у фаховій підготовці професійних церковних музикантів та регентів. Також зросла роль екуменічного співробітництва – хори різних конфесій почали спільно виконувати духовні твори, сприяючи діалогу та взаєморозумінню.

У ХХІ столітті церковні хори Німеччини демонструють велике стилістичне й організаційне різноманіття. Традиційна церковна музика та популярна церковна музика зараз прагматично співіснують; до того ж популярну музику навіть запровадили в церковних музичних коледжах (Neefken, 2022).

Юлія Соколова, співаючи в церковному хорі DOM CANTORAI Церкви Святого Вілліброрда (Willibrordi-Dom) – головної лютеранської церкви міста Везеля Федеративної Республіки Німеччини (Північний Рейн-Вестфалія) (нім. Land Nordrhein-Westfalen), відмічає соціально-культурну значущість хорового співу і фактор духовного єднання громади. Її досвід дає змогу детальніше проаналізувати організаційну структуру хору, репетиційного процесу; репертуарну політику хору; принципи співпраці професійних музикантів – керівників колективу зі співаками-аматорами, а також методи залучення нових співаків у колектив.

У протестантських громадах Німеччини музичне служіння має глибокі традиції. Структура музичного керівництва залежить від розміру громади, конфесійної приналежності (наприклад, євангелічна – Evangelische Kirche), а також місцевих особливостей. Ось який це може мати вигляд на прикладі міста Везель (Північний Рейн-Вестфалія (NRW)):

Кантор (Kantor):

- основна музична посада в євангелічній церкві;
- відповідає за органну музику, хорове служіння, музичне оформлення богослужінь;
- часто має музичну освіту, іноді – теологічну;
- у Везелі, наприклад, при церкві Святого Вілліброрда може бути призначений кантор, який координує всі музичні заходи.

Органіст (Organist):

- грає на органі під час богослужінь, похоронів, весіль;
- іноді поєднує функції з кантором, якщо громада невелика.

Керівник церковного хору (Chorleiter):

- веде репетиції церковного хору;
- організовує виступи на свята, концерти духовної музики;
- у Везелі може бути кілька хорів: дитячий, молодіжний, змішаний дорослий.

Музичний координатор або консультант (Musikbeauftragter):

- у деяких громадах є особа, яка координує музичні проекти, запрошує музикантів, планує фестивалі;
- може бути волонтером або працювати частково.

Волонтери та музиканти громади:

- участь у музичному служінні можуть брати члени громади: вокалісти, інструменталісти, диригенти;

- часто організовуються камерні ансамблі, гітарні групи, дитячі музичні гуртки.

Собор має величезне значення в структурі міста, у його культурному житті. Недільна служба – важлива подія, у якій музика має величезне значення. І це не тільки дивовижне звучання органу, а й об'єднання людей у співі. Усі парафіяни знають ноти й псалми та співають їх з великим піднесенням. Люди щонеділі покоління за поколінням приходять до церкви, відчуючи зворушливе єднання завдяки молитві та музиці. Акустика готичного собору надає дійству додаткової урочистості.

Концертний хор Везельського собору Святого Вілліброрда засновано відносно недавно – у 1976 році. Учасників хору приваблює можливість ознайомитися з новою цікавою музикою та відчуття інтеграції в духовне життя громади, адже досвід артистів хору показує, що в колективі панує дружба і тепла атмосфера (за свідченнями Ю. Соколової). Співаки регулярно беруть участь у музичному виконанні церковних служб. Крім того, під час щотижневих репетицій готують духовні хорові твори, які виконують у межах концертів Везельського собору, хором якого нині керує талановитий органіст та диригент Ансгар Шлай (нім. Ansgar Schlei).

У концертному репертуарі хору останніх років – «Різдва ораторія» (нім. Weihnachtsoratorium), «Страсті за Святим Марком та Іоанном» (нім. Mark Passion, Johannes Passion) Йоганна Себастьяна Баха та його численні кантати. Також у постійному репертуарі колективу ораторії є «Створення світу» (нім. Die Schöpfung) Йозефа Гайдна; «Павло» (нім. Paulus) Фелікса Мендельсона-Бартольді; Magnificat, Te Deum Джона Раттера; Requiem Габріеля Форе; меси Йозефа Гайдна та Вольфганга Амадея Моцарта й низка інших творів, які щорічно доповнюють широкий репертуар колективу.

Варто зауважити, що професійному рівню колективу сприяє гарна «читка з листа» нотного тексту учасників хору, які не є фаховими музикантами, адже базова музична освіта є частиною загальної культури Німеччини. Цей культурний феномен музичної грамотності аматорів та здатність виконувати доволі складні музичні твори особливо притаманні для старшого покоління, що, з одного боку, свідчить про значущість вікової музичної культури для німецької спільноти, а з іншого – окреслює поле проблем, які порушують німецькі дослідники: «Створення спільного звуку пробуджує відчуття невід'ємної частини цілого. Цей інклюзивний ефект також може допомогти подолати потужні соціальні бар'єри (такі як соціальне походження, етнічна приналежність та мова)» (Koll, 2018). Сучасна молодь не так цікавиться церковним життям, але багато хто знаходить у громаді та церкві своє місце, розраду й натхнення.

У складі хору Везельського собору 40–45 осіб, найстаршому – 92 роки. Репетиції зазвичай проходять щосередини ввечері, після роботи. Спочатку відбувається коротка п'ятихвилинна розминка – гімнастика, розслаблення рук і плечей, дихальні вправи. Потім 10 хвилин – розспівування та сама репетиція. Керівник будує її так, щоб жоден голос не перевтомлювався, чергуючи роботу партій. Після 50 хвилин – 10 хвилин перерви і ще 30 хвилин репетиції. У всіх учасників хору

на телефоні встановлена спеціальна програма – так званий *концертмейстер*. У ній розписані всі репетиції, концерти, є необхідні нагадування. Там же можна позначити, що не зможеш прийти через хворобу чи з іншої причини.

Після репетиції хористи можуть залишитися, щоб привітати іменинників. У хорі є традиція співати на честь дня народження. Такі вітання часто завершуються легким частуванням і невимушеним спілкуванням. Керівництво також активно пропонує учасникам хору спільні заходи: поїздки, екскурсії, а також святкові зустрічі в кафе. Відчуття атмосфери важливості спільної справи й уваги до всіх членів колективу створює соціально-духовну єдність, де музика, віра та спільнота поєднуються особливим чином.

Аналізуючи пісенну традицію українців, вітчизняні дослідники теж зазначають, що «пісенна традиція спроможна виконувати найважливішу соціальну функцію повної чи часткової соціалізації особистості, інтеграції з національною свідомістю» (Sinelnikov & Sinelnikova, 2021, p. 153). Так легко побачити за очевидних відмінностей наших культур безумовну спорідненість. Фахові музиканти повинні не тільки враховувати цей феномен, а й усвідомлено працювати над актуалізацією надбань минулого в мінливому спектрі сьогодення, пошуків сучасних методів єднання хорової спільноти.

Німецькі музиканти на цьому шляху запроваджують різні проекти. Зокрема, для учасників хору Везельського собору раз на два тижні проводять заняття з постановки голосу, які веде професійна співачка та педагог Катерина Короткова. Вона ж зазвичай виконує всі сопрано соло в кантатах Й. Баха. Отже, аматори постійно співпрацюють з професійними музикантами.

Перед Різдом і Великоднем хор готує велику концертну програму, до якої залучають більш широке коло учасників. Зокрема в цьому році 2 листопада планують виконання кантати Й. Баха № 117 «Хвала і шана найвищому Благу» (*Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut, BWV 117*). Охочі самостійно вчать хорові партії, хоча здебільшого в німецькій спільноті з дитинства знають напам'ять відомі твори. Згодом учасники долучаються до кількох визначених репетицій. Так створюється особлива атмосфера «Святкового єднання», що не тільки залучає нових хористів, а й робить сам хор невід'ємною частиною громадської спільноти. Адже навіть співаючи в хорі двічі на рік, ти стаєш носієм хорової культури і її поціновувачем. Зазвичай серйозну програму готують пів року, а дуже складні твори (наприклад, «Реквієм» Моцарта) – ще довше. Отже, через свою музичну діяльність церкви також виконують важливу освітню функцію, яку очікують і цінують культурні установи (Brödel, 2020).

Крім традиційних хорових осередків, у сучасній німецькій традиції набувають популярності госпел-хори, проектні ансамблі, екуменічні хори, різноманітні дитячі та молодіжні колективи. Госпел-хор, можливо, є найуспішнішим з цих нових форматів. Репертуар приблизно від 3000 до 5000 хорів у Німеччині охоплює спірічуелс, госпел-пісні, хвалебні пісні та поклоніння (переважно англійською мовою). Одним із факторів успіху є регулярна участь у масовому хоровому заході – Конвенції госпел-церков (Koll, 2018). Отже, репертуарна та стильова гнучкість дає змогу зацікавити поціновувачів різних музичних жанрів, але при цьому залучати їх до духовного життя громади.

Варто зауважити, що українська музична освітня підготовка дає змогу нашим музикантам успішно реалізовувати себе навіть в іншомовному та в іншому культурному полі. Чимало української молоді вчиться в німецьких закладах, а професійні музиканти – в навчальних та концертних інституціях Німеччини. Кілька прикладів унаочнюють спектри діяльності українських митців. Наприклад, Юлія Макарова, що у свій час закінчила Київське державне музичне училище імені Р. М. Глієра та Київський педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, наразі керує кількома аматорськими хорами. З 2011 р. вона є диригентом Мішаного хору міста Ліндхорста (нім. Gemischterchor Lindhorst); з 2013 р. керує Чоловічим хором Шаумбург MCG (нім. Schaumburg / Männerchorgemeinschaft), місто Бад-Ненндорф; з 2018 р. – хором «Кордіссімо» в місті Ганновері (нім. Chordissimo, Hannover); з грудня 2022 р. – церковним хором у містечку Заксенхагені (нім. Kirchenchor Sachsenhagen).

Випускниця Київського національного університету культури і мистецтв Оксана Дондик стала засновницею Вокально-хорової школи у м. Фрехені (нім. Gesangs- und Chorschule Oksana Dondyk, Frechen). Також вона успішно займається допомогою в організації гастролей у Німеччині українських хороших колективів. Зокрема Київський муніципальний хор «Хрещатик» брав участь у міжнародному культурному проєкті «Світло крізь музику», що проходив з 22 вересня по 6 жовтня 2025 року в містах Північної Рейн-Вестфалії (Німеччина). Метою проєкту було ознайомлення слухачів з українською національною вокально-хоровою культурою та формування міжнародного діалогу.

Варто зазначити, що професійна музикантка Ю. Соколова, працюючи за фахом (викладач фортепіано) у музичній школі м. Везеля (нім. Wesel), відчуває потребу в співпраці з аматорським хором Везельського собору, знаходячи в цій діяльності духовну потребу та відчуття громадського єднання. Цей приклад підтверджує, що в хоровому виконавстві особливо «актуалізувалися важливі тенденції часу – енергія емоційного колективного єднання зумовлена синергією музики і слова та бажання відновити зв'язок між культурними надбаннями минулих віків з музичними рефлексіями сучасного світосприйняття» (Кречко & Скопцова, 2024, с. 785).

Дослідження досвіду українських музикантів, які працюють в Європі, зокрема в Німеччині, є актуальним не тільки під кутом зору аналізу інтеграційних процесів та адаптивності української музичної освіти, а й у контексті акумуляції їх надбань до нашої освітньої практики. Адже «залучення в рамках практичної підготовки до музично-просвітницької та благодійної діяльності допомагає студентам реалізувати свої мрії та плани у професійному становленні, впевненості у майбутньому, мобільності у творчих мистецьких проєктах, комунікації у творчому середовищі» (Пістунова & Постой, 2017, с. 624).

Широкий спектр і давні традиції хорового мистецтва Німеччини створюють цікаві паралелі з хоровою традицією і гуртовим співом України, який є важливим складником національної культурної ментальності. У цьому ключі досвід практичної діяльності та організації німецьких хороших колективів може стати прикладом методів організації та функціонування аматорських, дитячих та молодіжних осередків, які, не втрачаючи надбань минулого, знаходять нові шляхи реалізації, співзвучні сьогоденню.

Висновки

Дослідження діяльності німецьких хорових колективів доводить, що багато громад прагнуть зробити хоровий спів доступним для всіх – незалежно від віку, музичної підготовки чи конфесійної приналежності. Це сприяє інклюзії, соціальній інтеграції та духовному збагаченню.

У центрі уваги – не тільки музична якість, а й спільне переживання, духовна глибина, радість від співу. Церковні хори активно беруть участь у культурному житті, співпрацюють з музичними школами, організовують концерти, фестивалі, благодійні заходи.

Отже, хоровий спів у церкві залишається живою традицією, яка постійно оновлюється, зберігаючи своє коріння та відкриваючись новим формам.

Вивчення досвіду німецьких хорових колективів та шляхів інтеграції українських музикантів у мистецьке середовище Європи дає надзвичайно плідну базу для дослідження та імплементації нових ідей в українську освітню практику.

Список бібліографічних посилань

- Кравчук, О. (2022). Камерний хор «Moravski»: історія, здобутки, сьогодення (до 5-річчя заснування). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(2), 218–226. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269684>
- Кречко, Н. М., & Скопцова, О. М. (2024). Молодіжний конкурсно-фестивальний рух в хоровому мистецтві: педагогічно-виховний аспект. *Вісник науки та освіти*, 7(25), 783–799. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7\(25\)-783-798](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7(25)-783-798)
- Кречко, Н., & Соколова, Ю. (2021). Хорові флешмоби та їх роль у сучасній музичній культурі. *Імідж сучасного педагога*, 5(200), 109–112. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-5\(200\)-109-112](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-5(200)-109-112)
- Пістунова, Т. В., & Постой, Г. Г. (2017). Виконавська діяльність в практичній підготовці студентів-інструменталістів. *Молодий вчений*, 11(51), 622–625. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/151.pdf>
- Brödel, C. (2020, July 3). *Kirchliches Amateurmusizieren*. MIZ. <https://miz.org/de/beitraege/kirchliches-amateurmusizieren>
- Koll, J. (2018, February). *Chöre und Musikgruppen*. Deutsche Bibelgesellschaft. https://doi.org/10.23768/wirelex.Chre_und_Musikgruppen.200358
- Neefken, F. (2022, March 7). *Geschichte der Kirchenmusik*. Kirchen Kunst Kultur Meerbusch. <https://www.kirchen-kunst-kultur.de/hintergrundwissen/58-geschichte-der-kirchenmusik.html>
- Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2021). Folk music tradition in contemporary performing practices. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386>
- Trummer, J. (2004, March 25). *Kirchenchöre*. In *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d458>

References

- Brödel, C. (2020, July 3). *Kirchliches Amateurmusikizieren* [Amateur church music-making]. MIZ. <https://miz.org/de/beitraege/kirchliches-amateurmusikizieren> [in German].
- Koll, J. (2018, February). *Chöre und Musikgruppen* [Choirs and music groups]. Deutsche Bibelgesellschaft. https://doi.org/10.23768/wirelex.Chre_und_Musikgruppen.200358 [in German].
- Kravchuk, O. (2022). Kamernyi khor "Moravski": istoriia, zdobutky, sohodennia (do 5-richchia zasnuvannia) [Chamber choir "Moravski": history, achievements, present day (to the 5th anniversary of the foundation)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(2), 218–226. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269684> [in Ukrainian].
- Krechko, N. M., & Skoptsova, O. M. (2024). Molodizhnyi konkursno-festyvalnyi rukh v khorovomu mystetstvi: pedahohichno-vykhovnyi aspekt [Youth competition festival movement in choral art: Pedagogical and educational aspect]. *Bulletin of Science and Education*, 7(25), 783–799. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7\(25\)-783-798](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7(25)-783-798) [in Ukrainian].
- Krechko, N., & Sokolova, Yu. (2021). Khorovi fleshmoby ta yikh rol u suchasni muzychnii kulturi [Choral flash mobs and their role in modern music culture]. *Image of the Modern Pedagogue*, 5(200), 109–112. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-5\(200\)-109-112](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-5(200)-109-112) [in Ukrainian].
- Neeffen, F. (2022, March 7). *Geschichte der Kirchenmusik* [History of church music]. Kirchen Kunst Kultur Meerbusch. <https://www.kirchen-kunst-kultur.de/hintergrundwissen/58-geschichte-der-kirchenmusik.html> [in German].
- Pistunova, T. V., & Postoi, H. H. (2017). Vykonavska diialnist v praktychnii pidhotovtsi studentiv-instrumentalistiv [Performing activities in the practical training of students of instrumentalists]. *Young Scientist*, 11(51), 622–625. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/151.pdf> [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2021). Folk music tradition in contemporary performing practices. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386> [in English].
- Trummer, J. (2004, March 25). Kirchenchöre [Church choirs]. In *Oesterreichisches Musiklexikon online* [Austrian Music Lexicon Online]. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d458> [in German].

HISTORICAL AND CULTURAL TRADITIONS OF CHURCH CHOIRS IN GERMANY: UKRAINIAN-GERMAN PARALLELS IN THE FOCUS OF EDUCATIONAL PRACTICE

Nataliia Krechko^{1a}, Yaroslav Komarnitskyi^{2a}, Yuliia Sokolova^{3b}

¹ Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,
Professor by order of the Department of Musical Art;
ORCID: 0000-0002-0464-2911; e-mail: natali3386@gmail.com;

² DSc in Art History, Lecturer at the Department of Musical Art;
ORCID: 0000-0002-7978-8130; e-mail: Jzkoma@gmail.com;

³ Lecturer at Music and Art School;
ORCID: 0000-0003-0681-6572; e-mail: u.falconet@gmail.com;

^a Kyiv National University of Culture and Arts;

^b Music and Art School, Wesel, Germany

Abstract

The purpose of the research is to identify the socio-cultural influence of choral singing on the formation of artistic demands of the public community, using the example of historical and cultural traditions of church choirs in Germany. **The research methodology** grounds on the system-analytical method, as well as on the methods of comparison, historical analysis and generalisation. **The scientific novelty of the study** lies in researching the choral singing significance in creating the socio-cultural environment of today, studying of methods for involving broad segments of the population in a large cultural and artistic circle that unites professional musicians and connoisseurs of musical culture in modern conditions. The functioning of church choirs in Germany reveals the principles of combining ancient traditions based on prominent classical repertoire models with current methods of rehearsal practice and the involvement of the latest compositions. The issue of studying the modern integration of Ukrainian musicians into European, in particular German, culture is also considered relevant. This allows taking into account their practical experience in the methods of professional practical training of conductors-choirmasters of higher education institutions. **Conclusions.** This article studies the experience of cultural traditions of church choirs in Germany, which represent a significant artistic layer of world choral culture, and draws certain parallels with Ukrainian choral singing culture. The conducted research outlines the importance of the modern integration of Ukrainian musicians into the European cultural community, as well as notes the importance of musical practical training of students of art higher education institutions as a positive professional basis for international cooperation.

Keywords: choral singing; German church choral singing; cultural integration; practical training of students

Надійшла: 07.08.2025; Прийнято: 15.10.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 15.12.2025



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 № 2
2025

Volume 8 No 2
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: 11.12.2025. Формат 70x100/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.
Ум. друк. арк. 8,61. Обл.-вид. арк. 7,78.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5421

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