

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

# ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО  
НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ  
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

*Науковий журнал*

---

**2026**

Том  
Vol. **9**

№ **1**

---

*Scientific journal*

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

Series in Musical Art

Київський національний університет культури і мистецтв

## Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

### Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 15 від 18.05.2026 р.)

#### РЕДАКЦІЙНИЙ ШТАТ

##### ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

##### РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

**Бондаренко Андрій**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна);

**Гілаш Віктор**, доктор мистецтвознавства, головний науковий співробітник, Інститут культурної спадщини Республіки Молдови (Молдова);

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

**Дорофєєва Вероніка**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський університет культури (Україна);

**Дутчак Віолетта**, доктор мистецтвознавства, професор, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна);

**Коновалова Ірина**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури (Україна);

**Овчаренко Святослав**, доктор філософії з культурології, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна);

**Тімонен Вілма**, доктор з музикознавства, викладач народної музики, Гельсінкський університет мистецтв (Фінляндія);

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

#### ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕДАКТОР

**Богущ Ірина**

#### РЕДАКТОР АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ

**Гурбанська Світлана**

#### БІБЛІОГРАФІЧНИЙ РЕДАКТОР

**Федюшина Лариса, Чернявська Алла**

#### ДИЗАЙН ОБКЛАДИНК

**Дорошенко Євгеній**

#### ТЕХНІЧНЕ РЕДАГУВАННЯ

#### ТА КОМП'ЮТЕРНА ВЕРСТКА

**Бережна Оксана**

#### МЕНЕДЖЕР ЖУРНАЛУ

**Вапельник Олена**

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, 2026  
© Автори, 2026

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 15 of 18.05.2026)*

---

**EDITORIAL TEAM**

**EDITOR-IN-CHIEF**

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

**EDITORIAL BOARD**

**Andrii Bondarenko**, PhD in Art Studies, Associate  
Professor, Kyiv National University of Culture  
and Arts (Ukraine);

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

**Veronika Dorofieieva**, PhD in Art Studies, Associate  
Professor, Kyiv University of Culture (Ukraine);

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

**Victor Ghilas**, DSc in Art Studies, Senior Research Fellow,  
Institute of Cultural Heritage (Moldova);

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

**Iryna Konovalova**, DSc in Art Studies, Professor,  
Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine);

**Sviatoslav Ovcharenko**, PhD in Cultural Studies,  
Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture  
and Arts (Ukraine);

**Vilma Timonen**, DSc in Musical Studies, Lecturer in Folk  
Music, University of the Arts Helsinki (Finland).

**LITERARY EDITOR**

**Bohush Iryna**

**ENGLISH TEXTS EDITOR**

**Hurbanska Svitlana**

**BIBLIOGRAPHIC EDITOR**

**Fediushyna Larysa, Cherniavska Alla**

**COVER DESIGN**

**Doroshenko Yevhenii**

**TECHNICAL EDITING  
AND COMPUTER LAYOUT**

**Berezhna Oksana**

**JOURNAL MANAGER**

**Vapelnyk Olena**

---

*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 MasterList, JournalFactor, 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, 2026  
© Authors, 2026

## ЗМІСТ

## ТЕОРІЯ

**Надія Брояко** | Концептуалізація виконавської техніки бандуриста: авторський підхід 6

**Віолетта Дутчак** | Кобза / бандура та кобзар / бандурист як символи національної музичної культури 23

## ПРАКТИКА

**Чжен'юй Ван** | Специфіка мелодекламації в музично-епічних жанрах України та Китаю 40

## ІСТОРІЯ

**Олександр Кравчук** | Ювілейні мистецькі практики культури пам'яті: концерти, хорові асамблеї та меморіальні події до 100-річчя від дня народження Михайла Кречка 55

**Святослав Овчаренко** | Фольклорно-експедиційна практика Софії Грици: між науковою фіксацією традиції та ідеологічними обмеженнями 67

## КОНТЕКСТ

**Андрій Бондаренко** | Системи штучного інтелекту в музичній освіті: досвід використання 80

## ПЕРСОНАЛІЇ

**Віта-Вікторія Задорожна** | Джазові елементи у виконавсько-композиторській творчості Георгія Матвіїва 92

**Ірина Палійчук** | Саксофон у творчості Володимира Рунчака 100

## CONTENTS

		<b>THEORY</b>
<b><i>Nadiia Broiako</i></b>	Conceptualisation of Bandura Player's Performance Technique: an Author's Approach	6
<b><i>Violetta Dutchak</i></b>	Kobza/Bandura and Kobzar/Bandurist as Symbols of National Musical Culture	23
		<b>PRACTICE</b>
<b><i>Zhengyu Wang</i></b>	Specific of the Melodeclamation in the Musical-Epic Genres of Ukraine and China	40
		<b>HISTORY</b>
<b><i>Oleksandr Kravchuk</i></b>	Anniversary Artistic Practices of Memory Culture: Concerts, Choral Assemblies and Memorial Events to the 100 <sup>th</sup> Anniversary of Mykhailo Krechko's Birthday	55
<b><i>Sviatoslav Ovcharenko</i></b>	Sofia Hrytsa's Folklore and Fieldwork Practice: Between the Scientific Documentation of Tradition and Ideological Constraints	67
		<b>CONTEXT</b>
<b><i>Andrii Bondarenko</i></b>	Artificial Intelligence Systems in the Music Education: Experience of Use	80
		<b>PERSONALITIES</b>
<b><i>Vita-Viktoriia Zadorozhna</i></b>	Jazz Elements in the Performing and Compositional Work of Georgiy Matviyiv	92
<b><i>Iryna Paliichuk</i></b>	The Saxophone in the Works of Volodymyr Runchak	100

DOI: 10.31866/2616-7581.9.1.2026.362768

УДК 780.614.13:378.147

## КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ БАНДУРИСТА: АВТОРСЬКИЙ ПІДХІД

Надія Брояко

кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,  
завідувач кафедри музичного мистецтва;

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

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – на основі власного виконавського та науково-методичного досвіду обґрунтувати авторський підхід до процесу формування та концептуалізації моделі виконавської техніки бандуриста. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному поєднанні кількох наукових методів. Аналітичний метод застосовано для опрацювання наукових праць з бандурознавства. Системний метод використано для розгляду виконавської техніки бандуриста як цілісної структури, що охоплює моторно-технічну й художньо-інтерпретаційну сфери та їх взаємодію. Структурно-функціональний аналіз дав змогу виокремити складники виконавської техніки та визначити їх функціональну роль у виконавстві. Міждисциплінарний підхід реалізовано через залучення положень музикознавства, психології музичного сприйняття та фізіології руху для пояснення механізмів слухомоторної координації і формування виконавського апарата. Метод узагальнення авторського досвіду дав змогу концептуалізувати модель виконавської техніки бандуриста. **Наукова новизна дослідження** полягає в репрезентації авторського підходу до формування виконавської техніки бандуриста як цілісного феномена, який розглянуто не ізольовано від художнього змісту, а як функціонально зумовлений синтез виконавської вправності та реалізації художнього змісту твору. **Висновки.** Доведено, що виконавська техніка бандуриста постає як складний синергетичний феномен, де неможливо виокремити домінуючий елемент, оскільки кожен складник системи перебуває в стані динамічної рівноваги та взаємозалежності, утворюючи неподільний виконавський конструкт. Ефективне формування техніки бандуриста можливе лише за умов інтеграції художнього мислення та раціонально організованої моторики. Уточнено співвідношення моторної вправності та художньо орієнтованої техніки, а також окреслено роль слухо-моторної координації та анатомо-фізіологічних чинників у формуванні виконавської майстерності бандуриста. Установлено, що провідним чинником удосконалення виконавського апарата є розвиток слухо-моторної координації та здатності до випереджального внутрішнього слухового моделювання звучання.

**Ключові слова:** бандурне виконавство; виконавська техніка бандуриста; моторно-технічна сфера; художньо-інтерпретаційна сфера; виконавський апарат; методика

## Вступ

В умовах інтенсивної модернізації мистецької освіти та розширення функціональних можливостей народно-інструментального виконавства особливої актуальності набуває проблема цілісного осмислення виконавської техніки бандуриста. Сучасна академізована практика народно-інструментального виконавства репрезентована діяльністю провідних мистецьких закладів, зокрема Київського національного університету культури і мистецтв, орієнтується на формування виконавця універсального типу – художньо зрілого, технічно досконалого, інтелектуально підготовленого. Водночас у методичній галузі ще зберігаються рудиментарні підходи, що зводять процес становлення виконавської техніки до механічного тренування моторики, сили та витривалості апарата. Проте це позбавляє гру глибокого звуко-образного забарвлення. Такий підхід не забезпечує формування цілісної виконавської особистості й потребує переосмислення. Запропоноване дослідження репрезентує новий етап у вивченні еволюції бандурного виконавства.

## Мета

Мета статті – на основі власного виконавського та науково-методичного досвіду обґрунтувати авторський підхід до процесу формування та концертної моделі виконавської техніки бандуриста.

## Аналіз попередніх досліджень і публікацій

Сучасний науковий дискурс у бандурознавстві засвідчує наявність кількох основних наукових напрямів осмислення феномену бандурного мистецтва: історико-культурологічний, виконавсько-теоретичний та методичний. Історико-культурологічний вимір – кобзарознавство та історія бандурного мистецтва – розкривається у працях дослідників, які аналізують еволюцію кобзарсько-бандурної традиції та її трансформацію в академічному музичному середовищі, що висвітлено в роботах В. Дутчак (2019, 2022), В. Єсіпка (2018), В. Мішалова (Mishalow, 2020), М. Сточанської та Н. Чернецької (2024) й інших. Проблема інтеграції бандури харківського типу в сучасну виконавську практику аналізує Т. Лазуркевич (2011), розглядаючи цей процес як один із чинників розвитку академічного кобзарського мистецтва. Питання збереження та трансформації традиції у виконавстві досліджує В. Мішалов, аналізуючи співвідношення традиційних і новаторських елементів у творчості В. Ємця. Важливим напрямом історико-музикознавчих студій є також дослідження діяльності бандуристів української діаспори та розвитку академічної народно-інструментальної освіти, що відображено у працях В. Дутчак (2019, 2022).

Наступний вектор наукових праць спрямований на дослідження теорії та практики бандурного виконавства, розширення потенціалу та художніх можливостей. У цьому контексті значну увагу приділено аналізу нових інструментально-виконавських прийомів гри та їх використанню в сучасному репертуарі,

що розглянуто в працях Г. Матвіїва (2021). Особливості формування сучасного репертуару та композиторських інтерпретацій висвітлено в дослідженні В. Мартинюк (Брондзя) та С. Овчарової (2025), де бандура постає як інструмент із широким художньо-виражальним спектром.

Методичний аспект формування виконавської майстерності бандуриста представлений у працях, присвячених системі професійної підготовки музиканта та розвитку виконавських навичок. Проблему формування бандурної техніки у процесі інструментальної підготовки студентів аналізує М. Мельник (2025), акцентуючи на теоретичних засадах цього процесу. На жаль, М. Мельник, подаючи матеріал як власну авторську розробку, використав наукове дослідження автора (Н. Б.) «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста» (1997), не зробивши цитувань і покликань на джерело. Методичні та репертуарні аспекти бандурної освіти висвітлено у працях Н. Морозевич (2003), Т. Свентях (2002), М. Сточанської та Н. Чернецької (2022), Т. Танцюри (2021), які зосереджуються на формуванні виконавських навичок, систематизації навчального репертуару та методиці роботи над технічним матеріалом. Водночас особливе місце в сучасному науковому дискурсі відведено дослідженням, у яких комплексно осмислено проблему формування виконавської техніки бандуриста, окреслено широкий спектр бандурознавчих проблем: методичні засади й основні етапи формування виконавської техніки; історико-культурні витоки бандурного виконавства; питання становлення термінологічного апарата сучасного бандурознавства тощо. Варто зазначити декілька останніх досліджень: у статті «Бандурна техніка у системі художнього процесу» (Broiako & Dorofieieva, 2022) переосмислено бандурну техніку як невід'ємний складник художнього мислення та втілення художнього образу. У дослідженні «Сучасне бандурне виконавство в контексті академізації народного мистецтва» (Broiako, 2020) здійснено системний та багаторівневий аналіз наукового дискурсу видів і форм традиційного (народного) й академізованого інструментального виконавства ХХ століття. Заразом, попри наявність значного корпусу наукових досліджень, постає проблема концептуалізації виконавської техніки бандуриста в межах цілісної авторської виконавсько-методичної моделі, що залишається недостатньо розробленою. Це зумовлює необхідність подальшого теоретичного осмислення підходів до формування виконавської техніки бандуриста та визначає проблематику цього дослідження.

### Виклад матеріалу дослідження

Бандурна виконавська школа формувалася поступово, акумулюючи історичні надбання, методичні напрацювання та концертний і викладацький досвід провідних майстрів України й діаспори. Історична еволюція бандурного мистецтва – від кобзарської традиції через академізовану практику до сучасних виконавських жанрів (джаз, рок, лаунж, нью-ейдж тощо) – призвела до модифікації інструмента, у тому числі до створення електронної бандури, розширення темброво-динамічного спектра та фактурних можливостей. У статті «Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво

(злам XIX–XX століть)» зазначено: «Безумовно, у процесі еволюції бандура, особливо у XX столітті, зазнала певних модифікацій, що характеризувалися появою нових ознак: приструнків на деці, розширення звукоряду бунтів / басів, системного розширення основного струнного ряду, множинності форм корпусу, зміщення грифа, уведення системи важелів-перемикачів, що забезпечили хроматизацію, та багато інших» (Брояко, 2023, с. 172). Це своєю чергою поставило перед бандуристами нові завдання, пов'язані з пошуками нової філософії та естетики виконавства, зумовило створення нотної літератури, появу нових камерних бандурних форм, каверів та оригінальних творів на межі народного та джазу, року, фольклорних інтоном у стилі New Age, World music тощо. Виникає нове явище в бандурному мистецтві – синтез виконавських стилів. Зазначене спонукає до формування стійких слухо-моторних координаційних зв'язків виконавської техніки, доцільного розташування рук на струнах як профілактики професійних перевантажень, що адаптуються до конструктивних особливостей модерного інструмента.

Розширення жанрової палітри бандурного виконавства не може бути поза академічною школою – вона корелюється з фундаментальними засадами мистецької освітньої галузі, адже становлення професійного бандурного виконавства в Україні зумовлене системною багаторівневою підготовкою. Саме ця інституційно вибудована модель сприяла формуванню генерації високопрофесійних концертних виконавців, які позиціонують себе як музиканти-академісти (Н. Брояко, О. Герасименко, Д. Губ'як, В. Дутчак, В.-В. Задорожна, Т. Лазуркевич, Г. Савчук, О. Созанський та інші); джазові виконавці (Я. Джусь Г. Матвіїв та інші); виконавці напряму фольк-синтез (А. Войтюк, К. Царькова та інші); нью-ейдж (Р. Гриньків, М. Круть та інші), чия виконавська практика істотно розширила техніко-виражальні можливості інструмента та засвідчує перехід від локально-традиційного функціонування бандури до її повноцінного входження в академічний і поліжанровий концертний простір.

Сучасна бандурна виконавська практика та методика випереджають розвиток теорії, тому цілком актуальною є проблема заповнення наявних теоретичних прогалів у концептуалізації виконавської техніки бандуриста. Методичну основу авторського підходу становлять наукові дослідження, методичні розробки, навчальні програми й авторські курси, у яких систематизовано технічні прийоми, принципи звуковидобування та інтерпретаційні підходи.

Водночас у практиці тривалий час зберігалася орієнтація на ізольоване від художнього контексту формування моторики, що зводило технічний розвиток до повторюваних тренувальних дій. Відомі методисти 30–80-х років XX століття, зокрема С. Баштан, А. Омельченко (1989) «Школа гри на бандурі», В. Кабачок, Є. Юцевич (1958) «Школа гри на бандурі», А. Омельченко (1973) «Школа гри на бандурі, 1 клас», М. Опришко (1967) «Школа гри на бандурі», Г. Хоткевич (1909) «Підручник гри на бандурі», спиралися здебільшого на емпіричні спостереження у пошуку свободи виконавського апарата.

Сучасна бандурна спільнота дедалі активніше акцентує на інтеграції технічних та художніх складників виконавського процесу, що представлено в працях провідних українських бандуристів-методистів: Н. Брояко (2015, 2016, 2022,

2024), Н. Брояко та В. Дорофєєвої (2025), В. Дутчак (2022), Т. Лазуркевича (2011), В. Мішалова (Mishalov, 2020), Н. Морозевич (2003), В. Мартинюк (Брондзя) та С. Овчарової (2025), М. Сточанської і Н. Чернецької (2022) й інших. У працях зазначених авторів висвітлено роботу над художнім матеріалом, насиченим образним і емоційним змістом, що істотно підвищує ефективність засвоєння технічних прийомів, оскільки стимулює асоціативне мислення та внутрішню мотивацію виконавця. Механічне вправлення, безумовно, може забезпечити розвиток біглості, сили та витривалості, однак воно потребує значних часових ресурсів і не гарантує формування цілісного художнього результату. Отже, звуження поняття техніки до показників моторики є методично обмеженим.

Відтак, виконавську техніку розуміємо як багатовимірний комплекс навичок і прийомів, спрямованих на досягнення акустично довершеного та художньо переконливого звучання. Повноцінне трактування цього феномену передбачає володіння широким спектром динамічних, тембрових і артикуляційних можливостей: здатність варіювати інтенсивність звучання, моделювати його густоту або прозорість, досягати різних характерів атаки й забезпечувати гнучку звукову градацію відповідно до фактури та стильових вимог твору. У цьому контексті техніка постає як інтегральний компонент інтерпретаційного мислення й визначальний чинник формування індивідуального виконавського стилю бандуриста.

Під час визначення термінопоняття «виконавська техніка» варто розмежувати моторно-технічну та художньо-інтерпретаційну сфери. Перша пов'язана переважно з фізіологією рухів, тоді як друга передбачає підпорядкування технічних дій естетичному завданню твору. Однак поняття виконавської техніки є набагато ширшим ніж просто техніка, що охоплює способи звуковидобування, штрихи, координацію рухів, орієнтацію на інструменті, бандурне туше й інше. Формування виконавської техніки відбувається в полі взаємодії анатомо-фізіологічних чинників, психологічних механізмів сприйняття й творчої уяви, а також сформованого естетичного смаку виконавця. Відтак техніка постає не як сукупність ізольованих прийомів і засобів, а як функціональна система, спрямована на адекватне втілення художнього задуму твору. Техніка без художньої підпорядкованості – тільки моторна вправність. Проте, межі між моторикою і художньою технікою розмиті.

Отже, моторно-технічна сфера репрезентує сукупність фізіологічних, координаційних і кінетичних процесів, які забезпечують функціонування виконавського апарата, тоді як художньо-інтерпретаційна сфера спрямована на реалізацію змістово-образної концепції музичного твору, формування інтонаційної виразності та стилістичної достовірності виконання. Технічні навички в бандурному виконавстві не розглядаються як автономний елемент професійної підготовки, а постають органічним складником інтерпретаційного процесу, спрямованого на художнє втілення музичного матеріалу.

Художньо-інтерпретаційна сфера передбачає глибоке осмислення художньої сутності твору, це інтелектуально-образний аналіз композиції, що передбачає формування цілісного уявлення про її стильову належність, жанрову природу, характер тематизму, темпово-ритмічні параметри й емоційно-

образну сферу. Лише за наявності чітко окресленого виконавського задуму технічна діяльність набуває цілеспрямованості й підпорядковується стратегічній художній меті.

Фундаментальною основою функціонування всієї системи є раціональна посадка з інструментом, яка забезпечує ергономічно виважену взаємодію виконавця з бандурою. Вона визначає стабільність положення інструмента, рівновагу корпусу виконавця та оптимальне функціонування м'язового апарату рук і плечового поясу. Правильна посадка створює сприятливі умови для природності рухів, економить фізичні зусилля та запобігає виникненню м'язового напруження під час тривалих занять. Водночас цей компонент має важливе акустичне значення, оскільки положення інструмента відносно корпусу виконавця впливає на характер резонансних процесів і формування тембрової палітри звучання. Раціональна організація посадки й уважне ставлення до фізіологічних і психологічних особливостей бандуриста є невід'ємним складником формування повноцінної виконавської техніки. Лише за умов гармонійної взаємодії тілесної свободи, психоемоційної рівноваги та художньої мотивації можливе досягнення стійкої технічної майстерності без перевантаження й професійних деформацій.

Наступним елементом є доцільне розташування виконавського апарату на струнах, що передбачає оптимальну координацію рухів рук щодо струнного поля бандури. Раціональне позиціонування рук сприяє точності звуковидобування, підвищує ефективність моторних дій і забезпечує можливість швидкого переміщення апарату по струнах. Цей компонент має принципове значення для формування технічної свободи виконавця, оскільки правильне розташування рук мінімізує зайві рухи та забезпечує оптимальну координацію між уявленнями форми звука й різними елементами виконавського апарату. Технічний арсенал бандуриста є настільки різноманітним і складним, що його повноцінне опанування можливе лише за умов систематичної, багаторічної праці. Специфіка інструмента істотно впливає на формування виконавського апарату. Зокрема, необхідно враховувати вагу інструмента (у середньому 5–7 кг), що зумовлює специфіку статико-динамічних навантажень; наявність фіксованої точки опори, подібної до принципу утримання віолончелі чи арфи; похиле положення корпусу під час гри; обмежені можливості зорового контролю основного струнного ряду та повну відсутність огляду басового регістру. Додаткові труднощі створює дворядне хроматичне розташування струн, яке ускладнює виконання хроматизмів, а також конструктивна система перемикачів, що потребує тимчасового припинення звукотворчої дії однієї з рук. Ліва рука, окрім звуковидобувної функції, виконує роль підтримки грифа та керування механізмами перемикачів, що зумовлює її поліфункціональне навантаження. Сукупність цих чинників формує особливий комплекс рухово-тактильних відчуттів і вимагає спеціальної адаптації виконавського апарату.

Ключовим компонентом технічного розвитку є становлення слухомоторних зв'язків. Виконавський процес неможливий без випереджального внутрішнього слухового прогнозування результату. Оптимальною моделлю є послідовність (за концепцією К. Мартінсена (Martinsen, 1930)): «звуковий образ – рухова дія –

реальне звучання – слуховий аналіз» Саме етап слухового контролю забезпечує зіставлення фактичного результату з еталонним уявленням і є регулятором корекції рухів. Надзвичайно важливо, щоб виконавець був здатний уявляти звукові структури не тільки в повільному, а й у швидкому темпі, оскільки відсутність такого випереджального слухового образу призводить до розбалансування координації: моторика починає випереджати свідомість, а гра набуває хаотичного, неконтрольованого характеру.

Сутулість і згорблена постава порушують роботу м'язів-стабілізаторів і призводять до швидкої втоми. Критерієм правильної організації корпусу є відчуття вертикального «стрижня», що проходить уздовж хребта й підтримується м'язами попереку. Центр ваги має проєктуватися вертикально через тулуб, забезпечуючи одночасно стійкість і мобільність. Така постава дає змогу зберігати рівновагу під час посадки й вільно координувати рухи рук. Важливу роль відіграє також опора на ноги. Висота стільця має відповідати зросту виконавця: надто високий позбавляє відчуття стабільності стоп, тоді як занадто низький спричиняє надмірне підняття колін і перевантаження поперекового відділу хребта. Рационально підібрана висота стільця сприяє оптимальному розподілу ваги тіла та профілактиці м'язової перевтоми.

Центральною ланкою у структурі виконавської техніки є звуковидобувний комплекс, який охоплює сукупність фізичних, акустичних і психомоторних процесів, спрямованих на формування якісного звука. Він охоплює різновиди туше; контроль сили дотику до струни, напрямку та швидкості руху пальця, амплітуди коливання струни й керування резонансними властивостями інструмента. У межах цього комплексу відбувається інтеграція технічних навичок із художнім мисленням виконавця, адже саме звук є основним носієм музично-образної інформації. Якість звуковидобування визначає темброву насиченість звучання, його динамічну гнучкість та інтонаційну виразність.

Важливим елементом організації звуковидобувного процесу є попередня постановка пальців на струнах (за концепцією Я. Пухальського (Пухальський, 1978)), яка передбачає підготовче розташування пальців на відповідних струнах перед моментом звуковидобування. Такий принцип організації рухів забезпечує точність звукової атаки, сприяє рівномірності тембрового забарвлення та дає змогу виконавцеві досягати високого рівня технічної стабільності. Також попередня постановка пальців відіграє важливу роль у віртуозних епізодах, де вона сприяє оптимізації рухових процесів і підвищує ефективність виконання складних фактурних побудов. Особливої уваги потребує функціонування правої руки в умовах гри на бандурі київсько-чернігівського типу, де саме вона виконує основний обсяг технічної роботи. Положення пальців має забезпечувати їх мобільність і варіативність. Надмірне випрямлення ускладнює швидке згинання, тоді як гачкоподібна форма обмежує амплітуду розгинання в міжфалангових суглобах. Найбільш доцільною є природна, помірно заокруглена конфігурація пальців, що дає змогу легко переходити від активного скорочення до вільного «відкривання» кисті.

Біомеханічно виправданими є рухи, що здійснюються «з долоні», подібно до природного хапального жесту. У цьому випадку задіюються міжкісткові

м'язи кисті, а також згиначі й розгиначі пальців, розташовані відповідно на долонній і тильній поверхнях передпліччя. Відомо, що згиначі за своєю анатомічною будовою є потужнішими за розгиначі, що підтверджується формою кисті в стані спокою. Отже, саме на їх раціональне використання доцільно спиратися в процесі формування техніки, уникаючи надмірного напруження розгинальних структур.

Розкриття долоні має відбуватися через активізацію міжкісткових м'язів, а не за допомогою силового «розтягування» пальців із фіксацією сухожильних перетинок. Методично доцільніше говорити не про розтягнення, а про м'яке розширення долоні, що забезпечує еластичність і збереження природної аркоподібної форми кисті. Під час постановки виконавського апарата викладач зобов'язаний враховувати ці анатомічні особливості, оскільки саме вони визначають якість дрібної пальцевої техніки. Оптимальною видається опора кисті на струнах у зоні м'яких тканин долоні, що формують своєрідне «склепіння». Перенесення опори на п'ястно-фалангові суглоби, що виступають, спричиняє фіксацію форми кисті, звуження долоні й ускладнення незалежної роботи пальців. Збереження гнучкої, куполоподібної конфігурації кисті сприяє природному розподілу м'язового навантаження.

Особливу функціональну роль відіграє перший палець, який завдяки здатності до протиставлення, є найбільш автономним. Його положення на струнності ряді відповідає природному хапальному рухові: основа долоні широка, м'язи між першою та другою п'ястковими кістками залишаються м'якими й ненапруженими. У такій позиції палець легко згинається у міжфаланговому суглобі, забезпечуючи точність і пружність атаки. Фіксація фаланги та виконання руху «прямим» пальцем із круговою траєкторією знижує керованість, провокує затискання долоні й погіршує якість звуковидобування. Щодо четвертого пальця, то його відносна обмеженість рухів пояснюється анатомічною будовою (сухожильні перемички між третім і четвертим пальцями на рівні п'ясткових кісток). За умов ізольованої фіксації третього й п'ятого пальців амплітуда підйому четвертого зменшується. Крім того, він частково має вагове навантаження п'ятого пальця через спільні м'язові структури-згиначі. Тому в роботі необхідно передбачати спеціальні вправи для розвитку його незалежності та координації.

Не менш вагомою є роль проксимальних сегментів руки – плеча й передпліччя, з'єднаних ліктьовим суглобом. Вони забезпечують підтримку дрібної пальцевої техніки, переміщення руки між регістрами, а також реалізацію так званої «вагової гри» (Брояко, 2017). Водночас рука функціонує не ізольовано, а в контексті всього корпусу. Оскільки вона перебуває в стані «підвішеної рівноваги» й лише миттєво знаходить опору на струнах під час щипка чи удару, основне навантаження припадає на м'язи спини, грудного відділу та плечового поясу. Саме ці великі м'язові групи стабілізують плечовий суглоб, утримують руку на необхідному рівні та спрямовують її рух. Роль викладача в цьому процесі полягає не лише в трансляції технічних алгоритмів, а й у формуванні усвідомленого ставлення до власного виконавського апарата, розвитку рефлексії та внутрішнього слухового контролю.

Суттєвим компонентом виконавської техніки є туше, яке відображає характер дотику пальців до струни та спосіб формування звукової атаки. Туше визначає специфіку тембрової організації звучання, його м'якість або щільність, динамічну інтенсивність та емоційне забарвлення. У бандурному виконавстві туше формується через складну взаємодію сили натиску, амплітуди руху пальця, кута контакту зі струною та швидкості звуковидобування. Саме через туше виконавець реалізує індивідуальну манеру гри, що відображає його художній смак, технічну майстерність і стилістичні орієнтири. Отже, основними різновидами бандурного туше є: пучкове, нігтьове та комбіноване (з пучки на ніготь).

Наступним складником формування виконавської техніки бандуриста є виконавські прийоми, що становлять різноманітні способи організації рухів пальців і рук під час гри на інструменті. До них належать: арпеджіо, арпеджовані акорди, тремоло, тремоландо, різновиди глісандо, флажолети, кластери та інше (Брояко, 2017). Виконавські прийоми є важливим засобом фактурної організації музичного тексту, забезпечуючи різноманітність звукових ефектів і формуючи технічний арсенал бандуриста. Вони поєднують у собі моторні навички та художньо-зображальні завдання, оскільки кожен прийом має не тільки моторно-технічне, а й інтонаційно-образне наповнення.

Ефективність реалізації прийомів гри значною мірою залежить від рівня розвитку мілкої моторики, яка відповідає за точність, швидкість і координацію рухів пальців. Саме дрібна моторика забезпечує виконання складних пасажів, швидкісних фігурацій та тонких нюансів звуковидобування. Вона є результатом тривалого тренування та формування стійких рухових навичок, що дають змогу виконавцеві досягати високого рівня технічної досконалості. Поряд із дрібною моторикою важливу роль відіграє крупна моторика, яка регулює рухи кисті, передпліччя та всієї руки. Її функція полягає у створенні стабільної рухової основи для функціонування пальців, забезпеченні сили й пластичності звуковидобування, а також у підтриманні динамічної рівноваги виконавського апарата. Гармонійна взаємодія дрібної та крупної моторики формує оптимальну систему рухового контролю, що дає змогу виконавцеві досягати технічної свободи, точності та витривалості під час виконання.

Важливими засобами художньої організації музичного матеріалу є штрихи, які визначають характер звуковедення, способи з'єднання або розмежування звуків і ритмічну організацію музичного тексту. Штрихова система в бандурному виконавстві формує інтонаційну пластичність музичного мовлення, сприяє створенню певного характеру звучання та забезпечує виразність музичної фрази. Безпосередньо пов'язаною зі штрихами є артикуляція, що формує чіткість інтонаційних меж, структурну організацію музичної фрази та логіку музичного мовлення. Артикуляційні засоби дають змогу виконавцеві підкреслювати смислові акценти, формувати інтонаційні контури та передавати емоційні відтінки музичного матеріалу. У бандурному виконавстві артикуляція має особливе значення, оскільки вона сприяє відтворенню мелодичної виразності та ритмічної чіткості. Важливим складником художньої виразності є динаміка, яка визначає інтенсивність звучання та його емоційно-драматургічний розвиток. Динамічні градації дають змогу виконавцеві формувати контрастність музич-

ного матеріалу, підкреслювати кульмінаційні моменти й створювати внутрішню драматургію виконання. У бандурному виконавстві динаміка формується через варіювання сили дотику до струни, щільності фактури та характеру рухів виконавського апарата.

Отже, формування природної та раціонально організованої виконавської техніки передбачає ґрунтовне розуміння анатомо-фізіологічних і психоемоційних можливостей виконавця. Водночас важливо враховувати індивідуальні антропометричні та психоемоційні особливості здобувача, що зумовлюють варіативність методичних підходів і відмову від надмірної уніфікації виконавських установок. Важливим також є своєчасне виявлення прихованих ознак м'язового перенапруження, координаційних труднощів чи внутрішньої скутості, які сам виконавець під час гри нерідко не усвідомлює. Оскільки в процесі інтенсивної концентрації на музичному матеріалі здобувач часто не фіксує власних тілесних відчуттів, викладацький контроль стає запобіжником перевтоми та хронічних затисків, що негативно впливають як на якість звучання, так і на загальний стан виконавського апарата. Слід уникати надмірної уніфікації методичних підходів. Нав'язування єдиного (навіть раціонально обґрунтованого) положення руки чи типу руху без урахування індивідуальних особливостей може призвести до втрати природності й ініціативи виконавця.

Завершальним рівнем системи є орієнтація на епоху, стиль і жанр, що визначає інтерпретаційну модель виконання. Урахування історико-стильових особливостей музичного твору дає змогу виконавцеві адекватно відтворити характер композиції, її культурний контекст та жанрову специфіку. Саме на цьому рівні відбувається інтеграція технічних і звукозображальних засобів у цілісну художню концепцію виконання.

Провідним чинником удосконалення техніки є сформований художній смак. Саме він зумовлює прагнення до максимально довершеного виконання – незалежно від того, чи йдеться про концертний твір, етюд, чи про гамову послідовність. Орієнтація на естетичний ідеал підвищує вимогливість до власної гри, стимулює інтенсивність занять і не допускає компромісів з неточністю або невиразністю. У результаті формується внутрішній механізм самоконтролю, що коригує якість звуковидобування, чистоту пасажної техніки, завершеність фразування. Віртуозність у цьому розумінні постає не як самоціль, а як наслідок внутрішньої потреби до художньої переконливості.

Багаторічна власна концертно-виконавська та педагогічна практика дає змогу констатувати, що виконавська техніка бандуриста постає як дихотомічна структура, де фундаментальне значення має синергія двох ключових векторів: психофізіологічного (моторно-технічного), що забезпечує досконалість ігрових рухів, та художньо-образного, що відповідає за смислову наповненість й естетичну виразність виконання. Цілісність виконавського процесу забезпечується нерозривним діалектичним зв'язком моторно-технічної та художньо-інтерпретаційної сфер, що функціонують як єдина саморегульована система реалізації музичного образу. Авторське бачення сегментів виконавської техніки як системи у виконавській бандурній практиці, де взаємодіють декілька підсистем, можна відобразити в нижченаведеній моделі (рис. 1):

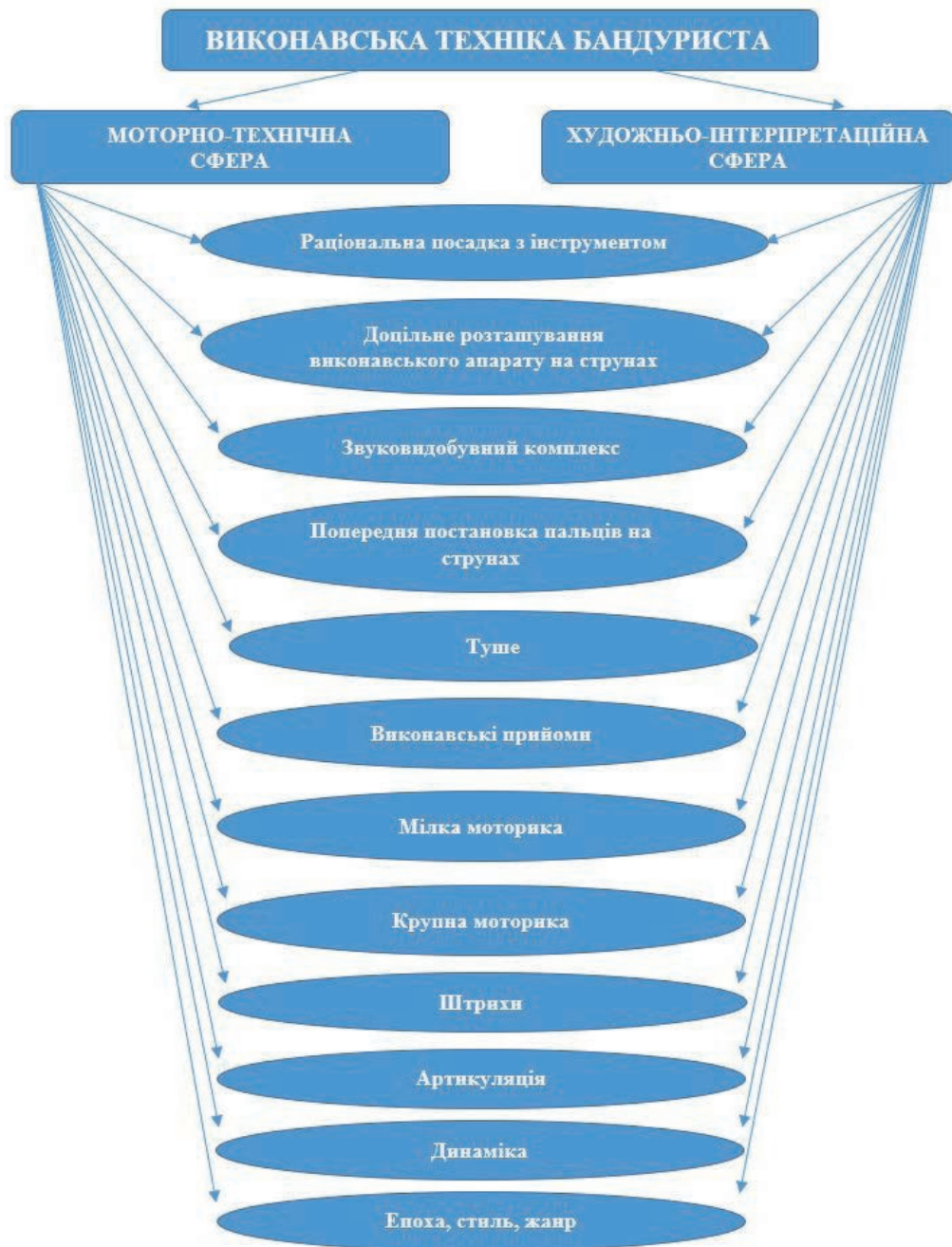


Рис. 1 Концептуалізована система виконавської техніки бандуриста

Представлена модель відображає архітектоніку виконавської техніки як багаторівневої системи, де базові елементи (посадка, розташування рук та інше) є фундаментом для реалізації складних звукотворчих завдань, а штриховий та артикуляційний інструментарій стає вищим проявом виконавської майстерності. Базові ергономічні елементи формують фундамент технічної вправності, на якому базується звуковидобувний комплекс і система виконавських прийомів. Розвиток моторних навичок забезпечує технічну свободу виконавця, тоді як штрихові, артикуляційні та динамічні засоби формують художню виразність звучання. Завершальне узгодження всіх складників відбувається на рівні стильової інтерпретації, де технічні можливості виконавця інтегруються з художнім задумом і культурно-історичним контекстом музичного твору, утворюючи цілісну систему виконавської техніки бандуриста.

Проте, слід врахувати, що звукотворчі та звукозображальні засоби виконавської техніки бандуриста мають значно ширший спектр, аніж представлені в моделі. У статті фрагментарно окреслено найбільш домінантні аспекти моторно-технічної та художньо-інтерпретаційної сфер.

Зазначений авторський підхід концептуалізації виконавської техніки бандуриста активно реалізується у виконавській (С. Вікарчук, В. Ковальчук (Стеблій), С. Ніконорова, Д. Романчук, К. Царькова) та педагогічній практиці (Н. Єрмоєнко, Т. Танцюра, І. Маєвська), а також методичних розробках випускників класу бандури автора (Н. Б.), зокрема у праці Т. Танцюри (2021).

## Висновки

Отже, виконавська техніка бандуриста постає як складний синергетичний феномен, де неможливо виокремити домінантний елемент, оскільки кожен складник системи перебуває в стані динамічної рівноваги та взаємозалежності, утворюючи неподільний виконавський конструкт.

Дослідження виконавської техніки бандуриста стало необхідною передумовою вдосконалення сучасної методики інструментальної підготовки. Комплексний підхід, що поєднує художньо-інтерпретаційний аналіз, психофізіологічне обґрунтування рухових процесів і педагогічну рефлексію, дає змогу сформувати модель підготовки, спрямовану на досягнення технічної свободи без втрати художньої глибини та забезпечує цілісність інтерпретації і професійну зрілість бандуриста. Саме в такому інтегративному вимірі техніка набуває статусу провідного чинника формування індивідуального виконавського стилю.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням практично орієнтованих методичних моделей, спрямованих на оптимізацію професійної підготовки бандуристів у системі сучасної мистецької освіти.

## Список бібліографічних посилань

- Баштан, С. В., & Омельченко, А. Ф. (1984). *Школа гри на бандурі*. Музична Україна.
- Брояко, Н. (2015). Формування основ техніки бандуриста-початківця. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія: Педагогіка, психологія, філософія*, 230, 28–34.
- Брояко, Н. (2016). Методичні новації Я. Пухальського у бандурному теоретико-методичному доробку сучасності. *Музичне мистецтво і культура*, 23, 424–433. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2016-23-424-433>
- Брояко, Н. (2017). *Теорія і практика бандурного виконавства*. Ліра-К.
- Брояко, Н. (2023). Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво: (злам XIX–XX століть). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(2), 166–176. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291087>
- Брояко, Н. (2024). *Методика викладання фаху: робоча програма освітньої компоненти*. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Брояко, Н., & Дорофєєва, В. (2025). Становлення термінології сучасного бандурознавства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 8(1), 19–35. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331188>
- Дутчак, В. (2019). Бандуристи української діаспори – вихідці з Галичини. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2(1), 102–116. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171794>
- Дутчак, В. (2022). Академічна народно-інструментальна освіта в Україні та країнах Західної Європи. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 94–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258621>
- Єсипок, В. М. (2018). Бандура з ГУЛАГу. *Молодий вчений*, 4(1), 250–253. <https://molodyvchenyi.ua/index.php/journal/article/view/4694/4616>
- Кабачок, В., & Юцевич, Є. (1958). *Школа гри на бандурі*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Лазуркевич, Т. М. (2011). Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 103–109.
- Мартинюк (Брондзя), В. М., & Овчарова, С. В. (2025). Диалогія для бандури соло В. Мартинюк як музичний часопис сучасної України. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 29(2), 16–27. <https://doi.org/10.33287/222505>
- Матвій, Г. (2021). *Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової]. [https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/aref\\_matviiv\\_g-1.pdf](https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/aref_matviiv_g-1.pdf)
- Мельник, М. (2025). Формування бандурної техніки студентів факультетів мистецтв у процесі інструментальної підготовки: теоретичний аспект проблеми. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 84(2), 258–264. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-2-41>
- Морозевич, Н. В. (2003). *Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].

- Омельченко, А. (1973). *Школа гри на бандурі: 1 клас*. Музична Україна.
- Опришко, М. (1967). *Школа гри на бандурі* (А. Омельченко, ред.). Музична Україна.
- Пухальский, Я. (1978). *Методика обучения игре на бандуре*. Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
- Свентах, Т. В. (Уклад.). (2002). *Методика викладання гри на бандурі: програма для музичних училищ (I рівень акредитації)*. Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України. <http://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/676/1/Методика%20викладання%20гри%20на%20бандурі.pdf>
- Сточанська, М. П., & Чернецька, Н. Г. (2022). *Спеціальний клас (бандура). Робота над етюдами* [Ноти]. Вежа-Друк. [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/21026/1/metod\\_rek\\_etiydu.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/21026/1/metod_rek_etiydu.pdf)
- Сточанська, М. П., & Чернецька, Н. Г. (2024). З історії творчо-виконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни» (до 25-річного ювілею). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 232–238. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308402>
- Танцюра, Т. (Уклад.). (2021). *Особливості формування виконавських навичок учня-бандуриста: методичні рекомендації для викладачів класу бандури початкової мистецької освіти*. Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти. <http://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/931/1/Танцюра.pdf>
- Хоткевич, Г. (1909). *Підручник гри на бандурі* (Ч. 1). Наукове товариство імені Шевченка.
- Broiako, N. (2020). Contemporary bandura performance in the context of the folk art academisation. In *Culture, art, education in the space of the 21st century: interdisciplinary discours* (pp. 158–176). Liha-Pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-225-1-9>
- Broiako, N., & Dorofieieva, V. (2022). Bandura technique in the system of art process. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 39–45. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258146>
- Martinssen, C. A. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Breitkopf & Härte.
- Mishalow, V. (2020). Tradition and Innovation in the Bandura Performances of Vasyl Yemetz. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 3(1), 59–70. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204339>

## References

- Bashtan, S. V., & Omelchenko, A. F. (1984). *Shkola hry na banduri* [School of bandura playing]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2015). Formuvannia osnov tekhniky bandurysta-pochatkivtsia [Forming the basis technology beginners bandurist]. *Scientific Bulletin of the National University of Bioresources and Environmental Management of Ukraine*, 230, 28–34 [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2016). Metodychni novatsii Ya. Pukhalskoho u bandurnomu teoretyko-metodychnomu dorobku suchasnosti [Methodology of Yan Pukhalskyi in bandura theoretical and methodological modern achievements]. *Music art and culture*, 23, 424–433. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2016-23-424-433> [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2017). *Teoriia i praktyka bandurnoho vykonavstva* [Theory and practice of bandura performance]. Lira-K [in Ukrainian].

- Broiako, N. (2020). Contemporary bandura performance in the context of the folk art academisation. In *Culture, art, education in the space of the 21st century: interdisciplinary discours* (pp. 158–176). Liha-Pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-225-1-9> [in English].
- Broiako, N. (2023). Mystetskyi vplyv H. Khotkevycha na kobzarstvo ta bandurnytstvo: (zlam XIX–XX stolit) [Artistic Influence of H. Hotkevych on Kobzarism and Bandura (Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(2), 166–176. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291087> [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2024). *Metodyka vykladannia fakhu: robocha prohrama osvitnoi komponenty* [Teaching methodology of the specialty: working program of the educational component]. Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Broiako, N., & Dorofieieva, V. (2022). Bandura technique in the system of art process. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 39–45. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258146> [in English].
- Broiako, N., & Dorofieieva, V. (2025). Stanovlennia terminolohii suchasnoho banduroznavstva [Formation of the Terminology of Modern Bandura Studies]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 8(1), 19–35. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331188> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019). Bandurysty ukrainskoi diaspory – vykhidtsi z Halychyny [Ukrainian diaspora bandura players originates from Galicia]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 2(1), 102–116. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171794> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2022). Akademichna narodno-instrumentalna osvita v Ukraini ta krainakh Zakhidnoi Yevropy [Academic folk instruments education: Ukrainian and Western European practices]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 46, 94–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258621> [in Ukrainian].
- Kabachok, V., & Yutsevych, Ye. (1958). *Shkola hry na banduri* [School of bandura playing]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (1909). *Pidruchnyk hry na banduri* [Textbook of playing the bandura] (Pt. 1). Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Lazurkevych, T. M. (2011). Suchasna intehtratsiia kharkivskoi bandury yak odyin z faktoriv rozvytku akademichnoho kobzarskoho mystetstva Ukrainy [Modern integration of the Kharkiv bandura as one of the factors of development of academic kobzar art of Ukraine]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies*, 1, 103–109 [in Ukrainian].
- Martinssen, C. A. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* [Individual piano technique based on the creative will to sound]. Breitkopf & Härte [in German].
- Martyniuk (Bronzia), V. M., & Ovcharova, S. V. (2025). Dylohiia dlia bandury solo V. Martyniuk yak muzychnyi chasopys suchasnoi Ukrainy [A duality for bandura solo by V. Martyniuk as a musical magazine of contemporary Ukraine]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 29(2), 16–27. <https://doi.org/10.33287/222505> [in Ukrainian].
- Matviiv, H. (2021). *Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskiy avtorskyi pidkhid* [Sound image factors of modern bandura creativity:

- instrumental-executive author's approach] [Abstract of PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music]. [https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/aref\\_matviiv\\_g-1.pdf](https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/aref_matviiv_g-1.pdf) [in Ukrainian].
- Melnyk, M. (2025). Formuvannya bandurnoi tekhniky studentiv fakultetiv mystetstv u protsesi instrumentalnoi pidhotovky: teoretychnyi aspekt problem [Formation of bandura technique in students of faculties of arts during instrumental training: theoretical aspect of the problem]. *Humanities science current issues*, 84(2), 258–264. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-2-41> [in Ukrainian].
- Mishalow, V. (2020). Tradition and Innovation in the Bandura Performances of Vasyl Yemetz. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 3(1), 59–70. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204339> [in English].
- Morozevych, N. V. (2003). *Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia suchasnosti* [Bandura art as a cultural heritage of the present day] [Abstract of PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Omelchenko, A. (1973). *Shkola hry na banduri: 1 klas* [School of playing the bandura: 1st grade]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Opryshko, M. (1967). *Shkola hry na banduri* [School of Bandura Playing] (A. Omelchenko, Ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Pukhalskii, Ia. (1978). *Metodika obucheniiia igre na bandure* [Methods for teaching playing the bandura]. Kievskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaikovskogo [in Russian].
- Stochanska, M. P., & Chernetska, N. H. (2022). *Spetsialnyi klas (bandura). Robota nad etiudamy* [Special class (bandura). Work on etudes] [Musical score]. Vezha-Druk. [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/21026/1/metod\\_rek\\_etiydu.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/21026/1/metod_rek_etiydu.pdf) [in Ukrainian].
- Stochanska, M. P., & Chernetska, N. H. (2024). Z istorii tvorcho-vykonavskoi diialnosti trio bandurystok "Dyvostruny" (do 25-richnoho yuvileiu) [From the history of creative and performing activities of Bandura Trio "Dyvostruny" (dedicated to the 25-th anniversary of establishment)]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 232–238. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308402> [in Ukrainian].
- Sventakh, T. V. (Comp.). (2002). *Metodyka vykladannia hry na banduri: prohrama dlia muzychnykh uchylyshch (I riven akredytatsii)* [Methodology of teaching bandura: a program for music schools (I level of accreditation)]. Derzhavnyi metodychnyi tsentr navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv Ukrainy. <http://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/676/1/Методика%20викладання%20гри%20на%20бандурі.pdf> [in Ukrainian].
- Tantsiura, T. (Comp.). (2021). *Osoblyvosti formuvannia vykonavskykh navychok uchnia-bandurysta: metodychni rekomendatsii dlia vykladachiv klasu bandury pochatkovoï mystetskoï osvity* [Peculiarities of the formation of performing skills of a bandura student: methodological recommendations for teachers of the bandura class of primary art education]. Derzhavnyi naukovo-metodychnyi tsentr zmistu kulturno-mystetskoï osvity. <http://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/931/1/Танцюра.pdf> [in Ukrainian].
- Yesypok, V. M. (2018). Bandura z HULAHu [Bandura from the GULAG]. *Young Scientist*, 4(1), 250–253. <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/4694/4616> [in Ukrainian].

## CONCEPTUALISATION OF BANDURA PLAYER'S PERFORMANCE TECHNIQUE: AN AUTHOR'S APPROACH

**Nadiia Broiako**

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

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

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

### Abstract

**The purpose of the article** is to substantiate an original approach to the process of development and to conceptualise a model of the bandura player's performance technique, drawing on the author's own performance and academic-methodological experience. **The research methodology** is based on a comprehensive combination of several scientific methods. The analytical method was used to examine academic works on bandura studies. The systemic method was used to examine the bandura player's performance technique as a holistic structure, encompassing the motor-technical and artistic-interpretative spheres and their interaction. Structural-functional analysis made it possible to identify the components of performance technique and determine their functional role in performance. An interdisciplinary approach was implemented by drawing on principles from musicology, the psychology of musical perception and the physiology of movement to explain the mechanisms of auditory-motor coordination and the development of the performing apparatus. The method of generalising the author's experience enabled the conceptualisation of a model of the bandura player's performance technique. **The scientific novelty** of this study lies in the presentation of the author's approach to the development of the bandura player's performance technique as a holistic phenomenon, viewed not in isolation from the artistic content, but as a functionally determined synthesis of technical proficiency and the realisation of the work's artistic content. **Conclusions.** It is demonstrated that the bandura player's performance technique constitutes a complex synergistic phenomenon in which it is impossible to identify a dominant element, as each component of the system exists in a state of dynamic equilibrium and interdependence, forming an indivisible performance construct. The effective development of the bandura player's technique is possible only through the integration of artistic thinking and rationally organised motor skills. The relationship between motor dexterity and artistically oriented technique has been clarified, and the role of auditory-motor coordination and anatomical-physiological factors in the development of the bandura player's performance skills has been outlined. It has been established that the leading factor in the improvement of the performing apparatus is the development of auditory-motor coordination and the ability for anticipatory internal auditory modelling of sound.

**Keywords:** bandura performance; bandura player's performance technique; motor-technical sphere; artistic-interpretative sphere; performance apparatus; methodology

Надійшла: 13.03.2026; Прийнято: 17.04.2026;  
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026



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

DOI: 10.31866/2616-7581.9.1.2026.362769  
УДК 780.614.11/.13:78.071]:781.7:008(477)

## КОБЗА / БАНДУРА ТА КОБЗАР / БАНДУРИСТ ЯК СИМВОЛИ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Віолетта Дутчак

*доктор мистецтвознавства, професор,*

*завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва;*

*ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@cnu.edu.ua*

*Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна*

---

### Анотація

**Мета статті** – дослідити історичний зріз символічного значення термінів «кобза» / «бандура» та «кобзар» / «бандурист» у національній музичній культурі України та діаспори. Відповідно до мети застосовано методологічні аспекти в дослідженні, зокрема історичний, системний, джерелознавчий, термінологічний, аксіологічний, мистецтвознавчий та культурологічний підходи. Використано компаративні **методи** щодо розвитку та символіки (термінології) в дослідженнях кобзарства й бандурного мистецтва на різних історичних етапах (діахронний метод), а також особливості використання символіки кобзарства у мистецькому середовищі України й української діаспори (синхронний метод). **Наукову новизну** дослідження визначає введення до наукового обігу та осмислення проблематики символіки й аналізу символів і термінологічних позначень стосовно кобзарства та бандурного мистецтва в історичній динаміці та синхронному розвитку в Україні та діаспорі. **Висновки.** У результаті дослідження визначено ідентифікаційний та аксіологічний зміст символів кобза / бандура, кобзар / бандурист і похідних від них термінів. Питання символіки кобзи / бандури чи кобзаря / бандуриста чітко простежується на кількох рівнях: національної ідентифікації та самоідентифікації (особливо в умовах інонаціонального оточення) українців; відображення в найрізноманітніших формах і стилістиці музичного мистецтва, що ідентифікує як і самих митців, так і ці мистецькі форми й стилі; вияву поваги до елітарних українських знаків з боку загального сприйняття суспільством упродовж тривалого часу; доповнення новими символами та знаками. Слід відзначити ціннісне значення цих символів для середовища української діаспори, а також виховання молодого покоління. Однозначним висновком є чітке визнання суспільством кобзарського / бандурного мистецтва як виразних ідентифікаторів української культури у світі.

**Ключові слова:** кобза / бандура; кобзар / бандурист; традиційне кобзарство; бандурне мистецтво; символ; етнокод; музичне мистецтво України; музичне мистецтво української діаспори; національна культура; національна ідентифікація

## Вступ

Символіка та кодування притаманні багатьом культурним явищам. Саме в символах містяться зашифровані елементи колективної пам'яті народу чи нації, багатозначність ідей, змістів, смислових текстів і підтекстів. Символіка формує механізми дії культурної пам'яті та їх трансляцію, апелює до глибинної традиції і колективної пам'яті народу, визначає генетичну спорідненість людей на основі ключових ідей і понять. Символ – результат діалектичної взаємодії ідеї та образу, ідеального й реального, внутрішнього та зовнішнього, універсального загальнолюдського і конкретного (специфічного) національного. Він є способом взаємодії поколінь (вертикальний або часовий рівень) та представників нації (горизонтальний або просторовий рівень). Символи, утілені в артефактах, обрядах, традиціях тощо, стають засобами національної ідентифікації, містять багатий потенціал для творчості наступних поколінь. Основними групами символів є вербальні (словесні, мовні), цифрові, образні мистецькі (музичні, візуальні), емоційні (архетипні). К. Юнг (2024) вважав, що «навіть якщо наш розум і не осягає символів, вони все одно діють, тому що наше несвідоме визнає їх як вираження універсальних психічних факторів» (с. 271).

Символ – засіб ідентифікації нації. Тематичними напрямками для української культури, відповідно, є символи природи (вода, вогонь, земля, вітер), всесвіту (сонце, місяць, зорі), християнські або біблійні (хрест, Христос, Богоматір, Гетсиманський сад, Голгофа), рослинні (береза, барвінок, верба, дуб, калина, тополя), тваринні (голубка, ворон, зозуля, змія, орел) та інші, які численно відображені у фольклорі й творчості митців. 2015 року видано «Енциклопедичний словник символів культури України», у якому широко представлено її знаковий ряд (Кочур та ін., 2015).

До вагомих духовних символів України належать кобза / бандура і кобзар / бандурист. Часто стосовно бандури додають епітети «золоті струни», «срібні струни», «живі струни»; кобзарями називають еліту українського народу, її пророків, а кобзарство – сакральною спадщиною української культури.

Кобзарство України пройшло довгий і складний шлях розвитку від народного музикування до сучасної реконструкції, його традиції стали основою і нових академічних форм на межі XIX – початку XX століть. Бандурне мистецтво України та української діаспори, яке сформувалося у XX столітті як спадкоємець духовної символіки традиційного кобзарства й тенденцій академічного музикування, стало виразником національної ідентифікації для більшості його представників – як виконавців, так і майстрів музичних інструментів. Саме бандурне мистецтво засвідчує феномен збереження своєї національної прикметності як в Україні в умовах тоталітарного суспільного режиму, так і в середовищі українського зарубіжжя, функціонуючи в умовах іноетнічного середовища, адже забезпечило не тільки тяглість кобзарської традиції, а й перспективність її подальшого розвитку.

У різних видах мистецтва (музичному, образотворчому, декоративно-ужитковому, театральному, кінематографічному та в літературі як мистецтві слова) України й української діаспори можна вирізнити декілька сфер збереження і функціонування символів, етнокультурного кодування стосовно кобзи / банду-

ри та кобзаря / бандуриста. Звісно, аналіз зразків використання кобзи / бандури в кожному з вищезгаданих видів мистецтва може претендувати на окреме дослідження, проте в пропонованій статті пріоритетом постає значущість цих символів, їх ідентифікаційний та аксіологічний зміст саме для музичного мистецтва.

### Мета

Метою статті є дослідження історичного зрізу символічного значення термінів «кобза» / «бандура» та «кобзар» / «бандурист» у національній музичній культурі України та діаспори.

### Аналіз досліджень і публікацій

Серед перших дослідників традиційного кобзарства слід відзначити роботи П. Куліша, М. Лисенка, П. Мартиновича, О. Русова та ін. Уже на початку ХХ ст. постаті кобзарів, їх інструментарій, репертуар і значення для української культури пріоритетно й різнобічно вивчають К. Квітка, Леся Українка, Ф. Колесса, О. Сластіон, Д. Ревуцький, М. Сумцов, Б. Грінченко, К. Грушевська й інші. Поступово в поле зору дослідників входять й нові тенденції розвитку кобзарства та зародження його нових сценічних форм – публікації Г. Хоткевича, В. Ємця, що пізніше відображаються в роботах діячів української діаспори, таких як А. Горняткевич, П. Конопленко-Запорожець, В. Луців та ін.

Аксіологічне й духовне значення кобзарства і новітнього бандурного мистецтва в Україні та зарубіжжі активно розглядають дослідники ХХ – ХХІ ст., зокрема С. Грица, Б. Жеплинський, Б. Кирдан і А. Омельченко, В. Кушпет, О. Нирко, Р. Польовий, К. Черемський, З. Штокалко; сучасні музикознавці, такі як Н. Брояко, О. Бобечко, О. Ваврик, В. Дутчак, І. Зінків, І. Лісняк, В. Мішалов та ін. Питанням символіки, її значущості щодо основних термінів «кобзар» / «кобзарство», «бандура» / «бандурист» тощо присвячено мало досліджень.

Слід відзначити статтю Н. Брояко (2023) «Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво: (злам ХІХ–ХХ століть)», у якій виділено період кардинальної зміни парадигми функціонування кобзарства в українському соціумі, формування нових естетичних зразків репертуару та новітніх колективних форм, що зумовили процеси академізації та утвердження бандурного мистецтва упродовж ХХ–ХХІ століть.

Також узагальненню символічних і термінологічних особливостей понять «кобзар / бандурист», їх творчості присвячено публікацію В. Дутчак (2021), де на матеріалах спостережень за різними видами мистецтва узагальнено увагу суспільства та значення цих символів для процесів національної ідентифікації в Україні й за кордоном.

Проте актуальною темою залишається визначення смислової наповненості символіки образів кобзарства та бандурного мистецтва в розрізі самих інструментів, їх форми і тембру як звукових знаків; постатей виконавців – як носіїв духовних цінностей суспільства; особливостей репертуару у його динаміці й сприйнятті.

### Виклад матеріалу дослідження

Бандура – багатострунний асиметричний інструмент з грифом і приструнками, традиційна кобза – симетричний лютнеподібний інструмент з ладками по грифу. Проте їх органологічна сутність (як інструментів) невід’ємна від сутності духовної. На цьому рівні кодування проявляється не тільки у формі й назві інструментів, а й у їх специфічних ладових строях, зокрема можливостях відтворення традиційних «лебійських» (кобзарських) ладів; функціях – соціальних (поширення у певних суспільних групах) і жанрових призначеннях (акомпанувальна функція до епічних і пісенних жанрів, розважальна й танцювальна – до інструментальних).

Кобзарство становить особливий сегмент професійного народно-інструментального мистецтва українців, своєрідний артефакт національної культури. Кобза-бандура як музичний інструмент українського народу неодноразово поставала в об’єктиві наукових досліджень. Першими дослідниками були історики, етнографи-фольклористи XIX – початку XX ст. – В. Ломиковський, П. Лукашевич, Л. Жемчужников, А. Метлицький, М. Максимович, П. Куліш, П. Мартинович, О. Фамінцин, О. Русов, М. Лисенко та ін. Ці автори розглядають специфіку розвитку кобзарства як феномену української музичної культури, аналізують інструменти: форму і стрій, репертуар, манеру гри і співу виконавців, паралельно їх побут, індивідуалізм виконавських стилів, сприйняття публіки, комунікацію у співтовариствах – кобзарських цехах і братствах тощо. Вони організовують концертні виступи кобзарів, пропагують їхнє мистецтво (Дутчак, 2013, с. 65). Традицію кобзарства ці автори розглядали як питомо українську, але розрізняли інструменти – кобзу і бандуру. У цих роботах наявна синонімічність у назвах інструментів (це стосується самих виконавців), використання обох назв у зраках пісенної та епічної народної творчості.

Питання музикування кобзарів-бандуристів, їхній репертуар і творчість опрацював М. Лисенко, що спонукало його до теоретичних розробок: «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» (1873/1955b), «Народні музичні інструменти на Україні» (1894/1955a). Саме ці роботи М. Лисенка стали першими у спробах науково-аналітичного осмислення досягнень кобзарського мистецтва як українського етнофеномену (Dutchak, 2025). М. Лисенко (1873/1955b) звернув увагу на унікальний стрій кобзи-бандури як підґрунтя визначення ладо-гармонічної специфіки українського фольклору XV–XVI ст. без сторонніх європейських впливів музичних строїв (с. 21).

Дослідження К. Квітки, Лесі Українки, Ф. Колесси, О. Сластіона, Д. Ревуцького, М. Сумцова, Б. Грінченка, Г. Хоткевича, які репрезентують кобзарський напрям української фольклористики початку XX ст., визначили необхідність збереження традицій кобзарства за допомогою фіксації – нотної й звукової, репродукування творів кобзарів новітніми виконавцями. У їхніх дослідженнях найповніше відображено специфіку саме сольного чоловічого кобзарського виконавства як ознаку української епічної традиції.

Звукозаписи, що ініціював К. Квітка, а здійснив Ф. Колесса (1910/1913/1969) у співдружності з художником О. Сластіоном, увели до наукового та виконав-

ського обігу аудіоспадщину епічного репертуару кобзарів, стрій їхніх інструментів та манеру виконавства. Пізніше розшифрування цих записів було опубліковано для широкого загалу.

Значення кобзи-бандури як ідентифікаційних символів спостерігається і на рівні назв музичних чи художніх творів, організацій чи колективів початку ХХ ст., які до самого інструмента стосунку не мали, але таким чином відзначали свою українську сутність. Це, наприклад, вокально-хорові сюїти «Бандура» та «Кобза» композитора й диригента Г. Давидовського (1866–1952). Під назвою «Бандурист» функціонували численні хори в Галичині та Наддніпрянщині. Товариства під назвою «Кобзар» функціонували в середовищі українців діаспори ще на початку ХХ ст. (Москва, Російська імперія; Прага і Подебради, Чехословаччина).

На початку ХХ ст. у кобзарстві відбуваються соціально-культурні зміни у зв'язку зі зміною суспільного ладу – бурхливим розвитком капіталізму та міської культури. Це зумовило неможливість підтримувати закритий від сторонніх сакральний статус кобзарських братств, тому вони поступово активізуються в міських центрах, зближуються з передовими представниками української інтелігенції. У цей період написано роботи відомого діяча української культури, письменника і бандуриста Гната Хоткевича (1877–1938) – статті «Про кобзу і бандуру», «Нарис з історії кобзарського мистецтва», «Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва», «Бандура і її можливості» та ін. Виданий «Підручник гри на бандурі» (Львів, 1909) став першим в історії новітнього кобзарства. А в монографії «Музичні інструменти українського народу» (Хоткевич, 1930/2002) на основі широкого джерельного матеріалу, дослідження етимології назв, іконографічних та археологічних джерел він вибудовує концепцію кобзи-бандури як одного інструмента на різних етапах еволюції, що став ідентифікатором музичної культури українців.

Н. Брояко (2023) зазначає: «Г. Хоткевич стає апологетом “стабілізації”, “уніфікації”, “хроматизації”, “колективізації” кобзарства і бандурництва ..., а результатом культурно-просвітницької діяльності митця стали: організація та пропагування серед широких кіл поціновувачів колективного кобзарського музикування, на противагу сольному; уніфікація кобзарських строїв, не притаманна традиції; перехід з органічної (навіть архаїчної побутової культури) до концертної сфери» (с. 169–170).

Пізніші напрацювання стосовно перспектив розвитку кобзарства ХХ ст. здійснювали й самі бандуристи-виконавці, торкаючись не тільки педагогічно-методичних і репертуарних проблем, а й історичних та органологічних. У середовищі української діаспори опубліковано такі видання, як «Кобза та кобзарі» Василя Ємця (1923), «Кобза і бандура» Павла Конопленка-Запорожця (1963), статті В. Луціва (Велика Британія) і А. Горняткевича (Канада). Ці публікації ставали засобом представлення традицій української культури, її значущості у світовому контексті.

Статтю відомого співака-бандуриста української діаспори Володимира Луціва (Луців, 1999, Luciv, 1966) «Кобза-бандура: значення в історії українського народу» опубліковано українською і англійською мовами. У ній автор подає аналіз історичного розвитку інструмента кобзи-бандури від перших згадок про

неї до першої половини ХХ ст. Цікава стаття є унаочненням дослідження – зображенням інструментів на різних етапах еволюції (виконав земляк В. Луціва – відомий графік українського зарубіжжя Ростислав Глукко).

Доктор філології Андрій Горняткевич (Едмонтон, Канада) – автор багатьох аналітичних статей в Україні та за кордоном (українською й англійською мовами) з проблем походження інструментів, їх назв, функціонування традиційного кобзарства, особливостей лебійської мови, сучасних проблем бандурного мистецтва діаспори, аналізу виконавських стилів бандуристів у концертній та звукозаписній діяльності. Він актуалізував сучасну відмінність у конструкціях і виконавстві на кобзі й бандурі (Дутчак, 2018).

Виразним символом для українців постає саме тембр бандури, що забезпечується яскравістю і дзвінкістю максимально сильно натягнутих металевих струн (на відміну від інших споріднених інструментів, наприклад гітари чи арфи). Тембральна різноманітність на бандурі досягається застосуванням різних способів і прийомів гри (Дутчак, 2013, с. 220). Слід зауважити, що майстри бандур в Україні (Г. Хоткевич, І. Скляр, В. Герасименко та інші) та в українському зарубіжжі (С. Ластович-Чулівський, В. Ємець, брати Ол. і П. Гончаренки, В. Вецал) упродовж ХХ – початку ХХІ ст. забезпечили збереження не тільки суто українського типу інструментарію з його технічними характеристиками та виконавськими можливостями, а й регіональні типи (чернігівський, харківський, полтавський) (с. 204–222).

Проте залишаються неоднозначними термінологічні інтерпретації назви інструмента, а, відповідно, їх символічність і смислове (знакове) наповнення. М. Хай (2015) зазначав: «За час, що сплив після Хоткевича, кількість варіантів назв так званої удосконаленої бандури сягнула вже двох десятків... Якщо означень понад двадцять ще й з додатковими прикметниками-уточненнями, то це свідчить про повний безлад як у самій системі визначень, так і насамперед у головах її “удосконалювачів”» (с. 74–75).

Окремі елементи конструкції інструментів теж містять давнє кодування, притаманне хордофонам (струнним інструментам). Це, зокрема, давні символи змії (у формі завитка на грифі), сонця (у круглому резонаторному отворі) тощо, а також новітні, відображені в малюнках та інкрустаціях на передній або задній деці (квіти, герби, птахи, портрети, сюжетні картини тощо). Ці кодові елементи в сукупності сформували виміри символіки етнодизайну музичного інструментарію (Дутчак, 2019b).

Упродовж століть символ кобзаря / бандуриста став виразником ідеалів і потреб української нації, носієм народних традицій, співцем історичної слави України. Цей образ, що відповідав романтичному світогляду митців, глибинно ввійшов до української культури.

Репертуар кобзарів / бандуристів завжди засвідчував їхню приналежність до цієї соціальної групи. Кобзарство минулого своєю «візитівкою» мало епічні й духовні твори в сольному чоловічому виконанні (думи, канти і псалми), меншою мірою – світські пісні ліричного, жартівливого характеру. Натомість, академічне бандурне мистецтво упродовж ХХ–ХХІ ст. вражає розмаїттям виконавських стилів, для кожного з яких характерними рисами стають опора на конкретний специфічний інструментарій і форми його функціонування (сольна

й ансамблева), музичні жанри (інструментальні та вокально-інструментальні), багатотембральність співу (чоловічого, жіночого, мішаного, дитячого), традиції чи новації композиторської творчості або її інтерпретації (Дутчак, 2013, с. 246). Вокально-інструментальна сфера репертуару бандуристів містить етнокультурні коди вербального та музично-інтонаційного характеру – крізь історичні сюжети, релігійний, ліричний та патріотичний зміст, загальний духовно-виховний вплив на слухача.

Репертуар кобзарства відображається і у творчості Т. Шевченка. Наприклад, в образі Перебенді з однойменної поеми представлено твори кобзаря, спрямовані на різну аудиторію, соціальні прошарки, що співають і на вулиці, і на базарі. Кобзарський репертуар Перебенді представляє різні пісенні (козацькі – «Ой не шуми, луже», «Про Саву Чалого», жартівливі – «Ой не ходи, Грицю», «Про сербина»; релігійно-моралізаторські («Про Лазаря»)) і танцювальні інструментальні жанри (веснянка, горлиця) тощо. Він співає дівчатам на вигоні «Горлицю», «Гриця», «Веснянку». У шинку для парубків він співає «Сербина», «Шинкарку»; там, де «свекруха злая», – про тополлю, «У гаю»; на базарі Перебендя виконує історичні пісні про Січ, про невольників, які «людям тугу» розганяли.

Окремого символічного ототожнення з кобзарем / бандуристом набував епос, зокрема думовий репертуар. Численні дослідницькі роботи про думи належать українським та іноземним поетам, фольклористам, митцям, серед яких М. Гоголь («О малоросейських песнях»), М. Добролюбов («Кобзар Т. Шевченка»), чеський письменник К. В. Зап («Думи малоросів»), німецький поет Ф. Боденштетт («Поетична Україна»), французький дослідник А. Рамбо, українські поети – В. Барка, П. Лукашевич та інші. Аудіозапис, розшифрування і писемний друк дум у збірниках щільно пов'язаний з діяльністю відомих збирачів – І. Франка, К. Квітки, Лесі Українки, В. Гнатюка та Ф. Колесси.

Особливого символічного значення образ кобзаря-бандуриста набув у середовищі діаспори. Саме з бандурою та бандуристами, їхніми виступами музикознавці діаспори (П. Маценко, В. Витвицький, З. Лисько та інші) пов'язували яскраву ідентифікацію музичного виконавства в діаспорі. Вони виступали в періодиці зарубіжжя з науково-аналітичними та публіцистичними статтями, відгукуючись на концертні виступи бандуристів-солістів і колективів, відзначаючи еволюційні зміни в бандурному мистецтві нового часу.

Слід відзначити, що бандуристи діаспори також публікувалися в українсько-й іншомовній зарубіжній періодиці впродовж ХХ ст. Це, зокрема, статті В. Ємця (Чехословаччина, Німеччина, Канада, США), Г. Бажула (Австралія), С. Кіндзерявого-Пастухіва (США), З. Штокалка (Німеччина, США), О. і П. Гончаренків (США), М. Дяковського (Німеччина, США), В. Луціва (Велика Британія), Б. Шарка (Німеччина), В. Мішалова (Австралія, Канада, США, Україна) та ін. Основними напрямками таких публікацій були історичні нариси про кобзарство, про персоналії кобзарів минулого та сучасності, ансамблеві колективи, конструкції бандур, методичні вказівки тощо.

Слід особливо відзначити філософсько-концептуальну сферу «Кобзарського підручника» З. Штокалка, перевиданого 1992 р. під редакцією А. Горнятевича (Дутчак, 2018). У ньому представлено історико-культурні та виконавські

аспекти поглядів митця на бандурне мистецтво, розгляд кобзарства як духовної системи української культури. Інструмент бандура в естетичній концепції З. Штокалка був «високомистецьким інструментом розвинутого стилю». На думку митця, органічним для бандури залишалася її традиційна діатоніка й унікальні кобзарські лади (Дутчак, 2025). Він вважав, що «українська кобза-бандура залишалась органічно зв'язана зі специфікою традиційної музики та її форми, особливо пізніше, у час т. зв. козацького бароко, стаючи незамінним супровідним інструментом козацького епосу» (Штокалко, 1992, с. 7).

З. Штокалко не вважав бандуру «музейним експонатом», а постійно працював над удосконаленням її конструкції, співпрацюючи з майстром С. Ластовичем-Чулівським. Основними напрямками його пошуків були акустичні ефекти та система індивідуальних півтонових перемикачів. Бандурист був противником уведення хроматики тотального типу до бандури, оскільки вона знищувала «специфічні можливості інструмента». Попри те З. Штокалко рекомендував для гри власний хроматизований інструмент конструкції С. Ластовича-Чулівського – удосконалену бандуру харківського типу (14 басів і 32 приструнки), яка містила індивідуальну систему хроматизації на кожній струні, що давала змогу зберегти не лише діатоніку, але й стародавні кобзарські строї. Саме завдяки З. Штокалку ці діатонічні кобзарські «лебійські» лади (косий, кубанський, почаївський, жалібний) були детально описані для майбутнього покоління бандуристів (Дутчак, 2025).

Літературно-документальна повість «Живі струни. Бандура і бандуристи» відомого письменника Уласа Самчука (1905–1987) присвячена 50-річному ювілею відомого діаспорного колективу «Капели бандуристів імені Т. Шевченка» в м. Детройті (США). Сам автор називав її «повістю временних літ» кобзарства, зважаючи на її літописний, розповідний характер (Самчук, 1976, с. 65), описуючи і роздумуючи про значення бандурного мистецтва як ідентифікатора української культури у світі.

Символом українства стала і кобза-бандура в середовищі українських східних етноісторичних спільнот, зокрема на Кубані – в регіоні, що історично став географічним ареалом проживання та культурним середовищем для українців. Проблематиці кобзарства в цьому регіоні присвячено окремі наукові публікації Н. Супрун-Яремко, статті істориків Р. Польового та Р. Ковалю, а також збірник наукових досліджень відомого бандуриста і популяризатора бандури в Криму та на Кубані О. Нирка (2015).

Активний розвиток упродовж ХХ століття інструментальних жанрів у бандурному репертуарі (п'єс, варіацій, сонат, концертів тощо) вирізняв ще одну важливу сферу музики для слухання, з її естетичною гармонійністю, терапевтичною дією обертонових струн та протяжним звуковим обертоновим рядом. Бандурне виконавство і композиторська творчість стимулюють новітні мішані ансамблеві форми: поєднання бандури з фортепіано, флейтою, органом, гітарою, баяном, струнними й ударними інструментами, рідше – з вірменським дудуком, західноєвропейським карильйоном, а також із симфонічним чи народним оркестром, естрадними та джазовими колективами. Вони є неминучим наслідком різноманітності культурно-концертного життя сьогодення українських міст.

На сьогодні бандуру в інструментальній іпостасі численно використовують і в різних виконавських стилях, таких як джаз, New Age (дослівний переклад – нова музична ера, а стилістика передбачає медитативну, споглядальну музику), World Music (світова етнічна музика), ф'южн, інді та ін. Зокрема, для стилю World Music притаманним є і використання бандури в поєднанні з екзотичними інструментами – африканськими ударними, китайською лютнею піпа тощо. Ці поєднання є і у творчій діяльності відомого бандуриста діаспори Юліана Кистастого (США), сучасної виконавиці на старосвітській бандурі Анастасії Войтюк – VanduraGirl (Україна).

Н. Брояко та В. Дорофеева (2025) зазначають: «Одним з позитивних результатів є те, що у ХХ столітті за допомогою академізації виник жанр жіночого ансамблевого тріо бандуристів; утворилися новітні камерні виконавські форми; бандура була залучена до вітчизняної системи музичної освіти. Сучасний бандурний репертуар, що також вийшов за межі народності, сприяв стильовій множинності бандурної композиторки та виконавської творчості: репертуарна різновекторність – від мініатюри до багаточастинної форми (сюїта, концерт, соната); жанрова множинність – від співінтерпретації симфонічної до музики ф'южн, фолкрок ("Тінь Сонця", Іван Лузан), фолкпоп ("Трое зілля", Анастасія Войтюк), панк (Орест Лютий і Іван Панасюк), NEWWAVE (Юрко Миронець), експерименти з електронною музикою, рок (Соломія Мороз і Володимир Войт; "Океан Ельзи" і Володимир Войт)» (с. 29). Образи кобзаря присутні і як програмні назви інструментальних творів сучасного репертуару: програмна замальовка «Наспів кобзарика» І. Марченка; концерт для бандури з оркестром «Перебендя» А. Гайденка; сюїта «Неймовірні пригоди козака Мамая» композитора української діаспори Ю. Олійника та ін.

Також показово, що бандурний інструментальний варіант пісні на слова Т. Шевченка «Рече та стогне Дніпр широкий» у виконанні відомого бандуриста А. Бобиря протягом довгого періоду (ще починаючи з часів Великої Вітчизняної війни) і донедавна слугував ранковими позивними Національного Українського радіо.

Фемінізація й академізація (особливо формування колективних форм виконавства) у ХХ ст. привнесли нову символіку в бандурне мистецтво (Бобечко, 2013). Поступово бандуру починають сприймати і як жіночий інструмент, особливо після активного поширення з кінця 50-х рр. ХХ ст. жіночих тріо бандуристок, проте не ототожнюють з кобзарством. Це засвідчують і окремі статистичні дані соціологічних опитувань (Паславський, 2018). Термін «бандурист» отримав свій фемінітив – «бандуристка», дослідження кобзарства – «кобзарознавство» (Жеплинський & Ковальчук, 2011), бандурного мистецтва – «бандурознавство» (Брояко & Дорофеева, 2025), «бандуристика» (Дружба, 2023). Частково використовують термін «бандурництво», що ввів К. Черемський (2002). Натомість кобза, кобзар залишаються давніми сакральними символами, які містять історичний підтекст.

Дещо інше використання отримав цей символ стосовно ансамблів – перший колектив, що створив В. Ємець у Києві 1918 року, називався «Кобзарський хор». Пізніші ансамблі вже називалися бандурними. Проте, наприклад, щодо відо-

мого діаспорного колективу – «Капели бандуристів імені Тараса Шевченка», то траплялася в англійській версії назва The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus of North America.

Бандура була і залишається одним з найбільш відомих символів української культури. Проте, говорячи про символіку, неможливо оминати проблему диференціації мистецтва й кітч. На жаль, певні символи та бренди, відображені в масових тиражованих зразках, набувають кітчевого характеру, позбавленого глибини і знаковості. Слід зауважити, що стосовно кобзарства та бандурного мистецтва ці прояви мають також приклади як в історичній динаміці, так і на різних рівнях досліджень: самого інструмента (його форми, строю, декорування) і його символічного значення; постаті виконавця (в соціокультурному, естетичному, аксіологічному, психологічно-ментальному аспектах); виконавських моделей (сольної чи ансамблевої у її різних формах); репертуару (у його жанровій, стильовій, художньо-тематичній, емоційній характеристиках); географічного поширення (регіонів України, середовища країн, де проживає українська діаспора); комунікації з аудиторією (виховання чи підлаштування під її запити тощо) (Дутчак, 2019b).

Кобзар Остап Вересай, за ініціативи М. Лисенка, з великим успіхом виступив на засіданні Південно-Західного відділу Російського географічного товариства в Києві (1873), а пізніше на концертах у Петербурзі. Проте концертно-сценічні виступи О. Вересая та фінансову винагороду негативно сприйняло кобзарське оточення, у якому він отримав прізвисько Лабза (підлабузник). Є версії і про його відлучення від кобзарського цеху (Дутчак, 2025).

Для автентичного кобзарського середовища наслідування гри зрячими інтелігентами спершу також могли сприймати як кітч, підробку. Як зауважує К. Черемський (2002), цьому сприяли історичні передумови. Ще у XVII–XVIII ст. спостерігали скептичне ставлення сліпих кобзарів до модерних обробок традиційного репертуару зрячими виконавцями, та й у народі «зрячих мандрівних кобзарів вважали неробами», ледащими, могли побити (с. 240).

До кітчевих проявів варто зарахувати і намагання зрячих митців «зіграти» роль сліпого кобзаря. Російський художник-конструктивіст В. Татлін у молоді роки «вдавав» із себе сліпця-бандуриста на кустарній виставці в Парижі 1906 року, виступаючи з бандурою, наслідуючи манеру співу та поведінки мандрівних виконавців (Дутчак, 2010, с. 76).

Поступове захоплення бандурою на початку XX ст., створення численних однорідних і мішаних ансамблів у всіх регіонах України, на жаль, не завжди засвідчувало їхній належний художньо-виконавський рівень. Навіть перші професійні колективи (Київська та Полтавська капели бандуристів) часом «грішили» примітивним репертуаром і низькопробною інтерпретацією творів як фольклорного, так і композиторського походження.

Г. Хоткевич у відкритому листі до директора Зразкової капели бандуристів З. Аронського, зокрема, писав (орфографія оригіналу збережена): «... програма концерту складена абияк, і я б сказав безалаберно... Вибір пісень зроблений випадково, без системи... В художній частині великі плями. Ось пісня про "Джигуна" весела, жартівлива. Але вам попадається слово "смерть", ваші виконавці жалібно схилиють голови, оркестр замовкає і чути брєнчання чогось, що зображає по-

хоронний дзвін. Потім знову зразу веселий мотив. Якщо попаде слово "смерть" супроводжуйте його похоронним дзвоном, а якщо "гусак" ("Налетіли гуси з далекого краю") хай хто небудь з вас крикне гусаком..." (Хоткевич за Ваврик, 2002, с. 160–161). Вищезитований уривок відображає ознаки кітчевої інтерпретації, яка була притаманна етапу формування аранжованого напряму виконавського фольклоризму – адаптації народно-музичних зразків до сценічного виконання.

Слід відзначити категоричну позицію багатьох фольклористів стосовно еволюційно-динамічного наповнення змісту понять «народний інструмент» та «народно-інструментальна культура». М. Хай (2010) підкреслює, що хроматизація народних інструментів, використання запозичень чужих інструментальних культур, насаджування нетрадиційних зразків колективного самодіяльного музикування, характерних для початкових років Радянської влади в Україні, які були пізніше поширені завдяки професійній системі музичної освіти, стали не лише зразком кітчу, але й спричинили формування «совкової зденационалізованої псевдокультури». Подібні оцінки він наводить і стосовно хроматичної бандури та діяльності Г. Хоткевича (Хай, 2015).

Сьогодні бандурне виконавство дуже розмаїте за жанрами та формами. Починаючи із 70-х рр. ХХ ст. слід відзначити в українському культурному середовищі співіснування декількох виконавських площин: професійної академічної, аматорської, автентично-народної, популярної, естрадно-розважальної. Кожна мала своє представництво, свій репертуар, свою аудиторію. Проте в процесі культурно-історичного розвитку відбулося їх зближення, поступова взаємодія, конвергенція. На сучасному етапі значний вплив на бандурне мистецтво має масова культура, окремі явища якої кваліфікують з 90-х рр. ХХ ст. як «шароварщину». Цей термін вживається для вираження несмаку й примітивізму в народній музиці, спрощеній та узагальненій псевдофольклорної культури. Вибір репертуару диктувала сценічна культура, запити масового глядача, а головними критеріями стали видовищність, яскравість, доступність, що зближує шароварщину і кітч (Дутчак, 2019а).

Оскільки на сьогодні академічне бандурне мистецтво суттєво зближується з естрадною естетикою, відповідно, аудіо- та відеоформатність репертуару впливає й на сучасних виконавців-бандуристів. І, як результат, у творчості солістів та колективів також з'являються прояви «полювання на слухача», використання елементів видовищної культури, шоу-компонентів.

Проте в сучасному просторі культури відбувається і певна некоректність сприйняття використання кобзарських чи бандурних символів для просування, брендності української культури у світі. Зокрема, М. Хай (2018) дуже образливо висловлюється стосовно бандурного ансамблевого мистецтва, особливо у середовищі діаспори, вважаючи капели зарубіжжя колективними формами «сценічного відродження автентичного кобзарства» у вигляді «квазібандурницьких колгоспів», «потрібними лише українській діаспорі».

Проте, слід погодитися з думкою А. Паславського (2018), який акцентує увагу на поєднанні масової культури з розвитком поширення інформації у світі, що сприяли донесенню багатьох мистецьких здобутків до широкої аудиторії (с. 135). Можна доповнити цю тезу і поєднанням символів інструмента та

образу бандуриста / бандуристки з іншими не менш вагомими, медійними подіями. Наприклад, виступ з бандурою Марини Круть на відборі Євробачення у 2020 і 2023 рр., її партія як бандуристки звучить у пісні «Стефанія» (Kalush Orchestra), яка 2022 р. виборола на конкурсі Євробачення перше місце, а бандурний тембр Ярослава Джуся органічно доданий до акомпанементу пісні «Ridnym» Євробачення-2026 у виконанні співачки Leleka.

### Висновки

Отже, питання символіки кобзи / бандури чи кобзаря / бандуриста чітко простежується на кількох рівнях:

- національної ідентифікації та самоідентифікації (особливо в умовах інонаціонального оточення) українців;
- відображення в найрізноманітніших формах і стилістиці музичного мистецтва, що ідентифікує як і самих митців, так і ці мистецькі форми й стилі;
- вияв поваги до елітарних українських знаків з боку загального сприйняття суспільства упродовж тривалого часу;
- доповнення новими символами та знаками.

Слід відзначити аксіологічне (ціннісне) значення цих символів для середовища української діаспори, а також виховання молодого покоління. Однозначним висновком залишається чітке визнання суспільством кобзарського / бандурного мистецтва як виразних ідентифікаторів української культури у світі.

Питання термінології та символіки кобзарства і бандурного мистецтва залишаються актуальними, потребують подальших досліджень й узагальнень в енциклопедичних словниках та публікаціях, наукових дискурсах. Вагомою площиною майбутніх осмислень постає аналіз символіки кобзарства в літературі, візуальних і перформативних мистецтвах.

### Список бібліографічних посилань

- Бобечко, О. (2013). *Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Брояко, Н. (2023). Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво: (злам ХІХ–ХХ століть). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(2), 166–176. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291087>
- Брояко, Н., & Дорофеєва, В. (2025). Становлення термінології сучасного бандурознавства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 8(1), 19–35. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331188>
- Ваврик, О. (2006). *Кобзарські школи в Україні*. Збруч.
- Дружба, І. С. (2021). *Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].

- Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ - початку ХХІ століття*. Фоліант.
- Дутчак, В. (2018). Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада) в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2, 106–124. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153383>
- Дутчак, В. (2019а). Кітч і бандура. В Г. Гжибек, Т. Дубровний, & Ш. Сівек (Ред.), *Кітч у мистецтві, етосі та вихованні* (с. 44–55). Растр-7.
- Дутчак, В. (2019b). Музичний інструмент як об'єкт етнодизайну (на прикладі української бандури). В *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції* (Кн. 2, с. 329–326). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.
- Дутчак, В. (2021, 28–31 жовтня). «Кобза»/«бандура» та «кобзар»/«бандурист» як символи української культури та духовності. В *Діалог мов – діалог культур Україна і світ* [Матеріали конференції] (с. 302–318). Institut für Slavische Philologie.
- Ємець, В. (1923). *Кобза та кобзарі: з бібліографічним додатком З. Кузелі і 16 образами*. Українське слово.
- Ємець, В. (1961). *У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандурників*. Друкарня О. Василян.
- Жеплинський, Б. М., & Ковальчук, Д. Б. (2011). *Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник*. Галицька видавнича спілка.
- Зінків, І. (2013). *Бандура як історичний феномен*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Кирдан, Б., & Омельченко, А. (1980). *Народні співці-музиканти на Україні*. Музична Україна.
- Колесса, Ф. (1969). *Мелодії українських народних дум*. Наукова думка. (Оригінальна робота опублікована в 1910/1913 роках).
- Конопленко-Запорожець, П. (1963). *Кобза і бандура*. National Publishing Limited.
- Коцур, В. П., Потапенка, О. І., & Куйбіда, В. В. (Ред.). (2015). *Енциклопедичний словник символів культури України* (5-те вид.). Гавришенко В. М.
- Кушпет, В. (2007). *Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (ХІХ – поч. ХХ ст.)*. Темпора.
- Лисенко, М. (1955а). *Народні музичні інструменти на Україні* (М. Щегол, ред.). Мистецтво. (Передруковано з газети «Зоря», 1, 4–10, 1894).
- Лисенко, М. (1955b). *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм*. Мистецтво.
- Лісняк, І. (2019). *Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Видавництво ІМФЕ. <https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf>
- Луців, В. (1999). Кобза-бандура: значення в історії українського народу. В *Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи* (с. 210–225). Дивосвіт.
- Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура*. Видавець Савчук О. О.
- Нирко, О. (2015). *Кобзарство Криму та Кубані* (В. Ідзьо, ред.). Львівський Ставропігійон.
- Паславський, А. (2018, 26–27 травня). Проблеми взаємодії поп-культури та вторинного виконавства в Україні (на прикладі реконструкції кобзарського виконавства). В *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах* [Матеріали конференції] (с. 132–144). Видавець О. Савчук; Музей Івана Гончара.

- Польовий, Р. (2003). *Кобзарі в моєму житті*. Діокор.
- Самчук, У. (1976). *Живі струни: бандура і бандуристи*. Видання Капелі Бандуристів імені Тараса Шевченка. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24428/file.pdf>
- Хай, М. (2010). Гармошковий кітч як руйнівник авторитетного українського інструментального стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 10, 215–220.
- Хай, М. (2015). *Микола Будник і кобзарство*. Астролябія.
- Хай, М. (2018, 26–27 травня). Епічна традиція України: від реалій до мітотворчості і кічу. В *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах* [Матеріали конференції] (с. 148–166). Видавець Олександр Савчук; Музей Івана Гончара.
- Хоткевич, Г. (2002). *Музичні інструменти українського народу*. Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича. (Оригінальна робота опублікована 1930 року).
- Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Глас.
- Штокалко, З. (1992). *Кобзарський підручник* (А. Горняткевич, ред.). Таксо.
- Юнг, К. (2024). *Архетип і символ*. Центр навчальної літератури.
- Dutchak, V. (2025). The Art of Kobzar Ostap Veresai: from Mykola Lysenko's folklore recordings to modern representation and interpretation. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 8(1), 108–122. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331211>
- Luciv, V. (1966). Kobza-Bandura and "Dumy" and their significance in the history of the Ukrainian People. *The Ukrainian review*, 1, 53–70.

## References

- Bobechko, O. (2013). *Bandurne mystetstvo XX stolittia v konteksti protsesiv feminizatsii* [Bandura art of the 20th century in the context of feminization processes] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2023). Mystetskyi vplyv H. Khotkevycha na kobzarstvo ta bandurnytstvo: (zlam XIX–XX stolit) [Artistic Influence of H. Hotkevych on Kobzarism and Bandura: (Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(2), 166–176. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291087> [in Ukrainian].
- Broiako, N., & Dorofieieva, V. (2025). Stanovlennia terminolohii suchasnoho banduroznavstva [Formation of the Terminology of Modern Bandura Studies]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 8(1), 19–35. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331188> [in Ukrainian].
- Cheremskyi, K. (2002). *Shliakh zvychaiu* [The path of custom]. Hlas [in Ukrainian].
- Druzhha, I. S. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy* [Modern banduristics: composer's searches and performance prospects] [PhD Dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX - pochatku XXI stolittia* [Bandura art of Ukrainian abroad in the 20th - early 21st centuries]. Foliant [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2018). *Tvorcha i naukova diialnist Andriia Horniatkevycha (Kanada) v konteksti rozvytku bandurnoho mystetstva Ukrainy ta diaspyry* [Artistic and Scientific Activity of

- Andrij Hornjatkevyč (Canada) in the Context of Bandura Art Development in Ukraine and Among Diaspora]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 2, 106–124. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153383> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019a). Kitch i bandura [Kitsch and bandura]. In H. Hzyhbyek, T. Dubrovnyi, & Sh. Sivek (Eds.), *Kitch u mystetstvi, etosi ta vykhovanni* [Kitsch in art, ethos and education] (pp. 44–55). Rastr-7 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019b). Muzychnyi instrument yak ob'iekt etnodyzainu (na prykladi ukrainskoi bandury) [Musical instrument as an object of ethnodesign (on the example of the Ukrainian bandura)]. In *Etnodyzain u konteksti ukrainskoho natsionalnoho vidrodzhennia ta yevropeiskoi intehratsii* [Ethnodesign in the context of Ukrainian national revival and European integration] (Vol. 2, pp. 329–326). Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2021, October 28–31). "Kobza"/"bandura" ta "kobzar"/"banduryst" yak symvoly ukrainskoi kultury ta dukhovnosti ["Kobza"/"bandura" and "kobzar"/"bandurist" as symbols of Ukrainian culture and spirituality]. In *Dialoh mov – dialoh kultur Ukraina i svit* [Dialogue of Languages – Dialogue of Cultures Ukraine from a Global Perspective] [Conference proceedings] (pp. 302–318). Institut für Slavische Philologie [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2025). The Art of Kobzar Ostap Veresai: from Mykola Lysenko's folklore recordings to modern representation and interpretation. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 8(1), 108–122. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331211> [in English].
- Khai, M. (2010). Harmoshkovyi kitch yak ruinivnyk avtokhonnoho ukrainskoho instrumentalnoho styliu [Accordion kitsch as a destroyer of the autochthonous Ukrainian instrumental style]. *Ukrainian Art History: Materials, Research, Reviews*, 10, 215–220 [in Ukrainian].
- Khai, M. (2015). *Mykola Budnyk i kobzarstvo* [Mykola Budnyk and kobzarism]. Astroliabiia [in Ukrainian].
- Khai, M. (2018, May 26–27). Epichna tradytsiia Ukrainy: vid realii do mitotvorchosti i kichu [The epic tradition of Ukraine: From realities to myth-making and kitsch]. In *Aktualni pytannia suchasnoho vykonavstva na tradytsiinykh kobzarskykh instrumentakh* [Current Issues of Modern Performance on Traditional Kobzar Instruments] [Conference proceedings] (pp. 148–166). Publisher Savchuk O. O.; Ivan Honchar Museum [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (2002). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical Instruments of the Ukrainian People]. Hnat Khotkevych Palace of Culture. (Original work published 1930) [in Ukrainian].
- Kolessa, F. (1969). *Melodii ukrainskykh narodnykh dum* [Melodies of Ukrainian folk dumas]. Naukova dumka. (Original work published 1910/1913) [in Ukrainian].
- Konoplenko-Zaporozhets, P. (1963). *Kobza i bandura* [Kobza & bandura]. National Publishing Limited [in Ukrainian].
- Kotsur, V. P., Potapenko, O. I., & Kuibida, V. V. (Eds.). (2015). *Entsyklopedychnyi slovnyk symboliv kultury Ukrainy* [Encyclopedic dictionary of symbols of culture of Ukraine] (5th ed.). V. M. Havryshenko [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (2007). *Startsivstvo: mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX – poch. XX st.)* [Startsivstvo: Wandering singers-musicians in Ukraine (19th – early 20th centuries)]. Tempora [in Ukrainian].
- Kyrdan, B., & Omelchenko, A. (1980). *Narodni spivtsi-muzykanty na Ukraini* [Folk singers-musicians in Ukraine]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

- Lisniak, I. (2019). *Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Academic bandura art of Ukraine in the late 20th – early 21st century]. Publishing Rylsky institute. <https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf> [in Ukrainian].
- Luciv, V. (1966). Kobza-Bandura and "Dumy" and their significance in the history of the Ukrainian People. *The Ukrainian review*, 1, 53–70 [in English].
- Luciv, V. (1999). Kobza-bandura: znachennia v istorii ukrainskoho narodu [Kobza-bandura: significance in the history of the Ukrainian people]. In *Vid Bystrytsi do Temzy: Spohady, dokumenty, publikatsii, lysty* [From Bystrica to the Thames: Memories, documents, publications, letters] (pp. 210–225). Dyvosvit [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (1955a). *Narodni muzychni instrumenty na Ukraini* [Folk musical instruments in Ukraine] (M. Shchokol, Ed.). *Mystetstvo*. (Reprinted from *Zoria*, 1, 4–10, 1894) [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (1955b). *Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen, vykonuvanykh kobzarem Veresaiem* [Characteristics of musical features of Ukrainian dumas and songs performed by kobzar Veresai]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Mishalov, V. (2013). *Kharkivska bandura* [Kharkiv bandura]. Publisher Savchuk O. O. [in Ukrainian].
- Nyrko, O. (2015). *Kobzarstvo Krymu ta Kubani* [Kobzarstvo Crimea and Kuban] (V. Idzo, Ed.). Lvivskiy Stavropihion [in Ukrainian].
- Paslavskiy, A. (2018, May 26–27). Problemy vzaiemodii pop-kultury ta vtorynnoho vykonavstva v Ukraini (na prykladi rekonstruktsii kobzarskoho vykonavstva) [Problems of interaction between pop culture and secondary performance in Ukraine (on the example of the reconstruction of kobzar performance)]. In *Aktualni pytannia suchasnoho vykonavstva na tradytsiinykh kobzarskykh instrumentakh* [Current issues of modern performance on traditional kobzar instruments] [Conference proceedings] (pp. 132–144). Publisher Savchuk O. O.; Ivan Honchar Museum [in Ukrainian].
- Polovyi, R. (2003). *Kobzari v moiemu zhytti* [Kobzars in my life]. Diokor [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1976). *Zhyvi struny: bandura i bandurysty* [Living Strings: Bandura and bandurists]. Published by Ukrainian Bandurist Chorus. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/24428/file.pdf> [in Ukrainian].
- Shtokalko, Z. (1992). *Kobzarskyi pidruchnyk* [Kobzarskyi textbook] (A. Horniatkevych, Ed.). Takoh [in Ukrainian].
- Vavryk, O. (2006). *Kobzarski shkoly v Ukraini* [Kobzar schools in Ukraine]. Zbruch [in Ukrainian].
- Yemets, V. (1923). *Kobza ta kobzari: z bibliografichnym dodatkom Z. Kuzeli i 16 obrazamy* [Kobza and kobzars: with a bibliographical appendix by Z. Kuzely and 16 images]. *Ukrainske slovo* [in Ukrainian].
- Yemets, V. (1961). *U zolote 50-richchia na sluzhbi Ukraini. Pro kozakiv-bandurnyky* [On the golden 50th anniversary in the service of Ukraine. About cossack bandurists]. Drukarnia O. Vasyliian [in Ukrainian].
- Yunh, K. (2024). *Arkhetyp i symvol* [Archetype and symbol]. Tsentr navchalnoi literatury [in Ukrainian].
- Zheplynskyi, B. M., & Kovalchuk, D. B. (2011). *Ukrainski kobzari, bandurysty, lirnyky. Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Ukrainian kobzars, bandurists, lyre players. Encyclopedic reference book]. Halytska vydavnycha spilka [in Ukrainian].
- Zinkiv, I. (2013). *Bandura yak istorychnyi fenomen* [Bandura as a historical phenomenon]. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences Ukraine [in Ukrainian].

## KOBZA/BANDURA AND KOBZAR/BANDURIST AS SYMBOLS OF NATIONAL MUSICAL CULTURE

**Violetta Dutchak**

*DSc in Art Studies, Professor, Head of the Music Ukrainistics  
and Folk Instrumental Art Department*

*ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@cnu.edu.ua*

*Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

### **Abstract**

**The purpose of the article** is to provide a historical overview of the symbolic meaning of the terms *kobza/bandura* and *kobzar/bandurist* in the national musical culture of Ukraine and the Ukrainian diaspora. To achieve the stated objectives, a **range of methodological approaches** was applied, including historical, systemic, source-studies, terminological, axiological, musicological, and cultural approaches. Comparative **methods** were also employed to examine the development and symbolism (terminology) in studies of kobzar tradition and bandura art at different historical stages (diachronic method), as well as the specific features of the use of kobzar symbolism in the artistic environment of Ukraine and the Ukrainian diaspora (synchronic method). **The scientific novelty** of the research lies in introducing into scholarly circulation and conceptualizing the issues of symbolism, as well as analyzing symbols and terminological designations related to kobzar tradition and bandura art in their historical dynamics and synchronous development in Ukraine and the diaspora. **Conclusions.** The study identifies the identificational and axiological content of the symbols *kobza/bandura*, *kobzar/bandurist*, and their derivative terms. The symbolism of the *kobza/bandura* and *kobzar/bandurist* is clearly traced at several levels: national identification and self-identification of Ukrainians (especially in conditions of a foreign national environment); representation in various forms and stylistic manifestations of musical art, which identifies both the artists themselves and these artistic forms and styles; expression of respect for elite Ukrainian symbols in public perception over a long period of time; and enrichment with new symbols and signs. The value significance of these symbols for the Ukrainian diaspora environment, as well as for the education of younger generations, should also be emphasized. An unequivocal conclusion is the clear recognition by society of kobzar and bandura art as expressive identifiers of Ukrainian culture in the world.

**Keywords:** *kobza/bandura*; *kobzar/bandurist*; traditional kobzar tradition; bandura art; symbol; ethnocode; musical art of Ukraine and the Ukrainian diaspora; national culture; national identification

Надійшла: 12.02.2026; Прийнято: 03.04.2026;  
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026



DOI: 10.31866/2616-7581.9.1.2026.362770  
УДК 78(477+510):[7.046:78.083]:808.51:781.68

## СПЕЦИФІКА МЕЛОДЕКЛАМАЦІЇ В МУЗИЧНО-ЕПІЧНИХ ЖАНРАХ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ

Чжен'юй Ван

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва,  
ORCID: 0009-0002-1690-6889; e-mail: 542773234@qq.com

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна

---

### Анотація

**Мета статті** – порівняти й схарактеризувати особливості мелодекламації, її історію, формування та виконавське відтворення в культурно-історичній динаміці функціонування музично-епічних жанрів у мистецтві України та Китаю. Відповідно до поставленої мети сформовано такі завдання: виявити особливості мелодекламації з позиції термінології, жанрових і виконавських особливостей; простежити історичний розвиток мелодекламації в музичному мистецтві України та Китаю; визначити пріоритетні форми виконавського функціонування мелодекламації в українській культурі, зокрема в народно-інструментальному музикуванні (кобзарство та лірництво); проаналізувати зразки мелодекламації в епічних жанрах музичного мистецтва Китаю; виявити спільні та відмінні риси мелодекламації у музично-епічних жанрах в українській і китайській культурах. **Методологічними аспектами** дослідження є історичний, мистецтвознавчий та культурологічний підходи, а також компаративний у синхронному й діахронному перерізі. **Наукову новизну** статті становить порівняльний аналіз специфіки мелодекламації в музично-епічних жанрах України та Китаю, особливостей взаємодії мовлення і музики (рецитації) у кобзарсько-лірницькій традиції та китайських наративно-вокальних практиках (shuochang, quyi). **Висновки.** У результаті дослідження виявлено спільні та відмінні типологічні ознаки функціонування мелодекламації в українській та китайській музичних культурах. Зокрема, спільними рисами мелодекламації в обох культурах є домінування словесного тексту, вільна ритміка та наративна (розповідна, епічна) функція. Натомість відмінності зумовлені мовною природою, інтонаційною системою та виконавською традицією, що динамічно розвивалися в музичних культурах України та Китаю з найдавніших часів; їх продовжують органічно використовувати до сьогодні.

**Ключові слова:** музичне мистецтво України; музичне мистецтво Китаю; музично-епічні жанри; мелодекламація; рецитація; інтонування; ладові характеристики співу; виконавська інтерпретація

## Вступ

Мелодекламація – жанр, відомий ще з античності. Його синтезовані особливості (музично-інтонаційні та мовленнєво-декламаційні) зумовили активне поширення в різних площинах функціонування – у народній вокально-інструментальній, сценічній музично-театральній, церковно-літургійній, естрадно-популярній; здійснили вплив на творчість композиторів, аранжувальників, виконавців. Ці унікальні риси вплинули й на активне перебування мелодекламації в полі зору науковців різного профілю – філологів, музикознавців, театрознавців. Загалом походження й етимологію назви цього жанру серед науковців і досі тлумачать неоднозначно. Ще більше розбіжностей є в його правильній жанровій, формотворчій ідентифікації та виконавських інтерпретаціях, що зумовлює необхідність осмислення специфіки функціонування мелодекламації в еволюційному розвитку протягом століть. Окрім історичного хронологічно-часового аспекту, важливим постає і просторово-географічний, оскільки контексти розвитку різних національних культур накладали свій відбиток на розвиток як особливостей мелодекламації, так і її використання в музично-епічних жанрах як необхідних та важливих складників.

Якщо походження мелодекламації має античне коріння, що вплинуло як на формування окремого жанру, так і на його використання в сценічних театральних-видовищних формах, то у національних культурах елементи мелодекламації були представлені досить широко і найперше в народній вокально-інструментальній музиці, а також у релігійних обрядах та ритуалах. Особливий розвиток мелодекламація мала в музично-епічних жанрах, що найчастіше використовували з інструментальним супроводом. Подібні тенденції спостерігаються як в українській музичній культурі, так і в китайській. У сучасному музикознавстві мелодекламацію розглядають як проміжну форму між мовленням і співом. Вона характеризується інтонаційною організованістю мовлення, відсутністю розгорнутої мелодичної лінії, прямою залежністю від ритміки тексту, варіативністю (імпровізаційністю) виконання.

## Мета

Метою статті є порівняльна характеристика специфіки мелодекламації, її історії, формування й виконавського відтворення в культурно-історичній динаміці функціонування музично-епічних жанрів у музичному мистецтві України та Китаю.

Відповідно до поставленої мети вирішено такі завдання:

- 1) виявити особливості мелодекламації з позиції термінології, жанрових і виконавських особливостей;
- 2) простежити історичний розвиток мелодекламації в музичному мистецтві України та Китаю;
- 3) визначити пріоритетні форми виконавського функціонування мелодекламації в українській культурі, зокрема в народному вокально-інструментальному музикуванні (кобзарство та лірництво);

4) проаналізувати зразки мелодекламації в епічних жанрах музичного мистецтва Китаю;

5) виявити спільні та відмінні риси мелодекламації в музично-епічних жанрах в українській і китайській культурах.

### Аналіз попередніх досліджень і публікацій

Проблематика дослідження спонукала звернення до наукового доробку авторів з України та Китаю, спрямованих на історичні аспекти розвитку музичної культури цих країн як народної, так і академічної, а також функціонування музично-епічних жанрів. Саме як складник останніх досліджено мелодекламацію. Її розвиток в українській і світовій культурах розглянуто в статтях Н. Кукурузи (2018), В. Дутчак та ін. (Dutchak et al., 2023).

Походження українських дум та записів старовинних рецитацій розглянуто в роботах М. Лисенка, П. Куліша, Д. Ревуцького, Ф. Колесси, О. Сластіона, Лесі Українки, К. Грушевської та ін. Українські думові тексти друкували періодично з середини XIX ст. А після видання розвідки М. Лисенка (1874/1955) «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» та праці Ф. Колесси (1913/1969) «Мелодії українських народних дум» (1910–1913) рецитація постала як природна іпостась автентичної кобзарської та лірницької епіки, що спонукало до подальших досліджень. Пізніше праці В. Божковського, В. Гнатюка, М. Сперанського, Ф. Колесси, К. Квітки, К. Грушевської, П. Мартиновича поклали початок ґрунтовного дослідження думового епосу співців, що базувався на мелодекламації.

Питання стилістики, інтерпретації ладо-інтонаційних та імпровізаційних особливостей традиційного кобзарського репертуару української культури розглянуто в дослідженнях науковців О. Богданової, С. Грици, А. Іваницького, В. Мішалова, І. Мацієвського, О. Правдюка та ін. Слід відзначити серед українських дослідників репертуару кобзарів-бандуристів фундаментальні монографії В. Дутчак (2013), І. Зінків (2013), А. Іваницького (1990), В. Мішалова (2013), К. Черемського (2008), Г. Хоткевича (1930), дисертації М. Долгова (1998), С. Вишневської (2011), К. Підгорбунського (2004), окремі статті С. Вишневської (2005а, 2005b), Т. Лазуркевича (2006) та ін. І. Зінків (2016) також здійснила порівняння стилістики, принципів структуротворення, ладових особливостей, мелізматика, інструментального супроводу дум і різних форм східної монодії.

Музично-епічна сфера традиційної китайської культури та її розвиток представлені в роботах таких науковців, як Д. Вей (2003), Л. Бинцян (2014), В. Кашаюк (2024), Ю.-Ю. Лі та С.-Я. Шень (Lee & Shen, 1999), К. Рейчл (Reichl, 2000), К. Чанг (Zhang, 2023), Ю. Чен та ін. (Chen et al., 2025), С. Джонс (Daoism—lives—language, n.d.), Ю. Ши (Shi, 2016), Ф. С. Р. Лоусон (Lawson, 2025). Сучасне переосмислення традиційних жанрів мелодраматичного характеру у творчості сучасних китайських композиторів представляє Д. Гнатюк (2026). У статті також продовжено компаративний аспект музично-епічної традиції української та китайської культур В. Дутчак (Дутчак & Ван, 2025), Ч. Ван (2022).

У новітніх дослідженнях трактують китайські розповідні практики як континуум «speech-song» («говір-пісня», речитатив), у якому відсутня чітка межа між говорінням і співом (Lawson, 2025). Подібні ідеї, хоча й сформульовані рідше, простежуються і в працях Ф. Колесси (1913/1969) щодо українських дум, де наголошено на речитативній природі епічного співу. Отже, мелодекламація постає не як статична форма, а як динамічний процес інтонування тексту, що змінюється залежно від контексту виконання як культурного, так і соціального та жанрово-стильового.

### Виклад матеріалу дослідження

Мелодекламація має дуже давнє історичне походження. Її витoki – як у народно-обрядовій культурі, так і в академічній мистецькій сфері. В основі терміна «мелодекламація» – корені слів мелос (з грец. μέλος – *пісня, мелодія*) і декламація (з лат. *declamatio* – *вправління в красномовстві*). Це синтезований термін, який використовують у теорії літератури, театрознавстві, музикознавстві.

Термін «декламація» – мистецтво виразного читання (декламування) літературних (переважно віршованих) творів – застосовують і в музиці. Декламація стосується співвідношення мови й музики у вокально-хорових та вокально-інструментальних творах, особливостей мовних акцентів, інтонацій, а також мовленнєвої культури та виразності вимови (артикуляції) тексту. Слід зауважити, що синонімами до мелодекламації часто є й інші терміни: речитатив (італ. *recitativo*), рецитація (лат. *recito*), музична говірка, мелорецитація (польс. *melorecytacja*) тощо, але найважливішим у їх змісті є синтезування як мелодичних, так і текстово-мовленнєвих складників (Кукуруза, 2018).

Мелодекламацію трактують як окремий прийом (метод) виразного читання (декламування) у формі музичного інтонування без або в супроводі музичного інструмента, так і окрему жанрову форму. У мелодекламації виконавець повинен чітко дотримуватися ритміки мелодії, «йдучи за словом», тобто пріоритетними засадами є мелодична організація тексту (інтонація) в її ритмічному чи метро-ритмічному групуванні. Для мелодекламації притаманна музична ритмічна організація і, відповідно, її нотний запис звукової висоти та ритму, з/або метричним групуванням (тактовим поділом).

Історія усного фольклору багатьох народів засвідчує використання мелодекламування в багатьох епічних жанрах – історичних розповідях, а також у певних обрядах календарного та сімейного циклів – святкових (величальних) і траурних (похоронних).

Споріднені тенденції розвитку мелодекламації спостерігали між східними епічними традиціями, кобзарсько-лірницькою традицією, європейською речитативною практикою в духовній та світській музиці. В українській народній традиції мелодекламація найбільше була розповсюджена в кобзарсько-лірницькій традиції – виконанні музично-епічних творів (дум й історичних пісень).

Думи, що впродовж двох століть відображають історичні події в Україні, пов'язані з різними спалахами пройнятої духом героїчної слави народу, який прагнув до самоутвердження в державному статусі та розвитку української

культури. У кінці XIX ст. були вже відомі всі класичні сюжети дум – історичного та побутового змісту (понад 30), які згодом поповнювалися новими інтерпретаціями й записами різних виконавців.

Серед найяскравіших зразків дум – козацькі й невольницькі («Плач невольників», «Дума про козака Голоту», «Про втечу трьох братів з Азова», «Маруся Богуславка», «Про Самійла Кішку»), періоду Хмельниччини і Гетьманщини («Про Хмельницького і Барабаша», «Про Нечая»), соціально-побутові «Про сестру і брата», «Про вдову» та ін.). Слід відзначити, що думи завжди мали реальні або реалістичні сюжети, на відміну від музичного епосу інших народів.

Астрофічна будова дум була залежною від текстової основи та драматургії розгортання. Мелодекламація (речитатив) у думах переважно складається з повторюваних звуків у межах кварта або мелодизованих поспівок, тирад у різних частинах твору («заплачка» – вступ; драматичне розгортання; завершення – «славословіє»), щедро прикрашених мелізматикою. Ладові основи думових зразків – це переважно дорійський мінор. Збільшена секунда між 3 і 4# ступенями додавали думам східного колориту («додавання жалощів» – за М. Лисенком).

Кобзарські й лірницькі варіанти дум могли змінюватися не лише залежно від індивідуального виконання, але й усталених регіональних традицій Полтавської, Харківської, Чернігівської шкіл. В. Дутчак (2021) зазначає: «Ці кобзарські школи різнилися між собою репертуаром, де перевага надавалася конкретним жанрам; манерами виконавства, що відобразилися в певному комплексі вокальних інтонацій (мелодекламацій) і типів інструментального супроводу; способами «тримання інструмента» і гри на ньому. Характерні особливості кобзарських шкіл формувалися протягом XVIII–XIX ст., остаточно кристалізувалися в другій половині XIX ст.» (с. 36).

Ф. Колесса (1913/1969) писав, що «співання дум вимагає не лише старанної підготовки, довгого і трудного виучування текстів, мелодії, самого способу рецитуння (стилю кобзарської імпровізації) і бандурної гри, але також небуденного музикального таланту і дару імпровізування» (с. 58). Мелодика дум, насичена складними інтонаційними зворотами та розвиненою мелізматикою, вимагала тривалого навчання, яке могло бути від трьох до шести років під керівництвом досвідченого наставника кобзарського братства. Під час навчання молоді виконавці засвоювали основні поспівки як своєрідні мелодичні моделі, що надалі могли варіюватися й імпровізаційно змінюватися в процесі виконання. Водночас із варіативністю мелодики змінювався й інструментальний супровід, який мав допоміжний характер і завжди підпорядковувався вокальній партії, пристосовуючись до індивідуальних особливостей голосу виконавця.

Значну роль у збереженні зацікавлень до епосу кобзарів та їх особливостей відіграли праці першої половини XX ст., зокрема Д. Ревуцького, К. Грушевської та інших, що стали логічним продовженням діяльності Ф. Колесси, О. Сластіона, К. Квітки та Лесі Українки.

На думку Д. Ревуцького (1919), народна пісня залишає обмежені можливості для індивідуального виконавського трактування, оскільки її мелодична й текстова структура є доволі сталою і зберігається завдяки усталеності мотиву. На

відміну від пісні, дума не має чітко фіксованої мелодії, вона складається з окремих елементів, які співець вільно комбінує в процесі виконання, формуючи власний варіант твору. Композиційна структура думи передбачає послідовність кількох періодів, основу яких становить вільна, розгорнута мелодекламація.

Основними складниками імпровізаційності в думах є заплачка, речитатив і плач. Заплачка, що являє собою розспів на склади «гей-гей», створює епічний, оповідний настрій як для виконавця, так і для слухачів. Речитатив ґрунтується на інтонаційному повторенні основних мотивів і наближається до мовної декламації. Плач відзначається емоційною насиченістю, використанням високих інтонацій і розвиненої мелізматиками, що передає почуття смутку й туги.

Д. Ревуцький (1919) підкреслював, що виконання дум значною мірою залежить від настрою кобзаря, який у кожному виконанні по-новому поєднує елементи співу, створюючи імпровізаційний варіант твору. У такий спосіб одна й та сама дума може звучати щоразу по-іншому, тоді як незмінним залишається лише загальний мелодичний (інтонаційний) контур. Водночас дослідник відзначав і стильову єдність дум, яка зберігається попри індивідуальну манеру виконання кожного кобзаря (с. 94).

Ф. Колесса (1913/1969) одним з перших звернув увагу на спорідненість дум і голосінь – поховальних співів. Їх об'єднував саме речитативний стиль виконання.

У роботі «Українські народні думи» Катерини Грушевської (1927/2004а, 1931/2004b) представлено ґрунтовне вивчення історії кобзарських досліджень від XVI до початку XX ст., їх наукову оцінку. Комісія Української історичної пісенності, яку очолила К. Грушевська, присвятила видання дум «незабутній пам'яті Володимира Антоновича, Михайла Драгоманова і Павла Житецького» – дослідників думового епосу. У виданні узагальнено специфіку функціонування кобзарства з XIX до початку XX ст., діяльність цехових організацій («корпорацій») кобзарів у територіальних центрах, значення XII Археологічного з'їзду в популяризації кобзарства, аналіз побуту та манери виконавства народних музикантів. Саме К. Грушевська ввела до наукового обігу численні терміни, зокрема «старцівство», «професійне співоцтво», «лицарство», «корпорація», «кочове життя кобзарів», й актуалізувала соціальний статус кобзарів. У двотомнику представлено 13 дум у 117 варіантах (1 том) та 20 дум у 176 варіантах (2 том). Загалом планували видати шість томів, але чотири відклали через початок репресій 30-х рр. в Україні.

Згідно з дослідженнями Ф. Колесси (пізніше С. Грици), мелодика дум поділяється на три основні типи: речитативи псалмодійного характеру, близькі до мовлення та розмовної рецитації; мелодизовані речитативи, збагачені орнаментальними елементами, особливо у заплачках і кадансових завершеннях; а також мелодизовані речитативи, що наближаються до строфічної пісенної форми (Грица, 1979). Інтерпретаційний процес у народній творчості нею визнається як фактично тотожний імпровізації (Грица, 2007, с. 42). Виконавська майстерність кобзаря, зокрема його вокальні можливості, рівень володіння інструментом і артистизм, забезпечувала сильний емоційний вплив на слухачську аудиторію. Індивідуалізовані інтерпретації творів трансформувалися у варіантні версії сюжету та набували символічного змісту (Дутчак, 2021).

Попри відзначену спорідненість дум і голосінь, що відзначив Ф. Колесса, і розгляд дум лише як вищої форми голосінь, С. Грица (2007) наголошує, що їх об'єднує лише речитативна форма, а підстави для ототожнення відсутні. Думи, на її думку, більш архаїчні, а їх епічний зміст більш філософський; речитативна форма викладу дум становить одну з форм інтонування тексту, споріднену з найдавнішими обрядовими піснями, церковними псалмодіями тощо.

Слід відзначити, що думова традиція, яка транслювалася в супроводі кобзи / бандури, продовжувалася й у ХХ–ХХІ ст. Виконували думи також у супроводі модернізованих інструментів (бандур київського типу, «лівів'янки», харківської бандури), пізніше – реконструйованих автентичних кобз і бандур. Цьому сприяли і перевидання думових зразків у записах М. Лисенка (1874/1955), Ф. Колесси (1913/1969), К. Грушевської (1927/2004а, 1931/2004b). Зокрема, 2004 року Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України здійснив репринтне перевидання двотомника – корпусу «Українських народних дум» К. Грушевської. Це перевидання зібраного й упорядкованого думового епосу дало змогу не лише теоретично опрацювати кобзарську спадщину, але й реконструювати її в практичній діяльності виконавців-бандуристів. Проте, попри розвиток колективного музикування, думовий епос залишався винятково індивідуальною формою виконавства саме завдяки мелодекламації та імпровізації.

Незважаючи на репресії, утиски кобзарства, еміграцію нових поколінь бандуристів, думовий репертуар зберігався як в Україні, так і в діаспорі. І на сьогодні він становить одну з найскладніших вокально-інструментальних форм і жанрів для співу й гри. Серед сучасних виконавців думового репертуару слід відзначити Георгія Ткаченка, Володимира Кушпета, Володимира Єсипка, Василя Нечепу, а також Тараса Компаніченка, Костянтина Черемського, Тараса Лазуркевича, Олега Созанського, Дмитра Губ'яка, Богодара Баглая та ін. Вони виконують думи в супроводі різних інструментів: діатонічної старосвітської бандури, реконструйованої кобзи Вересая, хроматизованої харківської бандури. Цікаво, що процеси фемізації бандури у ХХ ст. вплинули й на активне використання дум серед жінок-бандуристок, таких як Галина Менкуш, Людмила Посікіра, Галина Топоровська. В українській діаспорі яскравими виконавцями традиційного епосу залишаються Юліан Китастих та Віктор Мішалов (Дутчак, 2013).

Мелодекламація відображалася й у східних музичних культурах. Вокальні рецитації в китайському епічному фольклорі – це особлива форма синтезу мовлення та співу, яка займає проміжне місце між декламацією і мелодизованим виконанням. Вони є ключовим елементом традиційної усної культури Китаю та використовуються для передачі історичних, героїчних і міфологічних сюжетів. Основні риси вокальної рецитації – це синтез мовлення та співу. Виконання не є повноцінним співом у західноєвропейському академічному розумінні. Це інтоноване мовлення з чітко окресленою висотною організацією, але без розгорнутої мелодики. Така манера близька до речитативу, декламації, наративного співу.

Загалом специфіка китайської мелодекламації значною мірою визначається тональною природою мови, у якій кожен склад має фіксований тон, музич-

на інтонація підпорядковується мовним контурам, а зміна висоти звуку може змінити значення слова. Унаслідок цього мелодика має обмежений діапазон і функціональний характер, а головна увага зосереджена на точності передачі тексту й смислу. Тони в китайській мові – це своєрідні динамічні інтонації, що потребують не лише точності фонетичного відтворення, але й відповідних наголосів та емоційного наповнення. Загалом у китайській мові є 4 основні тони, а у деяких діалектах – до 9.

Китайська традиція наративного (епічного, розповідного) мистецтва охоплює широкий спектр жанрів, об'єднаних поняттями *shuochang* («говоріння і спів») та *quyi* («мистецтва мелодійного висловлювання»). *Шуочан* (說唱, *shuochang*) – це узагальнювальний термін для мистецтва «говоріння і співу». Він охоплює епічні оповіді, історичні хроніки, легенди, що виконують з інструментальним супроводом (піпа, саньсянь, барабани). *Куйї* (曲藝, *qǔyì*) репрезентує широку площину (категорію) народного сценічного мистецтва, що охоплює речитативні балади, комічні діалоги (сяншень), епічні пісенні цикли. Серед основних жанрів мелодекламації – танци, пінтан, піншу. Танци (彈詞) – співана оповідь із чергуванням прозових і вокальних фрагментів. Серед прикладів такої оповіді – *珍珠塔* (*Zhēnzhū Tǎ*) – «Перлова пагода», *玉蜻蜓* (*Yù Qīngtíng*) – «Нефритова бабка», *三笑* (*Sān Xiào*) – «Три усмішки», *白蛇傳* (*Bái Shé Zhuàn*) – «Легенда про Білу змію», *金鳳* (*Jīn Fèng*) – «Золотий Фенікс».

Пінтань (評彈) – жанр, поширений у районі Сучжоу. Його особливості – це синтез розповіді та співу, домінування камерності виконання, витончена інтонаційна система. Для піншу (評書) притаманна переважно декламаційна форма твору. Як зазначає J. Stephen (*Daoism—lives—language*, n.d), ці жанри утворюють безперервний спектр форм, де ступінь музичного інтонування в мовленні змінюється залежно від жанру та виконавської традиції. Прикладами традиційних зразків є *三國演義* (*Sān Guó Yǎnyì*) – «Троєцарство», *水滸傳* (*Shuǐhǔ Zhuàn*) – «Річкове побережжя», *隋唐演義* (*Suí Táng Yǎnyì*) – «Історії династій Суй і Тан», *岳飛傳* (*Yuè Fēi Zhuàn*) – «Історія Юе Фея».

Значна категорія представників народного вокально-сценічного мистецтва Китаю в різні історичні епохи містила речитативні балади, комічні діалоги (сяншень), епічні пісенні цикли. У виконанні різних мелодекламаційних жанрів у китайській музичній культурі є певні особливості. Виконавець найперше виконує роль і як оповідач, і як актор, і як співак. Він змінює голос, тембр і ритм залежно від персонажа, який присутній у змісті епічної розповіді. Його виконанню притаманна ритмічна свобода, а рецитація завжди має гнучкий ритм; у творі чергуються частини вільного мовлення та метричних фрагментів, що визначаються драматургією тексту і характером твору. Мелодика (інтонаційно варіативна) є домінантно мінімізованою. Вона ґрунтується на вузькому діапазоні, повторюваних інтонаційних формулах і більшою мірою орієнтована на зміст тексту, а не на вокальні завдання. Також слід відзначити, що мелодекламація не була сучасною формою виконавства, її використовували й жінки.

Мелодекламатичні епічні жанри відігравали в традиціях музичної культури Китаю вагомі функції з позиції історичної пам'яті (передача подій і героїчних наративів), просвітницько-освітніх тенденцій як популяризації моралі, конфу-

ціанських цінностей, широкого розповсюдження в суспільстві з розважальною метою (виступи на ярмарках, у чайних будинках тощо).

Мелодекламація є одним з основних принципів китайської опери. У традиційній китайській опері поєднуються спів, речитатив (декламація), музика і сценічна дія. У різноманітних видах китайської опери (Пекінська опера, Куньцюй, Юе-опера тощо) мелодекламація є обов'язковим складником виконання. Також її використовують і в оперній творчості сучасних китайських композиторів. Д. Гнатюк (2026) зазначає: «Примітно, що серед народів, мови яких належать до тональних, лише китайці мають глибоку, багатовікову оперну традицію. Така особливість зумовлена, зокрема, фонетичною природою китайської мови, де інтонація виконує не лише експресивну, а й семантичну функцію. Саме ця тісна взаємодія між мовою й інтонацією сформувала умови для виникнення й поширення мелодекламації – стилістично важливого елемента китайського музично-драматичного театру. У традиційній китайській опері мелодекламація слугує засобом, що поєднує мовленнєву артикуляцію з музичною виразністю, і тому становить унікальний і перспективний напрям розвитку сучасного вокального письма в межах китайської опери» (с. 95).

Вокальна рецитація в китайській музичній культурі має виразні паралелі розвитку не лише з українськими думами (кобзарська і лірницька традиції), але й із середньовічним європейським речитативом, східними епічними співами (наприклад, тюркськими дастанами). Однак китайська традиція постає унікальною завдяки її щільному зв'язку з тональною мовою, яскравою театралізованістю, системною жанровою класифікацією.

Порівняння мелодекламації в різних музичних культурах, у тому числі української і китайської, слід здійснювати за кількома параметрами: типу рецитації, специфіки співвідношення тексту та музики, особливостей ритміки, інтонації, пріоритетних функцій у суспільстві, специфіки регіонального поширення. Спільними рисами є наративна вокальна рецитація, домінування тексту над мелодією, що визначає ритмічну структуру твору (вільну, декламаційну), наближення мелодекламації до мовної інтонації. Серед функцій спільними постають історична пам'ять, духовно-моральний авторитет, збереження традиції.

Проте культурна основа поширення мелодекламації наклала відбиток і на специфіку відмінностей мелодекламації в українській та китайській музичній культурі. Серед них першочергово особливості мови в мелодекламації. Китайська мова є тональною, мелодія впливає з тонів-складів. Натомість українська не тональна, інтонація «псалмодійна». Якщо в музично-епічних жанрах Китаю, особливо в танці, спостерігають чітку послідовність чергування говору та співу, то кобзарські мелодекламації переважно речитативного характеру. На специфіку мелодекламації впливає і характер інструментального супроводу. Піпа та саньсянь сприяють підтримці ритму й образності. Натомість супровід кобзи / бандури формує ладову основу для мелодекламації, дає змогу драматизувати супровід. Якщо думовий епос залишився суто індивідуальним вокально-інструментальним виконавством, де співак акомпанує собі на кобзі / лірі / бандурі, то в китайських жанрах допустимими формами є ансамблеві, коли співаки виступають із супроводом інших музикантів.

## Висновки

Мелодекламація в музично-епічних жанрах України та Китаю є універсальним явищем, що функціонує на межі мовлення і музики. Вона характеризується домінуванням тексту, гнучкою ритмікою та варіативною інтонацією. Серед спільних особливостей слід відзначити функціонування різноманітних форм і жанрів мелодекламації в народній, обрядовій, академічній культурах. Мелодекламація становить окрему особливість виконання, що значною мірою залежить не лише від оригіналу твору, але й від майстерності (технічної, емоційної, виразової) самого виконавця, його здатності до імпровізації та орієнтації на сприйняття аудиторії.

Порівняльний аналіз показав, що, попри типологічну спорідненість, ці традиції мають суттєві відмінності, зумовлені мовною природою, культурним контекстом, регіональним поширенням і виконавськими практиками. Китайська мелодекламація тягнє до театралізованого наративу і залежить від тональної структури мови, тоді як українська – до епічного речитативу з модальною інтонаційною основою.

Отже, дослідження мелодекламації відкриває перспективи для глибшого розуміння взаємодії слова та музики в різних культурах і сприяє розвитку компаративного музикознавства й етномузикознавства.

## Список бібліографічних посилань

- Бинцян, Л. (2014). *Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы*. Астропринт.
- Ван, Ч. (2022, 27–28 квітня). Музичний епос та його виконавці: український та світовий досвід. В *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття* [Матеріали конференції] (с. 43–47). Мукачівський державний університет.
- Вей, Д. (2003). Особливості розвитку вокальних жанрів традиційної музики Китаю. *Музичне виконавство*, 19, 241–251.
- Вишневська, С. (2005а). Еволюція речитативних форм у репертуарі співака-бандуриста. В *Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури* [Матеріали конференції] (с. 143–148).
- Вишневська, С. (2005b). Епічні традиції у сучасному бандурному виконавстві. Специфіка вокальної інтерпретації. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, 8, 178–187.
- Вишневська, С. (2011). *Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Гнатюк, Д. (2026). *Оперна творчість Го Венъцзіна: традиції та новаторство* [Дисертація доктора філософії, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Грица, С. (1979). *Мелос української народної епіки*. Наукова думка.
- Грица, С. (2007). Українські думи – народнопісенний епос. В Г. А. Скрипник (Ред.), *Українські народні думи* (с. 9–80). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

- Грушевська, К. (Упоряд.). (2004а). *Українські народні думи: Т. 1. Тексти №№ 1–13*. Видавництво ІМФЕ. (Оригінальна робота опублікована 1927 року)
- Грушевська, К. (Упоряд.). (2004б). *Українські народні думи: Т. 2. Тексти №№ 14–33*. Видавництво ІМФЕ. (Оригінальна робота опублікована 1931 року).
- Долгов, М. (1998). *Традиції та видозміни в кобзарстві Придніпров'я ХХ ст.* [Автореферат дисертації кандидата філологічних наук, Київський університет імені Тараса Шевченка].
- Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття*. Фоліант.
- Дутчак, В. (2021). Імпровізація на бандурі: від кобзарської традиції до виконавського методу у творчості Зіновія Штокалка. В *Zinovii Shtokalko: From kobzar traditions to bandura modern style* (с. 30–52). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-2>
- Дутчак, В., & Ван, Ч. (2025). Розвиток музично-епічних жанрів України та Китаю. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 53, 144–152. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348292>
- Зінків, І. (2013). *Бандура як історичний феномен*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАНУ.
- Зінків, І. (2016). Український епос та форми східної монодії. *Українська музика*, 1(19), 20–29. <https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/07/2016-1-n19-04.pdf>
- Іваницький, А. (1990). *Українська народна музична творчість*. Музична Україна.
- Кашаюк, В. (2024). Специфіка відображення героїки в українській і китайській музично-ментальних картинах (на прикладі творів Кирила Стеценка і Сянь Сінхая). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 26–31. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-4>
- Колесса, Ф. (1969). *Мелодії українських народних дум*. Наукова думка. (Оригінальна робота опублікована 1913 року)
- Кукуруза, Н. В. (2018). Дискурс мелодекламації в українському культурно-мистецькому просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 28, 265–272.
- Лазуркевич, Т. (2006). Реставрація кобзарських дум і особливості їхньої нотації (на матеріалі репертуару Зіновія Штокалка). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(16), 90–99.
- Лисенко, М. В. (1955). *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм*. Мистецтво. (Оригінальна робота опублікована 1874 року)
- Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті*. Видавець Савчук О. О.
- Підгорбунський, М. (2004). *Кобзарський рух в Україні (ХVI–ХІХ ст.)* [Автореферат дисертації кандидата історичних наук, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Ревуцький, Д. (1919). *Українські думи та пісні історичні*. Час.
- Хоткевич, Г. (1930). *Музичні інструменти українського народу*. Державне видавництво України.
- Черемський, К. (2008). *Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури*. Атос.
- Chen, Y., Choatchamrat, S., & Duangbung, S. (2025). An Investigation of the Musical Singing Style and Accompaniment for "Pingtang Li Diao" in Suzhou, China. *International Journal*

- of *Education & Literacy Studies*, 13(2), 108–121. <http://dx.doi.org/10.7575/aiac.ijels.v.13n.2p.108>
- Daoism—lives—language—performance. And jokes. (n.d.). *Stephen Jones: a blog*. Retrieved January 9, 2026, from <https://stephenjones.blog/>
- Dutchak, V., Karas, H., & Kukuruza, N. (2023). Melodeclamation as a synthesized musical and theatrical genre: Ukrainian specificity of existence. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 32, 33–39.
- Lawson, F. R. S. (2025). Chinese narrative performance: An interdisciplinary approach to the speech—music parameter. In D. Sammler (Ed.), *The Oxford handbook of language and music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780192894700.013.0019>
- Lee, Y.-Y., & Shen, S.-Y. (1999). *Chinese musical instruments*. Chinese Music Society of North America Press.
- Reichl, K. (2000). *The oral epic: Performance and music*. Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Shi, Y. (2016). *Performing Local Identity in a Contemporary Urban Society: A Study of Ping-tan Narrative Vocal Tradition in Suzhou, China* [Doctoral thesis, Durham University].
- Zhang, Q. (2023). *The transmission Process of "Suzhou Pingtan" Chinese opera in Jiangsu, China* [Doctor of Philosophy, Mahasarakham University].

## References

- Bintcian, L. (2014). *Muzikalno-istoricheskie paralleli razvitiia iskusstva Kitaia i Evropy* [Musical and historical parallels of the development of art in China and Europe]. Astroprint [in Russian].
- Chen, Y., Choatchamrat, S., & Duangbung, S. (2025). An Investigation of the Musical Singing Style and Accompaniment for "Pingtan Li Diao" in Suzhou, China. *International Journal of Education & Literacy Studies*, 13(2), 108–121. <http://dx.doi.org/10.7575/aiac.ijels.v.13n.2p.108> [in English].
- Cheremskiy, K. (2008). *Tradytsiine spivotstvo. Ukrainski spivtsi-muzykanty v konteksti svitovoi kultury* [Traditional singing. Ukrainian singers-musicians in the context of world culture]. Atos [in Ukrainian].
- Daoism—lives—language—performance. And jokes. (n.d.). *Stephen Jones: a blog*. Retrieved January 9, 2026, from <https://stephenjones.blog/> [in English].
- Dolhov, M. (1998). *Tradytsii ta vydozminy v kobzarstvi Prydniprovia XX st.* [Traditions and Modifications in Kobzarism of the Dnieper Region in the 20th Century] [Abstract of PhD Dissertation, Taras Shevchenko National University of Kyiv] [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura Art of Ukrainian Abroad in the 20th – Early 21st Centuries]. Foliant [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2021). Improvizatsiia na banduri: vid kobzarskoi tradytsii do vykonavskoho metodu u tvorchosti Zinovii Shtokalka [Bandura improvisation: from kobzar tradition to performance method in the oeuvre by Zinovii Shtokalko]. In *Zinovii Shtokalko: From kobzar traditions to bandura modern style* (pp. 30–52). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-2> [in Ukrainian].
- Dutchak, V., & Van, Ch. (2025). Rozvytok muzychno-epichnykh zhanriv Ukrainy ta Kytaiu [Development of Ukrainian and Chinese musical epic genres]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 53, 144–152. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348292> [in Ukrainian].

- Dutchak, V., Karas, H., & Kukuza, N. (2023). Melodeclamation as a synthesized musical and theatrical genre: Ukrainian specificity of existence. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 32, 33–39 [in English].
- Hnatiuk, D. (2026). *Operna tvorčist Ho Ventszina: tradytsii ta novatorstvo* [The Operatic Works of Guo Wenjing: Tradition and innovation] [Doctor of Philosophy, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine] [in Ukrainian].
- Hrushevskaya, K. (Comp.). (2004a). *Ukrainski narodni dumy: T. 1. Teksty №№ 1–13* [Ukrainian Folk: Vol. 1. Texts No. 1–13]. Vydavnytstvo IMFE. (Original work published 1927) [in Ukrainian].
- Hrushevskaya, K. (Comp.). (2004b). *Ukrainski narodni dumy: T. 2. Teksty №№ 14–33* [Ukrainian Folk Thoughts: Vol. 2. Texts No. 14–33]. Vydavnytstvo IMFE. (Original work published 1931) [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (1979). *Melos ukrainskoi narodnoi epiky* [Melos of the Ukrainian folk epic]. *Naukova dumka* [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2007). *Ukrainski dumy – narodnopisennyi epos* [Ukrainian Dumas – a folk-song epic]. In H. A. Skrypnyk (Ed.), *Ukrainski narodni dumy* [Ukrainian Folk Dumas] (pp. 9–80). Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences Ukraine [in Ukrainian].
- Ivanytskiy, A. (1990). *Ukrainska narodna muzychna tvorčist* [Ukrainian folk musical creativity]. *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].
- Kashaiuk, V. (2024). Spetsyfika vidobrazhennia heroiky v ukrainskii i kytayskii muzychno-mentalnykh kartynakh (na prykladi tvoriv Kyryla Stetsenka i Sian Sinkhaia) [The specificity of reflecting heroism in Ukrainian and Chinese musical and mental pictures (on the example of works by Kyrylo Stetsenko and Xian Xinghai)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 26–31. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-4> [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (1930). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people]. Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Kolessa, F. (1969). *Melodii ukrainskykh narodnykh dum* [Melodies of Ukrainian folk dums]. *Naukova dumka*. (Original work published 1913) [in Ukrainian].
- Kukuza, N. V. (2018). *Dyskurs melodeklamatsii v ukrainskomu kulturno-mystetskomu prostori* [The discourse of melodeclamation in the ukrainian cultural and artistic space]. *Ukrainian culture: The past, modern ways of development*, 28, 265–272 [in Ukrainian].
- Lawson, F. R. S. (2025). Chinese narrative performance: An interdisciplinary approach to the speech-music parameter. In D. Sammler (Ed.), *The Oxford handbook of language and music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780192894700.013.0019> [in English].
- Lazurkevych, T. (2006). *Restavratsiia kobzarskykh dum i osoblyvosti yikhnoi notatsii (na materialy repertuaru Zinovii Shtokalka)* [Restoration of kobzar dums and peculiarities of their notation (based on the repertoire of Zinoviy Shtokalko)] *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 7(16), 90–99 [in Ukrainian].
- Lee, Y.-Y., & Shen, S.-Y. (1999). *Chinese musical instruments*. Chinese Music Society of North America Press [in English].
- Lysenko, M. V. (1955). *Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen, vykonuvanykh kobzarem Veresaiem* [Characteristics of the musical features of Ukrainian dums and songs performed by kobzar Veresai]. *Mystetstvo*. (Original work published 1874) [in Ukrainian].

- Mishalov, V. (2013). *Kharkivska bandura. Kulturolohichno-mystetski aspekty henezy i rozvytku vykonavstva na ukrainskomu narodnomu instrumenti* [Kharkiv bandura. Cultural and artistic aspects of the genesis and development of performance on the Ukrainian folk instrument]. Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Pidhorbunskiy, M. (2004). *Kobzarskyi rukh v Ukraini (XVI–XIX st.)* [Kobzar movement in Ukraine (XVI–XIX centuries)] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Reichl, K. (2000). *The oral epic: Performance and music*. Verlag für Wissenschaft und Bildung [in English].
- Revutskiy, D. (1919). *Ukrainski dumy ta pisni istorychni* [Ukrainian historical poems and songs]. Chas [in Ukrainian].
- Shi, Y. (2016). *Performing Local Identity in a Contemporary Urban Society: A Study of Ping-tan Narrative Vocal Tradition in Suzhou, China* [Doctoral thesis, Durham University] [in English].
- Van, Ch. (2022, April 27–28). Muzychnyi epos ta yoho vykonavtsi: ukrainskyi ta svitovyi dosvid [Musical epic and its performers: Ukrainian and world experience]. In *Mystetska osvita v yevropeiskomu sotsiokulturnomu prostori XXI stolittia* [Art education in the European socio-cultural space of the 21st century] [Conference proceedings] (pp. 43–47). Mukachevo State University [in Ukrainian].
- Veï, D. (2003). Osoblyvosti rozvytku vokalnykh zhanriv tradytsiinoi muzyky Kytaiu [Peculiarities of the development of vocal genres of traditional Chinese music]. *Muzychne vykonavstvo*, 19, 241–251 [in Ukrainian].
- Vyshnevskya, S. (2005a). Evoliutsiia rechyatyvnykh form u repertuari spivaka-bandurysta [Evolution of recitative forms in the repertoire of a bandura singer]. In *Kobzarstvo v konteksti stanovlennia ukrainskoi profesiinoi muzychnoi kultury* [Kobzarism in the context of the formation of Ukrainian professional musical culture] [Conference proceedings] (pp. 143–148) [in Ukrainian].
- Vyshnevskya, S. (2005b). Epichni tradytsii u suchasnomu bandurnomu vykonavstvi. Spetsyfika vokalnoi interpretatsii [Epic traditions in modern bandura performance. Specifics of vocal interpretation]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, 8, 178–187 [in Ukrainian].
- Vyshnevskya, S. (2011). *Evoliutsiia fenomenu spivu v bandurnii vykonavskii tradytsii* [The Evolution of the Singing Phenomenon in the Bandura Performance Tradition] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].
- Zhang, Q. (2023). *The transmission Process of "Suzhou Pingtan" Chinese opera in Jiangsu, China* [Doctor of Philosophy, Mahasarakham University] [in English].
- Zinkiv, I. (2013). *Bandura yak istorychnyi fenomen* [Bandura as a historical phenomenon]. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences Ukraine [in Ukrainian].
- Zinkiv, I. (2016). Ukrainskyi epos ta formy skhidnoi monodii [Ukrainian epos and forms of Eastern monody]. *Ukrainian music*, 1(19), 20–29. <https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/07/2016-1-n19-04.pdf> [in Ukrainian].

## SPECIFIC OF THE MELODECLAMATION IN THE MUSICAL-EPIC GENRES OF UKRAINE AND CHINA

Zhengyu Wang

Postgraduate Student, Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art,

ORCID: 0009-0002-1690-6889; e-mail: 542773234@qq.com

Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the article** is to provide a comparative characterisation of the specific features of melodeclamation, its history, formation, and performance realization within the cultural and historical dynamics of musical-epic genres in the musical arts of Ukraine and China. In accordance with the stated aim, the following objectives are addressed: to identify the features of melodeclamation from the perspectives of terminology, genre, and performance characteristics; to trace the historical development of melodeclamation in the musical arts of Ukraine and China; to determine the priority forms of performance functioning of melodeclamation in Ukrainian culture, particularly in folk instrumental music-making (kobzar and lirnyk traditions); to analyze examples of melodeclamation in epic genres of Chinese musical art; and to identify common and distinctive features of melodeclamation in musical-epic genres of Ukrainian and Chinese cultures. **The research methodology** of the study is based on historical, musicological, and cultural approaches, as well as comparative analysis in both synchronic and diachronic perspectives. **The scientific novelty** of the article lies in the comparative analysis of the specific features of melodeclamation in musical-epic genres of Ukraine and China, as well as in examining the interaction between speech and music (recitation) in the kobzar-lirnyk tradition and Chinese narrative-vocal practices (*shuochang, quyi*). **Conclusions.** The study reveals both common and distinctive typological features of the functioning of melodeclamation in Ukrainian and Chinese musical cultures. In particular, shared characteristics in both cultures include the dominance of verbal text, free rhythm, and narrative (storytelling, epic) function. Differences, however, are determined by linguistic nature, intonational systems, and performance traditions, which have dynamically developed in the musical cultures of Ukraine and China since ancient times and continue to be organically used today.

**Keywords:** musical art of Ukraine; musical art of China; musical-epic genres; melodeclamation; recitation; intonation; modal characteristics of singing; performance interpretation

Надійшла: 27.02.2026; Прийнято: 30.04.2026;  
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026



DOI: 10.31866/2616-7581.9.1.2026.362773

УДК 78.087.68:78.071Кречко

## ЮВІЛЕЙНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ КУЛЬТУРИ ПАМ'ЯТІ: КОНЦЕРТИ, ХОРОВІ АСАМБЛЕЇ ТА МЕМОРІАЛЬНІ ПОДІЇ ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИХАЙЛА КРЕЧКА

Олександр Кравчук

доктор філософії з культурології, старший викладач кафедри музичного мистецтва,  
голова Ради молодих учених;

ORCID: 0000-0001-7763-4157; e-mail: oleksandrkravchuk97@ukr.net

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

---

### Анотація

**Метою** статті є осмислення ювілейних мистецьких практик культури пам'яті, присвячених 100-річчю від дня народження Михайла Кречка, зокрема концертів, хорових асамблей та меморіальних подій, а також у визначенні їхньої ролі в актуалізації творчої спадщини митця та розвитку сучасного українського хорового мистецтва. **Методологічну основу** дослідження становлять міждисциплінарні підходи культурології та музикознавства. Застосовано історико-культурний, біографічний, аналітичний і системний **методи**, що дали змогу розглянути ювілейні мистецькі події як складники культури пам'яті. Використано методи аналізу концертних програм, мистецьких проєктів і меморіальних заходів, присвячених постаті Михайла Кречка, що сприяло комплексному осмисленню форм репрезентації його творчої спадщини в сучасному культурному просторі. **Наукова новизна дослідження** полягає у розгляді ювілейних концертів, хорових асамблей та меморіальних мистецьких подій як важливих інструментів функціонування культури пам'яті у сфері музичного мистецтва. Уперше здійснено узагальнений аналіз мистецьких практик, присвячених 100-річчю від дня народження Михайла Кречка, у контексті актуалізації його творчої спадщини та формування культурної пам'яті в українському хоровому мистецтві. **Висновки.** Установлено, що ювілейні мистецькі практики відіграють важливу роль у процесах збереження та популяризації творчої спадщини видатних діячів музичної культури. Концерти, хорові асамблеї та меморіальні події, присвячені Михайлові Кречку, сприяють актуалізації його диригентської, композиторської та педагогічної діяльності, формують культурну спадкоємність і підтримують розвиток сучасного українського хорового мистецтва.

**Ключові слова:** культура пам'яті; М. Кречко; хорове мистецтво; ювілейні мистецькі практики

## Вступ

У сучасному науковому дискурсі дедалі більшої ваги набувають дослідження, пов'язані з осмисленням процесів функціонування культури пам'яті та форм її репрезентації в культурно-мистецькому просторі. Вагоме місце у цьому процесі відведено ювілейним мистецьким практикам, які через концертні програми, фестивалі, хорові асамблеї, науково-мистецькі події та меморіальні заходи актуалізують постаті визначних діячів культури, сприяючи збереженню й трансляції їхньої творчої спадщини в сучасному культурному середовищі. У цьому контексті ювілейні дати стають не тільки приводом для вшанування митця, а й важливим інструментом формування колективної культурної пам'яті та осмислення національної культурно-мистецької традиції.

Особливої актуальності набуває вивчення ювілейних мистецьких практик, присвячених видатним представникам українського хорового мистецтва, чия діяльність суттєво вплинула на розвиток національної музичної культури. Серед таких постатей чільне місце належить Михайлові Кречку – диригенту, композитору, педагогу, публіцисту та громадському діячеві, творча діяльність якого стала важливим етапом у розвитку професійного українського хорового мистецтва. Відзначення 100-річчя від дня народження зумовило проведення низки меморіальних заходів, які репрезентують різні форми актуалізації його творчої спадщини в сучасному просторі культури України.

Водночас у сучасному науковому просторі недостатньо висвітленими залишаються питання, пов'язані з аналізом ювілейних мистецьких практик як складників культури пам'яті, зокрема їхньої ролі у популяризації творчості митців, формуванні культурної спадкоємності та розвитку хорового мистецтва. Саме тому дослідження та аналіз концертних програм, хорових асамблеї і меморіальних подій, присвячених 100-річчю від дня народження М. Кречка, є важливим науковим завданням, що дає змогу осмислити механізми збереження та актуалізації музичної спадщини в сучасному культурному середовищі.

## Мета

Мета статті полягає в осмисленні ювілейних мистецьких практик культури пам'яті, присвячених 100-річчю від дня народження Михайла Кречка, зокрема концертів, хорових асамблеї і меморіальних подій, а також у визначенні їхньої ролі в актуалізації творчої спадщини митця та розвитку сучасного українського хорового мистецтва.

## Аналіз попередніх досліджень і публікацій

Сучасні наукові дослідження у сфері культурології, історії культури та мистецтвознавства демонструють стійкий інтерес до проблематики культурної та колективної пам'яті як методологічного інструментарію осмислення постатей видатних діячів культури. Концептуальні положення А. Ассман (2012, с. 37) набули подальшого розвитку в працях зарубіжних і українських дослідників, які

розглядають культурну пам'ять як динамічну систему збереження, трансляції та актуалізації смислів у межах суспільства. Зокрема, акцентується увага на ролі інституцій, мистецьких практик і ритуалізованих форм (концерти, фести-вали, ювілейні заходи) у процесах репрезентації пам'яті.

У вітчизняному науковому дискурсі останніх років простежується тенденція до інтеграції теорії культурної пам'яті з біографічними та мистецтвознавчими студіями. Дослідники О. Кравчук (2025), Н. Кречко (2015), О. Коменда (2020) та інші зосереджують увагу на феномені творчої особистості як носія та транслятора культурних смислів, підкреслюючи значення біографічного підходу у вивченні музичного мистецтва. У цьому контексті творчу біографіку розглядають не тільки як реконструкцію життєпису митця, а й як спосіб виявлення механізмів культурної тягlosti та формування національної ідентичності.

Актуальним напрямом сучасних публікацій є також дослідження колективної пам'яті у її взаємодії з художніми практиками. На основі ідей М. Альбвакса (Halbwachs, 1952) пам'ять інтерпретують як соціально зумовлений процес, що реалізується через спільні символічні форми, зокрема музичні тексти, виконавські традиції та освітні практики. Особливу увагу приділено ролі хорового мистецтва як специфічного медіуму культурної пам'яті, що поєднує індивідуальний і колективний досвід у єдиному художньому акті.

Аналіз сучасних досліджень засвідчує міждисциплінарний характер проблематики культурної пам'яті та її продуктивність у вивченні творчих біографій. Застосування цього підходу до осмислення постаті М. Кречка дає змогу розглядати його діяльність не тільки в історико-мистецькому вимірі, а й як важливий чинник формування культурної пам'яті та національної ідентичності українського суспільства.

### Виклад матеріалу дослідження

Ювілейні мистецькі практики, присвячені 100-річчю від дня народження М. Кречка, репрезентують цілісну систему форм актуалізації творчої спадщини митця в сучасному культурному просторі. Їхня специфіка полягає у поєднанні різних типів діяльності – виконавської, наукової, освітньої та видавничої, що у сукупності формують багаторівневу модель функціонування культури пам'яті в українському хоровому мистецтві. У цьому контексті доцільним є наукове структурування зазначених практик відповідно до їхніх функціональних і змістових характеристик.

З огляду на характер реалізованих ініціатив у 2025 р. ювілейні практики можна згрупувати за такими основними напрямками:

1. Виконавсько-репрезентативні практики, що охоплюють концерти пам'яті, хорові асамблеї та мистецькі проекти, спрямовані на безпосередню актуалізацію творчості М. Кречка в сучасному виконавському середовищі.

2. Конкурсно-фестивальні практики, зокрема проведення всеукраїнського конкурсу імені М. Кречка, які забезпечують інтеграцію його спадщини в професійний та освітній простір, стимулюючи розвиток виконавської культури та популяризацію національного хорового репертуару.

3. Науково-дослідницькі практики, представлені захистом дисертаційного дослідження, участю в наукових конференціях та актуалізацією постаті митця у науковому дискурсі, що сприяє систематизації знань про його діяльність і утвердженню в сучасній гуманітаристиці.

4. Видавничі практики, пов'язані з публікацією повного зібрання хорових творів композитора, які забезпечують фіксацію, збереження та подальше поширення його музичної спадщини.

*Виконавсько-репрезентативні практики.* У 2025 р., поряд із відзначенням 100-річчя від дня народження М. Кречка, ювілейну дату святкував і Закарпатський заслужений академічний народний хор, якому 25 вересня виповнилося 80 років від часу заснування. На сучасному етапі колектив очолює заслужена працівниця культури України Наталія Петій-Потапчук, чия творча діяльність характеризується органічним поєднанням новаторських підходів зі збереженням і розвитком усталених виконавських традицій. У своїй роботі керівниця репрезентує багатовекторність культурних процесів Закарпатського регіону, актуалізуючи локальні музичні традиції в сучасному мистецькому просторі. У межах ювілейних заходів, ініційованих Н. Петій-Потапчук, реалізовано низку культурно-мистецьких і просвітницьких проєктів (Попович, 2025). Одним з ключових подій став концерт-присвята до 100-річчя від дня народження М. Кречка, який відбувся 5 вересня 2025 року (у день народження митця) у Хрестовоздвиженському кафедральному соборі м. Ужгорода. Захід поєднував концертну програму з поминальною панахидою та відбувся за участі Преосвященного владыки Теодора й отця Василя Голодняка, що надало події особливого сакрального виміру. Концертну програму відкрив Академічний студентський хор «ANIMA» Київського національного університету культури і мистецтв під керівництвом заслуженої артистки України професорки Н. Кречко. У виконанні колективу прозвучали як обробки українських народних пісень, так і авторські хорові твори М. Кречка, створені переважно в київський період його творчості. Зокрема, було представлено такі композиції, як «Благослови, душе моя, Господи» з «Літургії», «Іхав козак на війноньку» (солістка О. Купрік), «Віє вітер, віє буйний» (соліст О. Кравчук), «Я лелію поливаюю», «За горами, за лісами», «Сяють зорі» (соліст Я. Комарніцький), що репрезентують різні жанрово-стильові аспекти композиторської спадщини митця. У другій частині заходу виступив Закарпатський заслужений академічний народний хор, у виконанні якого прозвучали обробки народних пісень, що становлять основу репертуару колективу, зокрема «Ой, на плаю вівці пасуть», «Шуміла дуброва», «Ой, стояла'м на броді», колискова «Гайчі, сину, гайчі», «Не рубай ліщину», «Звідси гора, звідти друга», «Тече вода каламутна», «Паде дощ», «Ой, у лузі червона калина». Сольні партії виконали заслужена артистка України Я. Садварій, а також А. Свид, О. Свида, М. Ганжерлі та В. Вовканич. Завершальним акордом мистецької події стало спільне виконання обома колективами духовного твору М. Кречка «Многії літа», що символічно поєднало виконавські традиції та підкреслило ідею тяглості української хорової культури (Грись, 2025).

9 вересня з ініціативи учня Михайла Кречка – народного артиста України художнього керівника Академічного камерного хору «Cantus» Еміла Сокача – відбувся ювілейний концерт «Cantus Choir до 100-річчя від дня народження

Михайла Кречка» (хормейстер – Ондраш Тазінгер), який став вагомим складником виконавсько-репрезентативних практик вшанування митця. Програмна концепція заходу була вибудована за принципом репрезентації різних жанрово-стильових пластів творчості композитора: у концерті прозвучали окремі частини з «Літургії», авторські хорові композиції, а також обробки українських народних пісень, що охоплюють різні періоди його творчої діяльності. Такий підхід забезпечив цілісне представлення композиторського доробку М. Кречка та дав змогу окреслити еволюцію його індивідуального стилю в контексті національної хорової традиції. Поряд із творами М. Кречка в концертній програмі були представлені композиції українських композиторів, чий мистецький доробок він високо цінував, зокрема Б. Лятошинського, Є. Станковича, Г. Гаврилець та інших. Такий репертуарний вибір засвідчує широту художніх орієнтирів митця та водночас контекстуалізує його творчість у межах загальнонаціонального музичного процесу. Особливого значення набуло перше виконання в Ужгороді твору «Горить моє серце» на слова Лесі Українки (музика М. Довганича), який увійшов до репертуару колективу, розширюючи сучасне інтерпретаційне поле української хорової музики й актуалізуючи взаємодію традиції та новаторства у виконавській практиці. У концерті взяли участь солісти: О. Щербата (сопрано), Л. Славець (мецо-сопрано), Т. Жупанин (альт) та В. Федішин (тенор), чия участь сприяла розкриттю темброво-виразових можливостей представленого репертуару та підсиленню художньої цілісності концертної програми (Департамент культури Закарпатської обласної державної адміністрації, 2025b).

1 жовтня 2025 року, у Міжнародний день музики, у Київській опері відбувся концерт-присвята «Крила натхнення», приурочений до 100-річних ювілеїв фундаторів театру – Євгена Дуценка та Михайла Кречка. Зазначена мистецька подія стала вагомим елементом ювілейних практик культури пам'яті, спрямованих на актуалізацію творчої спадщини видатних діячів українського музичного мистецтва й осмислення їхнього внеску в становлення національної виконавської школи. Концепція концерту була вибудована як репрезентація багатожанрового та стилістично різнопланового репертуару, що поєднав зразки української та світової музичної класики. У програмі прозвучали твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, а також композиції західноєвропейських авторів, зокрема В. Моцарта, К. Сен-Санса, Дж. Пуччіні та Дж. Верді. Окреме місце посіли обробки українських народних пісень Михайла Кречка («Іхав козак на війноньку», «За горами, за лісами»), що забезпечило органічне включення його творчого доробку у загальну драматургію концертної програми. Така репертуарна стратегія сприяла не лише вшануванню пам'яті митців, але й підкреслила інтеграційні процеси між національною та європейською музичними традиціями. Постановочна реалізація концерту відзначалася високим рівнем професійної координації творчої команди: музичним керівником виступив народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка В. Василенко; режисером-постановником – В. Пальчиков; диригентом – Є. Воронко; хормейстером – А. Масленнікова. До постановочного складу також увійшли художник-постановник М. Грабченко, режисер А. Янчук, художник світла С. Масловський, звукорежисер В. Козак, а ведучими концерту стали П. Мірзаєва й А. Пригара. У виконанні програми взяли участь

хор та симфонічний оркестр Київської опери, Академічний хор «ANIMA» студентів КНУКіМ, а також провідні солісти театру. Диригентське керівництво здійснювали представники сучасної української диригентської школи – народна артистка України О. Мадараш, народний артист України Ю. Янко, заслужена артистка України Н. Кречко, А. Масленнікова та Є. Воронко, що підкреслює тяглість професійної традиції та спадкоємність виконавських практик. Особливу участь у концерті взяв відомий український скрипаль Д. Ткаченко, що розширило жанрові межі програми та посилило її концертно-репрезентативний характер. Змістовне наповнення події було зумовлене постатями її адресатів – Є. Дущенко та М. Кречка, як засновників відповідно оркестру та хору Київської опери. Їхня діяльність заклала підвалини функціонування цих колективів як високопрофесійних виконавських структур, здатних до інтерпретації складного симфонічного й хорового репертуару. У цьому контексті концерт постає не лише як форма меморіалізації, але і як репрезентація інституційної пам'яті, що відтворює історію становлення театру через актуалізацію постатей його фундаторів.

17 листопада 2025 року у Великій залі Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України відбулася Хорова асамблея до 100-річчя М. Кречка, що постала репрезентативною формою актуалізації його творчої спадщини у сучасному культурному просторі. Подія мала благодійний характер і об'єднала провідні професійні та навчальні хорові колективи, засвідчивши високий виконавський рівень українського хорового мистецтва та його інституційну тяглість. Програмна концепція хорової асамблеї була вибудована за принципом стильової та жанрової репрезентації української й світової хорової класики у взаємодії з творчою спадщиною М. Кречка. Відкрив концертний блок фрагмент із оперної класики – «Молитва Андрія» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, що у виконанні соліста Національної опери України О. Нікіфорова (концертмейстер А. Яковенко) актуалізувала традицію національної оперної школи як історичного підґрунтя хорового мистецтва. У виконанні Національної заслуженої академічної капели України «Думка» (диригент Є. Савчук) прозвучали твори Є. Станковича – обробка історичної пісні «За Кубань іду» (запис О. Кошиця), а також композиція «Садок вишневий коло хати» на слова Т. Шевченка з ораторії «Страсті за Тарасом», що репрезентують синтез неофольклоризму та сучасної хорової драматургії. Ліричну лінію програми продовжив твір Б. Фроляк «Сонце заходить» на слова Т. Шевченка, у якому виявляється тенденція до інтимізації хорового висловлювання. Звернення до сакрально-патріотичної тематики було репрезентоване фінальним виконанням «Молитви за Україну» М. Лисенка за участю всіх колективів, що підкреслило символічний вимір єдності виконавців і слухачької аудиторії. Водночас хор Київського муніципального академічного театру опери і балету «Київська опера» (хормейстер А. Масленнікова) представив твори Л. Дичко «Море» («На човні») на слова Лесі Українки, а також обробку В. Івасюка «Я піду в далекі гори» (аранжування О. Лисоконя), демонструючи поєднання академічної та естрадно-фольклорної традицій. У цьому ж блоці прозвучали обробки українських народних пісень М. Кречка («Коломийки», «Їхав козак на війноньку»), що засвідчують індивідуальний стиль композитора, зорієнтований на органічне поєднання автентичного мелосу з професійною хоровою технікою. Виконавська участь академічного хору «Anima» КНУКіМ

(диригентка Н. Кречко) була зосереджена на інтерпретації духовної та світської музики М. Кречка, зокрема творів «Благослови, душе моя, Господа», «Сяють зорі в синім морі» (на вірші М. Кречка), а також обробок народних пісень («За горами, за лісами»). Залучення солістів (А. Терпан, В. Мусієнко, Я. Комарницький) увиразнило камерний вимір цих композицій. Окремий пласт програми становили твори В. Мартинюка «Зове рідна мати» (слова В. Крищенка) та Р. Лісової «Ноктюрн», що розширили стилістичний спектр концерту в напрямі сучасної української хорової лірики. Значущим є також звернення до світової оперної класики у виконанні хору Національної опери України (диригент О. Тарасенко): прозвучали «Хор полонених євреїв» із опери «Набукко» Дж. Верді та хори з опери «Кармен» Ж. Бізе («Жіночий хор» з I дії, «Хор» з IV дії), що актуалізували європейський контекст розвитку хорового мистецтва. Участь капели бандуристів «Чураї» КНУКіМ (керівник В. Лисенко) із виконанням творів Г. Гаврилець («Ходить турчин по риночку») та обробок М. Кречка для жіночого хору і бандур («Паде дощ», «Посадила черешеньку») засвідчила перспективність тембрового оновлення хорового звучання через синтез із традиційними інструментами.

*Науково-дослідницькі практики.* Ювілейні заходи охоплюють також комплекс науково-дослідницьких ініціатив, що сприяють систематизації знань про творчість митця та утвердженню його постаті у сучасній гуманітаристиці. Одним із ключових напрямів є захист дисертаційного дослідження «Михайло Кречко як феномен діяльнісного універсалізму в хоровій культурі України», у якому комплексно проаналізовано всі аспекти діяльності митця – диригентську, композиторську, педагогічну та організаційно-громадську. Дослідження виявляє взаємозв'язок творчості М. Кречка з українською хоровою традицією та підкреслює його роль як системотворчої постаті у формуванні національної музичної культури (Кравчук, 2025).

Серед інших прикладів наукових практик слід відзначити статтю Г. Карась та О. Тарасенка (2024) «Творчі взаємини Михайла Кречка і Юрія Костюка в контексті доби», у якій висвітлюється інтелектуальний і творчий обмін між видатними діячами українського хорового мистецтва, а також формування репертуарних і педагогічних стратегій у світлі культурних і соціальних процесів часу.

Важливим компонентом систематизації знань є також участь автора статті у наукових конференціях, зокрема доповідь «Закарпатський народний хор у період керівництва Михайла Кречка: традиція, новаторство, стиль», де було проаналізовано специфіку виконавської школи, стильові особливості та новаторські підходи М. Кречка до хорового виконавства. Така діяльність сприяє не лише академічній осмисленості спадщини митця, але й інтеграції його творчості в ширший культурологічний і музикознавчий дискурс, підкреслюючи її значення для сучасної української гуманітаристики.

*Конкурсно-фестивальні практики.* З 11 по 13 квітня у м. Ужгороді відбувся III Всеукраїнський конкурс хорового мистецтва імені Михайла Кречка. Засновниками якого були Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора, Всеукраїнське хорове товариство імені Миколи Леонтовича та громадська організація «Яскрава країна» за підтримки Національної всеукраїнської музичної спілки. Співзасновниками конкурсу є Департамент культури Закарпатської

обласної військової адміністрації та Закарпатська обласна рада, що засвідчує його інтеграцію у систему державної та регіональної культурної політики. Конкурс проводиться на регулярній основі у місті Ужгород у форматі двотурового змагання, що передбачає функціонування організаційного комітету та професійного журі як ключових інституційних складників. Метою конкурсу є сприяння розвитку хорового мистецтва, збереження та збагачення традицій української музично-хорової культури, а також утвердження її значення в духовному житті суспільства. Конкурс виконує низку взаємопов'язаних завдань, серед яких популяризація вокально-хорового мистецтва, обмін творчим і професійним досвідом між колективами, підвищення кваліфікації керівників і виконавців, а також розширення міжрегіональних культурних зв'язків.

2025 р. у конкурсі взяли участь 17 колективів із дев'яти областей України, представлених у номінаціях «академічний спів», «народний спів» і «фольклорні колективи», у категоріях «аматори» та «професіонали». Така структура забезпечила репрезентацію різних виконавських моделей і сприяла міжрегіональній та міжгенераційній комунікації в хоровому середовищі. За результатами конкурсних прослуховувань гран-прі здобув чоловічий ансамбль «Axios» (м. Чернігів). Дипломи лауреатів I ступеня отримали: Народна хорова капела «Дніпро» (м. Київ), дитячий хор «Пастораль» (м. Київ), зразковий дитячий хор «Adiamus» (м. Одеса), камерний склад Народної академічної хорової капели КПІ ім. І. Сікорського (м. Київ), народний хоровий колектив «Зоряниця» (м. Миколаїв), народний аматорський вокальний ансамбль «З роси й води» (Вінницька обл.), ансамбль «Діти Магури» (м. Чернігів), зразковий дитячо-юнацький хор «Vivat Musica» (м. Рівне), ансамбль студентів КНУКіМ «Primavera» (м. Київ). Лауреатами II ступеня стали зразковий дитячий хор «Щедрик» (м. Стрий) та вокально-хоровий колектив «Мозаїка» (м. Суми); лауреатами III ступеня – вокально-хорова студія «Голос-ОК» (м. Суми) і народний аматорський вокальний ансамбль «Руменок» (Закарпатська обл.). Спеціальними відзнаками журі нагороджено І. Лисика («Кращий концертмейстер») та М. Охримчука («Кращий хормейстер»), що підкреслює увагу до індивідуального професійного внеску в межах колективного виконавства. На галаконцерті конкурсу символом єдності поколінь стало спільне виконання твору «Многая літа» за участі всіх колективів під керівництвом Н. Кречко (Департамент культури Закарпатської обласної державної адміністрації, 2025а).

*Видавничі практики.* У 2025 році до ювілею митця за ініціативи його доньки Н. Кречко та за підтримки українського хорового диригента, керівника Муніципального камерного хору «Київ» М. Гобдича видано збірку хорових творів. Як зазначено у виданні, нотне видання М. Кречко (2025) «Хорові твори» є першим повним зібранням композиторської спадщини митця. Структурно збірка складається з двох основних розділів. Перший охоплює оригінальні твори, згруповані в підрозділи «Духовна музика», що містить Літургію (19 номерів) та чотири сакральні мініатюри на канонічні тексти, і «Світська музика», представлена дванадцятьма хоровими композиціями на поезії українських авторів та власні тексти композитора. Другий розділ репрезентує фольклорний напрям творчості М. Кречко і містить 43 обробки народних пісень. Видання має вагоме значення для сучасного культурного простору, оскільки сприяє системному введенню

творчої спадщини композитора у виконавський та науковий обіг. Збірка орієнтована на широкий спектр користувачів – хорові колективи, диригентів, хормейстерів, регентів, музикознавців, а також студентів мистецьких закладів освіти та всіх зацікавлених українським хорovým мистецтвом (Кречко, 2025, с. 4–5).

Ю. Чекан (б.д.), автор вступної статті до нотного видання, зазначає, що збірка хорових творів М. Кречка постає як узагальнена проєкція його життєтворчості, у якій репрезентовано основні жанрово-стильові вектори діяльності митця – духовну музику, світські хорові композиції та обробки народних пісень. Її структура відображає глибинні світоглядні засади композитора, сформовані під впливом віри, національної традиції та активної виконавської практики. Водночас збірка засвідчує органічне поєднання індивідуального авторського стилю з українською хорovou традицією, актуалізуючи її в сучасному культурному та виконавському просторі.

### Висновки

Ювілейні мистецькі практики, присвячені 100-річчю від дня народження М. Кречка, демонструють багатоплановість підходів до актуалізації творчої спадщини митця в сучасному культурному просторі. Аналіз проведених концертів, хорових асамблей, конкурсів, науково-дослідницьких ініціатив та видавничих проєктів дає змогу констатувати, що їхня ефективність зумовлена комплексним поєднанням виконавського, освітнього, наукового та меморіального вимірів діяльності. Репрезентативні виконавські практики – концерти пам'яті та хорові асамблеї – підтвердили високу професійну майстерність учасників і репрезентували тяглість традицій українського хорového мистецтва, а також інтеграцію доробку М. Кречка в сучасну виконавську практику. Конкурсні та фестивальні ініціативи, зокрема проведення всеукраїнського конкурсу імені М. Кречка, сприяють формуванню професійного простору для розвитку молодих виконавців і популяризації національного хорového репертуару. Науково-дослідницькі практики, представлені захистом дисертаційного дослідження, публікаціями, участю в конференціях та наукових дискусіях, сприяють систематизації знань про діяльність М. Кречка й утвердженню його постаті в сучасній гуманітаристиці. Видавничі практики, зокрема публікація повного зібрання хорових творів митця, забезпечують фіксацію та збереження його музичної спадщини, одночасно відкриваючи нові перспективи для досліджень і практичного використання творів.

Ювілейні практики до 100-річчя М. Кречка формують цілісну систему інтеграції музичної спадщини в сучасний культурний та освітній контекст, підтверджуючи роль митця як системотворчої постаті українського хорového мистецтва ХХ століття.

Подальші дослідження можна зосередити на глибшому музикознавчому аналізі хорових творів М. Кречка, виявленні стилістичних особливостей його авторських композицій та обробок народних пісень, що дасть змогу розкрити специфіку його композиційної техніки та взаємодію з українською хорovou традицією. Не менш важливим є дослідження педагогічної спадщини М. Кречка, включно з його методиками викладання та впливом на учнів і послідовників, а також на сучасні

хорові колективи. Перспективним є і систематичний аналіз концертних, фестивальних та ювілейних практик, пов'язаних із популяризацією творчості митця, що дасть змогу визначити ефективні моделі інтеграції історичної музичної спадщини в сучасну виконавську практику. Крім того, доцільним є міждисциплінарне дослідження культури пам'яті, що поєднує музикознавство, культурологію та соціологію мистецтва, з метою оцінки впливу ювілейних заходів на формування національної ідентичності та усвідомлення музичної традиції. Загалом ці напрями сприятимуть поглибленню музикознавчої науки та гуманітарного осмислення ролі М. Кречка в сучасному культурному дискурсі України.

### Список бібліографічних посилань

- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Ніка-Центр.
- Грись, Т. (2025, 7 вересня). *Закарпатський народний хор провів свої перші заходи назустріч ювілею*. Департамент культури Закарпатської обласної державної адміністрації. <https://kultura-zak.gov.ua/?p=13985>
- Департамент культури Закарпатської обласної державної адміністрації. (2025а, 13 квітня). *Визначено переможців III-го Всеукраїнського конкурсу хорового мистецтва імені Михайла Кречка*. <https://kultura-zak.gov.ua/?p=7990>
- Департамент культури Закарпатської обласної державної адміністрації. (2025b, 9 вересня). *100-річчя Михайла Кречка концертом ушанував Академічний камерний хор «Кантус»*. <https://kultura-zak.gov.ua/?p=14073>
- Карась, Г., & Тарасенко, О. (2024). Творчі взаємини Михайла Кречка і Юрія Костюка в контексті доби. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 82(1), 202–208. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-30>
- Коменда, О. (2020). Екстенсивні та інтенсивні прояви діяльнісного універсалізму творчої особистості: Ренесанс, Бароко, Класицизм. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 3(2), 118–131. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219157>
- Кравчук, О. О. (2025). *Михайло Кречко як феномен діяльнісного універсалізму в хоровій культурі України* [Дисертація доктора філософії, Київський національний університет культури і мистецтв]. [https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/08/Kravchuk\\_Dysertacziya.docx\\_compressed.pdf](https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/08/Kravchuk_Dysertacziya.docx_compressed.pdf)
- Кречко, М. (2025). *Хорові твори* (М. М. Гобдич, ред.). Камерний хор «Київ».
- Кречко, Н. М. (2015). Хорова культура України 60–80-х рр. XX ст. Репертуар. Концертна діяльність. Вплив на сучасність. *Література та культура Полісся. Серія: Історичні науки*, 79, 274–280.
- Попович, З. (2025, 5 вересня). *В Ужгороді відкрили серію концертів до 100-річчя Михайла Кречка*. Varosh. <https://varosh.com.ua/noviny/v-uzhgorodi-vidkryly-seriyu-konzertiv-do-100-richchya-krechka/>
- Чекан, Ю. (б.д.). *Любов та Віра: хоровий світ Михайла Кречко*. Всеукраїнське хорове товариство ім. Миколи Леонтовича. Взято 10 березня 2026 року з <https://choircommunity.com.ua/m-krechko-chorovyy-svit/>
- Halbwachs, M. (1952). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Presses Universitaires de France.

## References

- Assman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of Memory: Forms and Transformations of Cultural Memory]. Nika-Tsentr [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (n.d.). *Liubov ta Vira: khorovyi svit Mykhaila Krechko* [Love and Faith: the choral world of Mykhailo Krechko]. Vseukrainske khorove tovarystvo im. Mykoly Leontovycha. Retrieved March 10, 2026, from <https://choircommunity.com.ua/m-krechko-khorovyy-svit/> [in Ukrainian].
- Departament kultury Zakarpatskoi oblasnoi derzhavnoi administratsii. (2025a, April 13). *Vyznachenno peremozhstsv III-ho Vseukrainskoho konkursu khorovoho mystetstva imeni Mykhaila Krechka* [Winners of the 3rd All-Ukrainian Mykhailo Krechko Choral Art Competition Announced]. <https://kultura-zak.gov.ua/?p=7990> [in Ukrainian].
- Departament kultury Zakarpatskoi oblasnoi derzhavnoi administratsii. (2025b, September 9). *100-richchia Mykhaila Krechka kontsertom ushanuvav Akademichnyi kamernyi khor "Kantus"* [The Academic chamber choir "Cantus" honored the 100th anniversary of Mykhailo Krechko with a concert]. <https://kultura-zak.gov.ua/?p=14073> [in Ukrainian].
- Halbwachs, M. (1952). *Les cadres sociaux de la mémoire* [The social frameworks of memory]. Presses Universitaires de France [in French].
- Hrys, T. (2025, September 7). *Zakarpatskyi narodnyi khor proviv svoi pershi zakhody nazustrich yuvileiu* [The Transcarpathian folk choir held its first events in anticipation of its anniversary]. Department kultury Zakarpatskoi oblasnoi derzhavnoi administratsii. <https://kultura-zak.gov.ua/?p=13985> [in Ukrainian].
- Karas, H., & Tarasenko, O. (2024). *Tvorchi vzaiemyny Mykhaila Krechka i Yurii Kostiuka v konteksti doby* [Creative relations of Mykhailo Krechko and Yuriy Kostiuk in the context of the day]. *Current Issues of the Humanities*, 82(1), 202–208. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-30> [in Ukrainian].
- Komenda, O. (2020). *Ekstensyvni ta intensyvni proiavy diialnisnogo universalizmu tvorchoi osobystosti: Renesans, Baroko, Klasysyizm* [Extensive and Intensive manifestations of activity universalism of the creative personality: Renaissance, Baroque, Classicism]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 3(2), 118–131. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219157> [in Ukrainian].
- Kravchuk, O. O. (2025). *Mykhailo Krechko yak fenomen diialnisnogo universalizmu v khorovii kulturi Ukrainy* [Mykhailo Krechko as a phenomenon of active universalism in the choral culture of Ukraine] [Doctor of Philosophy, Kyiv National University of Culture and Arts]. [https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/08/Kravchuk\\_Dysertacziya.docx\\_compressed.pdf](https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/08/Kravchuk_Dysertacziya.docx_compressed.pdf) [in Ukrainian].
- Krechko, M. (2025). *Khorovi tvory* [Choral Works] (M. M. Hobdych, Ed.). Kamernyi khor "Kyiv" [in Ukrainian].
- Krechko, N. M. (2015). *Khorova kultura Ukrainy 60–80-kh rr. XX st. Repertuar. Kontsertna diialnist. Vplyv na suchasnist* [Choral culture of Ukraine in the 60s–80s of the 20th century. Repertoire. Concert activity. Influence on modernity]. *Literature and Culture of Polissya. Series "History Research"*, 79, 274–280 [in Ukrainian].
- Popovych, Z. (2025, September 5). *V Uzhhorodi vidkryly seriiu kontsertiv do 100-richchia Mykhaila Krechka* [A series of concerts marking the 100th anniversary of Mykhailo Krechko opened in Uzhhorod]. Varosh. <https://varosh.com.ua/noviny/v-uzhgorodi-vidkryly-seriyu-konzertiv-do-100-richchya-krechka/> [in Ukrainian].

## ANNIVERSARY ARTISTIC PRACTICES OF MEMORY CULTURE: CONCERTS, CHORAL ASSEMBLIES AND MEMORIAL EVENTS TO THE 100<sup>th</sup> ANNIVERSARY OF MYKHAILO KRECHKO'S BIRTHDAY

Oleksandr Kravchuk

*PhD in Cultural Studies, Senior Lecturer at the Department of Musical Art,  
Chair of the Council of Young Scientists;  
ORCID: 0000-0001-7763-4157; e-mail: oleksandrkravchuk97@ukr.net  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the article** is a cultural and musicological interpretation of jubilee artistic practices within the culture of memory related to the celebration of the 100th anniversary of the birth of Mykhailo Krechko, as well as determining their role in preserving and actualizing the composer's creative heritage in contemporary Ukrainian choral art. **The methodological basis of the research** is formed by interdisciplinary approaches of cultural studies and musicology. Historical-cultural, biographical, analytical, and systemic methods were applied, which made it possible to consider jubilee artistic events as a component of the culture of memory. Methods of analysis of concert programs, artistic projects, and memorial events dedicated to the figure of Mykhailo Krechko were also used, which contributed to a comprehensive understanding of the forms of representation of his creative heritage in the modern cultural space. **The scientific novelty** of the research lies in the interpretation of jubilee concerts, choral assemblies, and memorial artistic events as important instruments for the functioning of the culture of memory in the field of musical art. For the first time, a generalized analysis of artistic practices dedicated to the 100th anniversary of Mykhailo Krechko is carried out in the context of the actualization of his creative heritage and the formation of cultural memory in Ukrainian choral art. **Conclusion.** It has been established that jubilee artistic practices play a significant role in the processes of preservation and popularization of the creative heritage of prominent figures of musical culture. Concerts, choral assemblies, and memorial events dedicated to Mykhailo Krechko contribute to the actualization of his conducting, composing, and pedagogical activities, form cultural continuity, and support the development of contemporary Ukrainian choral art.

**Keywords:** culture of memory; M. Krechko; choral art; anniversary art practices

Надійшла: 11.03.2026; Прийнято: 16.04.2026;  
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026



DOI: 10.31866/2616-7581.9.1.2026.362776

УДК 398:78]195/199":78.072(477)Грица:[316.75:321.74

## ФОЛЬКЛОРНО-ЕКСПЕДИЦІЙНА ПРАКТИКА СОФІЇ ГРИЦИ: МІЖ НАУКОВОЮ ФІКСАЦІЄЮ ТРАДИЦІЇ ТА ІДЕОЛОГІЧНИМИ ОБМЕЖЕННЯМИ

Святослав Овчаренко

доктор філософії з культурології,

старший викладач кафедри музичного мистецтва;

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

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – з'ясувати особливості фольклорно-експедиційної практики другої половини ХХ століття на предмет поєднання наукової фіксації музичного фольклору з ідеологічними обмеженнями (на прикладі діяльності С. Грици). **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні історико-культурного методу (для аналізу розвитку фольклористики в умовах соціокультурних трансформацій та впливу радянської ідеології на експедиційну діяльність), порівняльного методу (для зіставлення підходів різних періодів і наукових традицій), методу інтерв'ю (авторське інтерв'ю із С. Грицюю – для реконструкції умов роботи та цензурних обмежень), а також аналітичного методу (для осмислення взаємодії між науковою об'єктивністю та ідеологічним контролем). **Наукова новизна**. Уперше в науковий обіг уведено фрагмент інтерв'ю автора із С. Грицюю, що дає змогу реконструювати практичні механізми фольклорно-експедиційної діяльності в умовах ідеологічних обмежень. **Висновки**. З'ясовано, що фольклорно-експедиційна діяльність С. Грици була не лише інструментом емпіричного збирання матеріалу, але й важливою культуроохоронною практикою, спрямованою на збереження музичного фольклору в умовах інтенсивних соціокультурних змін другої половини ХХ століття. Установлено, що, попри жорсткі ідеологічні обмеження, дослідникам вдалося зафіксувати значний масив автентичних пісенних зразків, включно з архаїчними жанрами, які часто не підлягали офіційній публікації та зберігалися в особистих архівах. Узагальнено, що фольклорно-експедиційна практика досліджуваного періоду має подвійний характер: з одного боку, вона сприяла інституціоналізації та розвитку етномузикології, а з іншого – функціонувала в умовах ідеологічного тиску, що вимагало від науковців вироблення адаптаційних стратегій.

**Ключові слова:** музична культура; Софія Грица; музичний фольклор; фольклорна експедиція; локальні традиції; ідеологічна цензура; народна традиція

## Вступ

Фольклорно-експедиційна практика як один з ключових методів дослідження традиційної культури посідає важливе місце у розвитку української етномузикології другої половини ХХ століття, оскільки саме вона забезпечує безпосередню фіксацію живого побутування фольклору. В умовах інтенсивних соціокультурних трансформацій цього періоду особливої актуальності набуває проблема збереження локальних пісенних традицій як складника нематеріальної культурної спадщини. Водночас специфіка функціонування фольклористики в радянський період зумовлювала її залежність від ідеологічних настанов, що впливали як на організацію експедицій, так і на інтерпретацію зібраного матеріалу. У цьому контексті варто розглянути фольклорно-експедиційну діяльність як науково-об'єктивне явище, що поєднує науковий складник з вимушеною адаптацією до цензурних обмежень. Особливого значення набуває осмислення індивідуальних дослідницьких стратегій, які давали змогу зберігати автентичність традиції в умовах ідеологічного контролю. Покажемо у цьому аспекті є науковий доробок С. Грици, чия експедиційна практика поєднує високий рівень академічної фіксації з глибоким розумінням локальних культурних контекстів. Її діяльність репрезентує один із найбільш цілісних підходів до документування музичного фольклору, орієнтований на збереження жанрово-стильової та інтонаційної специфіки народної творчості. Водночас досвід дослідниці дає змогу простежити механізми функціонування фольклористики в умовах ідеологічно-го регулювання та окреслити межі допустимого наукового пошуку.

68

## Мета

Мета – з'ясувати особливості фольклорно-експедиційної практики другої половини ХХ століття на предмет поєднання наукової фіксації музичного фольклору з ідеологічними обмеженнями (на прикладі діяльності С. Грици).

## Аналіз попередніх досліджень і публікацій

У сучасному науковому дискурсі проблему фольклорно-експедиційної практики другої половини ХХ століття розглянуто насамперед у ширшому історико-ідеологічному та методологічному контексті, що дає змогу адекватно інтерпретувати діяльність окремих науковців. У дослідженні М. Вовк (2013) «Практика вивчення фольклору у класичних університетах радянської доби (1950–1980-х рр.)», виокремлено подвійну функцію експедиційної практики – наукову й ідеологічну, що зумовлено як організацію експедицій, так і процесом відбору матеріалу. Подібну проблематику розглянуто в дослідженні «Жанр «радянський фольклор» як метод гомогенізації української культури ХХ століття» (Овчаренко, 2023), у якому автор дає визначення феномену «радянського фольклору» як інструменту культурної гомогенізації, акцентуючи увагу на впливі офіційної доктрини на трансформацію народної традиції. У ширшому історико-науковому вимірі розвиток етномузикології України простежено в праці І. Довгалюк та Л. Добрянської (2021)

«Етномузикологія України на зламі ХХ–ХХІ століть (1991–2021): осередки, педагогіка, документування», де окреслено еволюцію підходів до документування фольклору від радянського періоду до сучасності, зокрема перехід від ідеологічно регламентованих моделей до наукового плюралізму. У цьому контексті методологічно значущим є дослідження А. Фурдичка (2017) «Сучасний стан зберігання музичної фольклорної спадщини України (1881–2017 рр.)», у якому узагальнено стан збереження музичної фольклорної спадщини й окреслено проблеми архівування та систематизації фольклорно-експедиційних матеріалів.

В означеному історико-культурологічному контексті науковий доробок С. Грици (2020) постає як репрезентативний приклад поєднання академічної точності та контрпозиції до ідеологічних умов. Її фундаментальна праця «Необрядовий фольклор західних регіонів України» узагальнює багаторічні експедиційні дослідження, демонструючи високий рівень фіксації музичного матеріалу, увагу до регіонально-жанрової специфіки та прагнення до максимальної фіксації автентичності. Конкретні аспекти польової діяльності дослідниці висвітлено в роботі О. Дудар (2012) «Фольклорні експедиції Софії Грици на Хмельницькому Поділлі», де проаналізовано експедиції на Хмельницькому Поділлі, що характеризуються системністю збору матеріалу та глибоким зануренням у локальну традицію. Вагомий внесок в осмислення наукової спадщини С. Грици здійснив її колега А. Іваницький (2012) у праці «Фольклористичний доробок Софії Йосипівни Грици», окресливши її роль у формуванні джерельної бази української етномузикології та проаналізувавши «польові зошити» як важливий інструмент інтерпретації фольклорного матеріалу. Інституційний та педагогічний вимір діяльності дослідниці відображено в праці «Музикознавча школа Софії Грици» Т. Рудої та Н. Широкової (2008), де простежено процес формування наукової школи та методологію підготовки нових поколінь фольклористів. Жанрово-аналітичний аспект наукового доробку С. Грици розкрито в публікації М. Скаженик (2021) «Поэзаобрядові співи українців у записах та коментарях Софії Грици». Також узагальнювальну оцінку наукової діяльності С. Грици висвітлено у колективній праці М. Хая, І. Романюк, О. Дудар (2022) «Науковий доробок видатної мистецтвознавиці в оцінках її сучасників та учнів», де підкреслено її системоутворювальну роль у розвитку української етномузикології. Отже, у межах окресленого контексту діяльність С. Грици постає як важливий перехідний етап між ідеологізованою моделлю фольклористики радянського періоду та сучасною науковою парадигмою.

Отже, вектор цього дослідження спрямований на осмислення фольклорно-експедиційної практики другої половини ХХ століття як складного явища, сформованого під впливом ідеологічних настанов радянського періоду та водночас зорієнтованого на науково достовірну фіксацію народної традиції. У цьому контексті діяльність С. Грици варто розглядати як репрезентативну модель поєднання академічної методології з адаптаційними стратегіями дослідника.

### Виклад матеріалу дослідження

Загальновідомо, що систематичні польові дослідження дають змогу здійснювати комплексну фіксацію локальних традиційних пісенних культурних

практик: аудіо- та відеозапис співу, нотування музичного матеріалу, опис виконавських манер, класифікацію жанрово-стильових особливостей, а також збір контекстуальних даних про соціальні умови функціонування музичного фольклору. Фольклорно-експедиційна практика забезпечує збереження унікальних інтонаційних рудиментарних моделей співу, пластичних мелодичних формул, темброво-акустичних характеристик виконавців певного традиційного локусу й інших важливих компонентів, що неможливо відтворити лише за письмовими джерелами (Вовк, 2013).

Упродовж останніх двох століть здійснюється активна фольклорно-експедиційна дослідницька діяльність з метою фіксації та збереження зразків локальних пісенних традицій України. Фольклорно-експедиційна практика є основою здійснення фіксації локальних музичних традицій ще з кінця XVIII століття, що представлено на теренах тодішньої України діяльністю З. Доленги-Ходаковського, Г. Сковороди та інших. А. Іваницький (2014) зазначає: «У музично-етнографічній польовій роботі простежуються два почергові етапи. Від кінця XVIII і до початку XX століття збирання й публікація народних мелодій зводилися до накопичення записів. На цьому етапі провідною була популяризація фольклорної культури. Видавалися мелодії, зібрані здебільшого під час випадкових контактів зі співаками, публікації були орієнтовані на смаки освічених верств» (с. 11). Серед дослідників фольклористів другої половини XIX ст. – М. Максимович, О. Потебня, С. Венгрженівський; першої половини XX століття – Ф. Колесса, К. Квітка, Леся Українка, які здійснили фундаментальний внесок у дослідження пісенної творчості України та заклали підвалини вітчизняної фольклористики. А. Іваницький (2014) наголошує: «Наприкінці XIX – поч. XX століть формується науково-етнографічний напрям вивчення та збирання народної музики. Принциповою рисою нової методології стає етногеографічне розгрупування ..., справжню наукову вагу мають регіональні обстеження фольклору» (с. 12).

Починаючи із середини XX століття активною фольклорно-експедиційною діяльністю та дослідженням локальних пісенних традицій займалися науковці-фольклористи – С. Грица, О. Дей, О. Правдюк, А. Іваницький, В. Матвієнко, М. Пазяк, Л. Яценко й інші в межах програми Інституту фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського УРСР в умовах цензури з боку державних ідеологічних інституцій. Варто зазначити, що «в часи радянського ідеологічного поневолення, паралельно з становленням і дослідженням штучного жанру псевдофольклору, не вщухає незаангажоване вивчення та збереження істинної української традиційної пісенної творчості, яку здійснюють науковці-етномузикологи та співробітники Інституту фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського УРСР, серед яких О. Правдюк, С. Грица, А. Іваницький, Р. Кирчів та інші» (Овчаренко, 2023, с. 273). Науковці-фольклористи ІМФЕ в межах дозволеного все ж здійснювали фіксацію пісенних зразків, що притаманні українському традиційному співу та відзначалися високою архаїчністю, самобутніми вокально-інтонаційними моделями й неповторною локальною стилістикою, у тому числі і релігійного тематизму, на відміну від «псевдофольклору». Фольклорно-експедиційна практика відбувалася в складних умовах ідеологічного контролю, характерного для культурної політики СРСР. Тематика зібраного матеріалу

нерідко підлягала регламентації, а окремі жанри або тексти – передусім історичні пісні чи твори релігійної тематики – могли обмежуватися в публікації або залишатися лише в архівних фондах фольклористів. Водночас створювалися жанри чи твори, що мали ознаки народного, але конструювалися з урахуванням ідеологічних норм (тобто «фольклор, узаконений владою»). Це охоплювало панегірики, колективні пісні, пісні «про партію», про трудову службу, героїчно-будівельні мотиви. Інституційна фольклорно-експедиційна діяльність у 50–80-х роках була подвійною: з одного боку, вона сприяла збереженню та розвитку народної культури, створенню архівів, освіті фольклористів; з іншого – була підпорядкована ідеологічним обмеженням і цензурі, що спотворювало матеріал й обмежувало повноту бачення.

У період 1950–1980 років фольклорно-експедиційна діяльність була ключовим інструментом вивчення народної культури: збору усної поезії, пісень, казок, обрядів, діалектів, етнографічних описів. Водночас в умовах СРСР ці діяльності перебували під пильною увагою центру партійних і державних інституцій, які регламентували, які теми «дозволені», а які «небажані», як має бути «інтерпретований» фольклор, з метою відповідності ідеалам соціалістичного реалізму, комуністичного періоду, міжнародної солідарності тощо. Цензура торкалася не лише тексту і тематики, але й самих дослідників, методів, місць проведення експедицій, архівування й публікації матеріалу. У пріоритеті були фольклорні теми, що висвітлювали революцію, класову боротьбу, трудову етику, підкорення природи, інтернаціоналізм, що широко підтримувалися. Наприклад, пісні про колгосп, трудову славу, досягнення в будівництві – матеріали, що могли бути наповнені «прогресивним», «комуністичним» змістом, часто порушували в експедиціях. Ідеологія вимагала, щоб акцент був на класових рисах, міжнародному братерстві, героїчному минулому радянського народу. Теми, що могли підкреслити національне відмінне, релігійні вірування, забобони, міфи або фольклорні прояви, що не вкладалися в офіційну ідеологію, часто або замовчували, або інтерпретували через радянську призму. Експедиції, добір матеріалів та їх публікацію контролювали через партійні комітети, редакційні ради, видавництва, інколи через Академію наук та фольклорні інституції. Матеріал, який міг бути розцінений як «буржуазно-націоналістичний», «релігійний», «забобонний» підлягав редагуванню, вилученню або заміні. Матеріал, що стосувався релігійних практик, вірувань, обрядів старообрядців, міг викликати підозру чи цензурний тиск, адже релігія як така часто була маргіналізована або ж відображена лише в символічній, історичній перспективі, без акценту на практичних віруваннях й обрядовості.

Здійснювали попередній відбір тематик експедицій, коли планували, куди відправляти експедиційні групи, установлювали «безпечні» тематики: здійснювати записи локальних пісень, казок, обрядових матеріалів, але без гострих або критичних елементів. Обмежували в складі експедицій участь «експертів-цензорів», іноді представників партійних чи культурних установ, які могли втручатися в добір, запис або інтерпретацію. Здійснювали редагування та модифікацію матеріалу під час публікації, вилучення релігійних елементів, заміну або «згладження» тексту, зміни в назвах, акцентуації, щоб узгодити з офіційною ідеологією. Проводили позакнижковий контроль, каральні санкції дослідникам,

які порушували межі, могли загрожувати відмовою в публікації, переслідуваннями, відрахуваннями або обмеженнями в кар'єрі. У 50–60-х роках після смерті Й. Сталіна певне послаблення сприяло широкому поверненню інтересу до фольклору як частини національної культури; з'явилися більш сміливі записи місцевих легенд, казок, традицій, обрядів. Але і тоді межі залишалися встановленими.

У застійні 70–80-ті роки цензура стискала тематику, спостерігалася риторика в партійних директивах, що контроль за культурою має бути «стабільним», без «перегинів». Матеріали, що могли розпалити національні почуття, критику влади чи релігійність, часто ігнорували або цензурувалися. Деякі фрагменти фольклору, які містили релігійні мотиви, критичні оцінки, локальні легенди, обрізані або змінені. Це призвело до втрати автентичних шарів народної культури. Матеріали не збиралися або не зберігалися всі, або ж доступ до них був обмежений; архіви могли залишатися закритими. Частина записів залишилась у рукописах, непридатна до публікації через цензурні проблеми. Дослідники самі уникали тем, які могли викликати негативну реакцію. Іноді змінювали формулювання, контекст, інтерпретували легенди чи вірування так, щоб відповідати ідеології. Однак у період 70–80-х років ХХ століття фольклористам ІМФЕ ім. М. Рильського вдалося зафіксувати автохтонних носіїв автентичного фольклору локальних пісенних традицій Полісся, Поділля, Наддніпрянщини, Буковини, Східної Галичини, Слобожанщини, Бессарабії та інших етнокультурних регіонів України. Респонденти були головними носіями репертуару, зберігали та відтворювали старожитні мелодичні форми, архаїчні багатоголосні моделі, своєрідні ритміко-інтонаційні формули з локальним традиційним голосоведенням. Аналізуючи наукову спадщину С. Грици у царині трансформації кобзарсько-лірницької виконавської традиції, зокрема думового епосу, Н. Брояко та Б. Водяний (2021) наголошують: «С. Грица також відзначає типологічність зазначених трансформаційних процесів у ХХ столітті. Здійснивши системний і багаторівневий аналіз народної творчості у контексті середовища його побутування, дослідниця виявила сталі і змінні риси твору, розкрила причинно-наслідкові зв'язки між художнім продуктом та об'єктивними умовами, які впливають на його природу та еволюцію, розкрила динаміку і структурні функції фольклору у різних типах середовища. Відзначаючи вплив урбанізованого середовища на диференціацію комунікативних ланок за схемою К. Шеннона («творець – виконавець – реципієнт»), С. Грица виявляє зростання попиту на музичний продукт реципієнтом за межами замкнутого середовища і, як наслідок, зростання впливу виконавця» (с. 78).

Отже, в умовах соціокультурної динаміки ХХ століття (глобалізаційних викликів, зміни культурних практик і трансформації системи цінностей) особливої значущості набула проблема збереження нематеріальної культурної спадщини локальних пісенних традицій етнокультурних регіонів України. Зазначені тенденції зумовили модифікацію традиційних форм функціонування фольклору, що спричиняли поступове руйнування наявних мелогеографічних, етногенетичних та виконавських ареалів, а також істотно вплинули на трансформаційні процеси у пісенних автентичних пластах в межах традиційного фольклору (Ovcharenko, 2021).

Уже в період незалежності України науковці-фольклористи публікують праці, на основі матеріалів власних архівів, записи яких відбувалися у різні періоди

ди радянського ідеологічного поневолення та піддавалися цензурі. Свідченням того часу є записане 22 липня 2021 року інтерв'ю із С. Грицою – видатною фольклористкою, славісткою, етномузикологинєю, докторкою мистецтвознавства, професоркою, членкинею-кореспонденткою Академії мистецтв Національної академії наук України (фото 1).

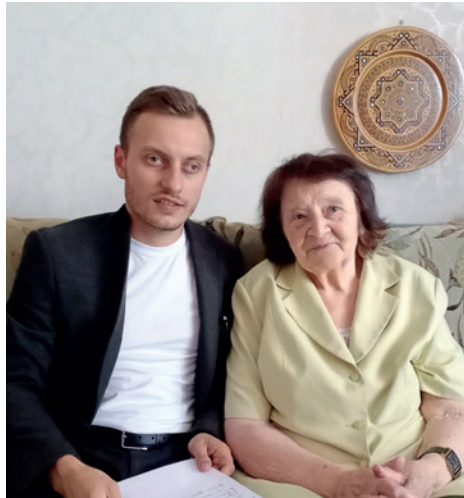


Фото 1. Святослав Овчаренко, автор статті, та

Софія Грица, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМ НАН України

(05.12.1932-05.03.2022)

Наведемо найбільш значущі фрагменти інтерв'ю. Автор (О. С.): Софіє Йосипівно, як у радянський час відбувалися фольклорні експедиції співробітників Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України?

Софія Грица:

– То були непрості часи. Ми їхали в експедицію з великою цікавістю до живої традиції, але водночас мусили пам'ятати, що над усім тим стояла певна ідеологічна рамка. Формально ніхто нам не казав: «того не записуйте», але кожен розумів, що деякі речі можуть бути небажані для офіційного друку. Тому ми старалися працювати дуже обережно, але сумлінно. Коли приїжджали до села, то перш за все треба було знайти контакт з людьми. Бо люди дивилися трохи з насторогою: хто ми, звідки, нащо то нам ті пісні? І я завжди казала: «Ми хочемо, аби те, що ви знаєте, не пропало». І знаєте, як люди відчували щирість, то вже потім могли співати годинами.

Автор (О. С.):

– Якою мірою відчувався ідеологічний контроль?

Софія Грица:

– Та певно, що відчувався. Бо ж треба розуміти, що фольклорист у той час мусив ходити поміж двома світами. З одного боку – наука, яка потребувала

правдивого запису традиції, а з другого – ідеологічна машина, яка дуже пильнувала, аби нічого «неблагонадійного» не потрапило до офіційних публікацій. Коли ми їхали у село, то для людей ми були просто дослідниками народної культури, а для різних адміністративних структур – представниками академічної установи, які мали би показати «радянське народне мистецтво». Але в реальності традиція була значно глибша і складніша.

Автор (О. С.):

– Чи легко було записувати автентичний матеріал?

Софія Грица:

– Не завжди. Бо традиція – то не річ, яку можна просто «взяти». Треба було сидіти з людьми, слухати їхні оповіді, інколи й цілий вечір провести, перш ніж вони зважаться заспівати щось давніше. Дуже часто найцінніші речі звучали вже тоді, як людина розговориться. І дуже часто так виходило, що найцінніші речі – старі балади або обрядові пісні – звучали вже під кінець нашої зустрічі. Коли людина відчувала, що перед нею не якийсь чиновник чи перевіряючий, а хтось, кому справді цікаво почути і зрозуміти ту традицію. Тоді вона каже: «А знаєте, ще моя бабця співала таку пісню...», – і починає співати. І ти розумієш, що то справжній скарб.

Автор (О. С.):

– Чи були тексти, які викликали певні труднощі через цензуру?

Софія Грица:

– Були, звісно. Особливо історичні пісні або релігійні колядки. Ми їх записували, бо розуміли, що то частина традиції. Але не завжди могли їх відразу публікувати. Деякі речі залишалися в архівах. Ми собі думали: прийде час і вони заговорять. І, на щастя, так і сталося.

Автор (О. С.):

– Якою була атмосфера серед дослідників під час експедицій?

Софія Грица:

– Дуже добра, знаєте. Попри всі труднощі, ми відчували велику спільність. Кожен розумів, що ми робимо справу, яка має значення не тільки для науки, але й для культури загалом. Коли ти відкриваєш новий варіант давньої балади чи записуєш унікальну манеру співу – то є велика радість для дослідника. І ще скажу одну річ: фольклор у селі ніколи не існував як музейний експонат. Він жив у людях, у їхніх спогадах, у святкуваннях, у звичайному житті. Тому ми старалися не просто записати текст чи мелодію, а зрозуміти той ширший контекст, як та пісня звучить у житті громади.

Автор (О. С.):

– Як Ви сьогодні оцінюєте значення тих записів?

Софія Грица:

– Думаю, що вони мають дуже велику вагу. Бо багато носіїв традиції вже відійшли, а разом з ними могли би відійти й ті пісні. Те, що ми тоді записали, сьогодні є безцінним джерелом. І коли я слухаю ті старі записи, то маю відчуття, що знову повертаюся у ті села, де звучав справжній голос традиції. Бо фольклор – то не тільки пісня. То пам'ять, досвід і душа народу. І наше завдання було – тихо, без зайвого галасу ту пам'ять зберегти (С. В. Овчаренко, особисте спілкування, 22 липня 2021).

Наведені спогади С. Грици виразно ілюструють специфіку фольклорно-експедиційної практики другої половини ХХ століття, у межах якої польові дослідження були не тільки методом наукової фіксації традиційної культури, а й важливим механізмом її збереження. Досвід дослідниці С. Грици засвідчує, що результативність запису автентичного матеріалу значною мірою залежала від здатності фольклориста налагодити довірливу комунікацію з носіями традиції, зрозуміти контекст їхнього життєвого досвіду й створити атмосферу відкритого культурного діалогу. Саме така форма польової взаємодії, як зазначала С. Грица, сприяла виявленню глибинних пластів усної традиції – давніх баладних сюжетів, обрядових пісень і локальних виконавських манер, які нерідко відкривалися дослідникам лише в процесі тривалого спілкування з інформантами.

У ширшому науковому вимірі подібні свідчення дають змогу розглядати фольклорно-експедиційну практику як важливий інструмент збереження та документування локальних культурних традицій у період інтенсивних соціокультурних трансформацій ХХ – першої чверті ХХІ століть. В умовах урбанізаційних процесів, модернізації сільського середовища й ідеологічних обмежень радянського періоду саме польові записи забезпечили фіксацію значного масиву автентичних зразків народної творчості, що сьогодні становлять вагомий частину наукових архівів і слугують підґрунтям для подальших етномузикологічних і фольклористичних досліджень. Отже, експедиційна діяльність постає не лише як метод емпіричного збирання матеріалу, але й як культурно-охоронна практика, спрямована на збереження регіональної своєрідності української фольклорної традиції.

Варто зауважити, що фольклорно-експедиційна практика С. Грици здійснювалася в умовах радянської культурної політики, що передбачала певні ідеологічні межі у сфері музичної україністики. У цих обставинах діяльність науковців-фольклористів поєднувала два взаємопов'язані завдання: з одного боку, здійснення об'єктивної наукової фіксації автентичної традиції, а з іншого – необхідність врахування цензурних та ідеологічних обмежень, які впливали на відбір матеріалів, їх інтерпретацію та подальшу публікацію. Попри такі обставини, експедиційна робота С. Грици була спрямована на максимально повне документування живої традиції, що зберігалася в середовищі носіїв народної музичної культури.

Особливістю польової методики дослідниці була орієнтація на безпосередній контакт з інформантами та занурення в соціокультурний контекст функціонування фольклору. Важливим складником експедицій було встановлення довірливого діалогу з носіями традиції, що давало змогу фіксувати не лише тексти та мелодії пісень, але й ширший культурний контекст їх побутування – обрядові ситуації, локальні виконавські традиції, особливості багатоголосся, темброву специфіку співу. Завдяки такому підходу дослідниці вдалося зафіксувати значний масив архаїчних пісенних зразків, що зберігалися в пам'яті старших поколінь сільських респондентів (інформантів).

Отже, діяльність С. Грици у сфері фольклорно-експедиційних досліджень посідає важливе місце у розвитку української етномузикології другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Працюючи в системі академічних інституцій, зокрема в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, у Київському національному університеті культури і мистецтв,

дослідниця брала активну участь у польових експедиціях, спрямованих на фіксацію та збереження традиційної пісенної культури різних етнокультурних регіонів України. Її діяльність була пов'язана з комплексним документуванням музично-фольклорного матеріалу, що охоплювало аудіозаписи виконавських зразків, нотування мелодій, аналіз інтонаційних моделей та опис локальних виконавських манер народного співу. С. Грица залишила вагомий науковий спадок, що потребує подальшого осмислення.

### Висновки

Отже, у ході дослідження встановлено, що фольклорно-експедиційна практика другої половини ХХ століття була ключовим інструментом фіксації, систематизації та збереження музичного фольклору, забезпечуючи комплексне документування локальних пісенних традицій у їх природному середовищі функціонування. Водночас з'ясовано, що в умовах радянської культурної політики ця діяльність була суттєво обмежена ідеологічним контролем, який регламентував тематику, відбір та публікацію зібраного матеріалу, що зумовлювало його часткову трансформацію або маргіналізацію.

Доведено подвійний характер фольклорно-експедиційної практики, яка, з одного боку, сприяла інституціоналізації етномузикології та формуванню наукової джерельної бази, а з іншого – функціонувала в межах цензурних обмежень, що вимагало від дослідників вироблення гнучких адаптаційних стратегій. Попри це науковцям вдалося зафіксувати значний корпус автентичного фольклору, включно з архаїчними жанрами, які нерідко залишалися поза офіційним обігом і зберігалися в архівних або приватних зібраннях.

Установлено, що визначальним чинником ефективності польових досліджень була здатність дослідника до встановлення довірливої комунікації з носіями традиції, що забезпечувало доступ до глибинних, менш цензурованих пластів народної культури. У цьому контексті діяльність С. Грици репрезентує показову модель поєднання наукової об'єктивності з адаптацією до ідеологічних умов, орієнтовану на максимально повну фіксацію живої традиції та збереження її регіонально-стильової специфіки.

Аналіз фольклорно-експедиційної практики С. Грици дає можливість глибше зрозуміти взаємодію між науковим пізнанням і соціокультурними обмеженнями радянського періоду. Узагальнено, що фольклорно-експедиційна практика виконувала не тільки наукову, а й культуроохоронну функцію, спрямовану на збереження нематеріальної культурної спадщини в умовах інтенсивних соціокультурних трансформацій.

Виявлено, що ідеологічний тиск призводив до втрати або модифікації окремих елементів фольклору, передусім релігійного та національного змісту. Уперше до наукового обігу введено інтерв'ю із С. Грицою, що дало змогу реконструювати практичні механізми фольклорно-експедиційної діяльності в умовах ідеологічних обмежень.

Перспективи подальших досліджень полягають у системному вивченні наукового доробку та архівних фольклорних записів окремих дослідників, зокрема

матеріалів, що тривалий час перебували в закритих фондах; у цифровій репрезентації, науковій реконструкції цензурованих або вилучених елементів традиції та інтеграції цих джерел у сучасний етномузикологічний і фольклористичний дискурс.

### Список бібліографічних посилань

- Брояко, Н., & Водяний, Б. (2021). Бандурне виконавство у контексті трансформаційних процесів української народної інструментальної культури ХХ – початку ХХІ століть. В *Zinovii Shtokalko: vid kobzarskykh tradytsii do bandurnoho suchasnoho styliu* (с. 73–96). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4>
- Вовк, М. П. (2013). Практика вивчення фольклору у класичних університетах радянської доби (1950 – 1980-х рр.). *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, 20(30), 50–55. <http://enpuir.pnu.edu.ua/handle/123456789/14396>
- Грица, С. Й. (2020). *Необрядовий фольклор західних регіонів України*. Ліра-К.
- Довгалюк, І., & Добрянська, Л. (2021). Етномузикологія України на зламі ХХ–ХХІ століть (1991–2021): осередки, педагогіка, документування. *Проблеми етномузикології*, 16, 5–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2021.16.249638>
- Дудар, О. О. (2012). Фольклорні експедиції Софії Грици на Хмельницькому Поділлі. *Музична україністика: сучасний вимір*, 8, 53–58.
- Іваницький, А. (2012). Фольклористичний доробок Софії Йосипівни Грици. *Музична україністика: сучасний вимір*, 8, 13–21.
- Іваницький, А. (2014). *Польові зошити. Фольклористичні розвідки. Рецензії*. Нова Книга.
- Овчаренко, С. (2023). Жанр «радянський фольклор» як метод гомогенізації української культури ХХ століття. *Культурологічний альманах*, 2, 269–275. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.37>
- Руда, Т., & Широкова, Н. (2008). Етномузикознавча школа Софії Грици. *Народна творчість та етнографія*, 3, 8–15.
- Скаженик, М. (2021). Позаобрядові співи українців у записах та коментарях Софії Грици. *Проблеми етномузикології*, 16, 116–117.
- Фурдичко, А. О. (2017). Сучасний стан зберігання музичної фольклорної спадщини України (1991–2017 рр.). *Мистецтвознавчі записки*, 32, 304–315.
- Хай, М., Романюк, І., & Дудар, О. (2022). Науковий доробок видатної мистецтвознавиці в оцінках її сучасників та учнів. *Народна творчість та етнологія*, 2(394), 119–131. <https://doi.org/10.15407/nte2022.02.119>
- Ovcharenko, S. (2021). Content modification of traditional Ukrainian choruses during the soviet ideological pressing (1917–1991) and the present. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* (pp. 358–373). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-18>

### References

- Broiako, N., & Vodiany, B. (2021). Bandurne vykonavstvo u konteksti transformatsiinykh protsesiv ukrainskoi narodnoi instrumentalnoi kultury XX – pochatku XXI stolit [Bandura

performance in the context of transformations of Ukrainian popular instrumental culture of the 20th – the beginning of the 21st century]. In *Zinovii Shtokalko: vid kobzarskykh tradytsii do bandurnoho suchasnoho styliu* [Zinovii Shtokalko: From kobzar traditions to bandura modern style] (pp. 73–96). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4> [in Ukrainian].

- Dovhaliuk, I., & Dobrianska, L. (2021). Etnomuzykoloheia Ukrainy na zlami XX–XXI stolit (1991–2021): oseredky, pedahohika, dokumentuvannia [Ethnomusicology of Ukraine at the turn of XX–XXI centuries (1991–2021): Centers, pedagogy, documentation]. *Problems of Music Ethnology*, 16, 5–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2021.16.249638> [in Ukrainian].
- Dudar, O. O. (2012). Folklorni ekspedytsii Sofii Hrytsy na Khmelnytskomu Podilli [Folklore expeditions of Sofia Hrytsa in Khmelnytskyi Podillia]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 8, 53–58 [in Ukrainian].
- Furdychko, A. O. (2017). Suchasnyi stan zberihannia muzychnoi folklornoj spadshchyny Ukrainy (1991–2017 rr.) [The current state of the storage of folklore music heritage of Ukraine (1991–2017 years)]. *Notes on Art Criticism*, 32, 304–315 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (2020). *Neobriadovi folklor zakhidnykh rehioniv Ukrainy* [Non-ritual folklore of the western regions of Ukraine]. Lira-K [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (2012). Folklorystychnyi dorobok Sofii Yosypivny Hrytsy [Folkloristic achievements of Sofia Iosypivna Hrytsa]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 8, 13–21 [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (2014). *Polovi zoshyty. Folklorystychni rozvidky. Retsenzii* [Field notebooks. Folkloristic explorations. Reviews]. Nova Knyha [in Ukrainian].
- Khai, M., Romaniuk, I., & Dudar, O. (2022). Naukovyi dorobok vydatnoi mystetstvoznavytsi v otsinkakh yii suchasnykiv ta uchniv [Scientific Heritage of an Outstanding Art Historian in the Appraisals of her Contemporaries and Followers]. *Folk Art and Ethnology*, 2(394), 119–131. <https://doi.org/10.15407/nte2022.02.119> [in Ukrainian].
- OVcharenko, S. (2021). Content modification of traditional Ukrainian choruses during the soviet ideological pressing (1917-1991) and the present. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* (pp. 358–373). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-18> [in English].
- OVcharenko, S. (2023). Zhanr "radianskyi folklor" yak metod homohenizatsii ukrainskoi kultury XX stolittia [Genre of "soviet folklore" as a method of homogenizing ukrainian culture of the 20th century]. *Culturological almanac*, 2, 269–275. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.37> [in Ukrainian].
- Ruda, T., & Shyrokovna, N. (2008). Etnomuzykoznavcha shkola Sofii Hrytsy [Ethnomusicological school of Sofia Hrytsa]. *Folk Art and Ethnology*, 3, 8–15 [in Ukrainian].
- Skazhenyk, M. (2021). Pozaobriadovi spivy ukrainsiv u zapysakh ta komentariakh Sofii Hrytsy [Extra-ritual singing of Ukrainians in the recordings and comments of Sofia Hrytsa]. *Problems of music ethnology*, 16, 116–117 [in Ukrainian].
- Vovk, M. P. (2013). Praktyka vvychennia folkloru u klasychnykh universytetakh radianskoi doby (1950 – 1980-kh rr.) [The practice of studying folklore in classical universities of the Soviet era (1950s – 1980s)]. *Scientific journal of the National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov. Series 16: Creative personality of the teacher: problems of theory and practice*, 20(30), 50–55. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/14396> [in Ukrainian].

## SOFIA HRYTSA'S FOLKLORE AND FIELDWORK PRACTICE: BETWEEN THE SCIENTIFIC DOCUMENTATION OF TRADITION AND IDEOLOGICAL CONSTRAINTS

Sviatoslav Ovcharenko

*Doctor of Philosophy in Cultural Studies,  
Senior Lecturer at the Department of Musical Arts;  
ORCID: 0000-0003-1855-9358; e-mail: ovcharenko-svyatoslav@ukr.net  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the article** is to analyse and identify the distinctive features of folklore fieldwork in the second half of the 20th century, focusing on the interplay between the scientific documentation of musical folklore and ideological constraints (using the work of S. Hrytsa as a case study). **The research methodology** is based on the application of the historical-cultural method (to analyse the development of folklore studies in the context of socio-cultural transformations and the influence of Soviet ideology on expeditionary activities), the comparative method (to contrast approaches from different periods and academic traditions), the interview method (the author's interview with S. Hrytsa to reconstruct working conditions and censorship restrictions), as well as the analytical method (to examine the interplay between scientific objectivity and ideological control). **The scientific novelty** lies in the publication of the author's interview with S. Hrytsa, which enables the reconstruction of the practical mechanisms of folklore fieldwork under conditions of ideological restrictions. The interview is interpreted as a source of oral history that reveals informal strategies for preserving authentic folklore. **Conclusions.** S. Hrytsa's folklore-expeditionary activities were not only a tool for the empirical collection of material, but also an important cultural preservation practice aimed at safeguarding musical folklore amidst the intense socio-cultural changes of the second half of the 20th century. It has been established that, despite strict ideological restrictions, researchers managed to record a substantial body of authentic song examples, including archaic genres, which were often not subject to official publication and were preserved in private archives. It is concluded that the folklore-expeditionary practice of the period under study was twofold in nature: on the one hand, it contributed to the institutionalisation and development of ethnomusicology, whilst on the other, it operated under conditions of ideological pressure, which required researchers to devise adaptive strategies.

**Keywords:** musical culture; Sofia Hrytsa; musical folklore; folklore expedition; local traditions; ideological censorship; folklore tradition

Надійшла: 16.02.2026; Прийнято: 23.03.2026;  
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026



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

DOI: 10.31866/2616-7581.9.1.2026.362779

УДК 78:37.016:004.8

## СИСТЕМИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ: ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ

Андрій Бондаренко

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва;

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

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** – з'ясувати досвід та оцінити ефективність застосування систем штучного інтелекту в музичній освіті на сучасному етапі їх розвитку. **Методологія** ґрунтується на поєднанні соціологічних та експериментально-аналітичних методів. Зокрема, застосовано анкетування студентів кафедри музичного мистецтва КНУКіМ з метою виявлення їхньої суб'єктивної оцінки можливостей використання систем штучного інтелекту в освітньому процесі. Також використано метод юзер-тестування – перевірку можливостей систем штучного інтелекту через виконання тестових завдань із музично-теоретичних дисциплін з подальшим порівняльним аналізом результатів. Дослідження має пілотний характер і спрямоване на первинну емпіричну перевірку можливостей застосування систем штучного інтелекту в музичній освіті. **Наукова новизна** полягає в проведенні комплексного емпіричного дослідження ефективності генеративних систем ШІ, що дало змогу встановити залежність їх результативності від формату когнітивного завдання та специфіки навчального матеріалу. **Висновки.** Із системами ШІ знайома переважна більшість (понад 95 %) здобувачів освіти. До систем ШІ частіше звертаються під час опанування дисциплін з переважним теоретичним складником, тоді як у практично-орієнтованих предметах (спів, інструментальне виконавство) їх використання є значно обмеженим. Середня оцінка якості роботи нейромереж у музичній сфері є посередньою (2,6 – 3,1 за п'ятибальною системою); кращі результати нейромережі демонструють під час вирішення питань з історії західноєвропейської музики, натомість менш точні – у питаннях української музики. Недосяжними на момент проведення дослідження для нейромереж залишаються завдання аналізу нотних текстів, що обмежує їх використання у дисциплінах музично-теоретичного циклу.

**Ключові слова:** штучний інтелект; нейромережі; музична освіта; мистецька освіта; музично-теоретичні дисципліни

## Вступ

Штучний інтелект (ШІ) проникає в усі сфери людської діяльності, у тому числі й освітню. Концепція розвитку штучного інтелекту, затверджена розпорядженням Кабінету Міністрів України від 02 грудня 2020 р. № 1556-р, визначає одним з пріоритетів «впровадження технологій штучного інтелекту у сфері освіти» (Кабінет Міністрів України, 2020). Проте можливості використання ШІ в освіті породжують низку питань як методологічного, так і етичного характеру – якою мірою ШІ може допомогти в навчанні і навпаки, чи не створює ШІ ілюзію знання та ситуацію, у якій людина виявиться без допомоги штучного інтелекту безпомічною?

У цій роботі акцентовано на музичній освіті, яка в Україні представлена чисельною мережею закладів освіти, має власну методологічну базу та специфіку, що, на наш погляд, дає змогу дискутувати як про використання загальних можливостей ШІ, так і специфічних (саме для завдань музиканта).

Зазначимо, що ШІ в цьому дослідженні – це програмно-алгоритмічні системи, зокрема нейромережеві моделі, здатні виконувати завдання, пов'язані з аналізом, узагальненням і генерацією інформації (Russell & Norvig, 2021). Саме такі моделі є об'єктом цього дослідження. Заразом зауважимо, що до систем ШІ не зараховують відеохостинги та стримінгові платформи (YouTube, SoundCloud і т. п.), електронні бібліотеки (IMLSP і т. п.) та платформи дистанційного навчання з фіксованим контентом (Moodle, Google Classroom, Coursera), що інколи помилково вважають системами ШІ, відтак їх огляд у цій роботі не передбачений.

## Мета

З'ясувати досвід та оцінити ефективність застосування систем штучного інтелекту в музичній освіті на сучасному етапі їх розвитку.

## Аналіз попередніх досліджень і публікацій

Системи ШІ лише нещодавно стали доступними для широкого кола осіб, відповідно і перспективи застосування в освітній сфері лише останніми роками стали предметом дослідження. Аналітичний огляд педагогічних досліджень штучного інтелекту представлено в роботі А. Гуралюка (2023). Дослідник вважає ШІ «вагомим інструментом як педагогічного, так і дослідницького процесів», проте відзначає ризики, серед яких – зниження креативності та навичок критичного мислення учнів.

Етичні й організаційні аспекти застосування ШІ в освіті досліджували С. Доценко та Т. Собченко (2024), С. Паламар та М. Науменко (2024), С. Толочко (2023), Д. Байду-Ану, Л. Овусу Ансах (Baidoo-Anu & Owusu Ansah, 2023), Майкл Р. Кінг (King, 2023), Н. Бахмат (2023), Н. Гайсинюк (2024) та інші. Зокрема ключовою етичною проблемою використання ШІ, на думку дослідників, є дотримання принципів академічної доброчесності.

У сфері музичної індустрії відзначимо дослідження О. Кравчука (2023). На прикладі творчості гурту «Океан Ельзи» науковцю вдалося аргументувати обмеженість креативних можливостей штучного інтелекту у сфері створення музики принаймні на сучасному етапі їх розвитку.

Загальні огляди різноманітних онлайн-платформ представлено в роботах А. Чібалашвілі (2021), О. Калуст'ян, М. Остапчук-Будз, М. Ковлева (2023) та О. Ярошенко (2025). Зокрема, автори перелічують системи штучного інтелекту для створення музичних композицій (EMI), аналізу текстів та NLP (IBM Watson), генерації вокалу (Aisis/Oasis), адаптивного навчання (PrepAI, Smartest Learning, MATHiaU), розділення аудіоджерел (LALAL), інтерактивних чатботів (Emoga) тощо.

Поза межами аналізу в зазначених роботах здебільшого залишаються питання практичної ефективності застосування платформ ШІ у реальному освітньому процесі, особливо в музичній освіті. Це, на наш погляд, зумовлено недостатністю емпіричних даних і практичного досвіду їх системного використання, що й обумовлює доцільність окремого дослідження, побудованого на емпіричних методах, таких як анкетування та експериментальне тестування можливостей ШІ в контексті освітніх програм сучасних українських ЗВО.

### Виклад матеріалу дослідження

Комплекс дисциплін сучасних освітніх музичних програм ЗВО умовно можна поділити на такі складники: виконавські дисципліни, викладають які переважно індивідуально й переважно в практичній формі, предмети музично-теоретичного та предмети музично-історичного циклу, що передбачають групові заняття і більшою мірою орієнтовані на засвоєння теоретичних знань.

Можливості застосування систем штучного інтелекту в межах зазначених дисциплін доцільно аналізувати у двох взаємодоповнювальних дослідницьких вимірах. Перший передбачає вивчення реального досвіду взаємодії здобувачів освіти з інструментами ШІ – рівня обізнаності, характеру завдань, що поклали на системи ШІ, а також суб'єктивної оцінки їх ефективності та надійності. Цей вимір базується на соціологічних методах збору даних, зокрема на анкетуванні й узагальненні користувачьких оцінок.

Другий вимір пов'язаний із безпосередньою перевіркою функціональних можливостей систем ШІ за допомогою їх практичного тестування на матеріалі навчальних завдань з відповідних музичних дисциплін. У цьому випадку йдеться про експериментально-аналітичний підхід, що передбачає виконання системними ШІ завдань, які пов'язані з чинними освітніми програми.

Проведене анкетування здійснено на платформі Google forms серед здобувачів освіти музичного факультету Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ) у листопаді 2025 року – лютому 2026. Загалом в опитуванні погодилися взяти участь 35 здобувачів освіти. Опитування показало, що переважна більшість студентів (97,1 %) використовує ШІ, що свідчить про високий рівень поширеності технологій серед студентів музичних спеціальностей та їх готовність інтегрувати інтелектуальні системи у власну освітню діяльність. Водночас 91,4 % використовують лише безкоштовні версії (рис. 1).

## Чи користуєтесь платною версією ШІ?

35 відповідей

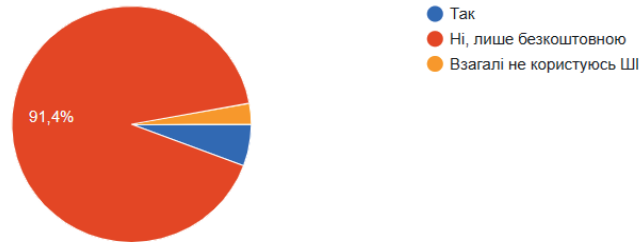


Рис. 1. Використання штучного інтелекту в освітньому процесі  
(за результатами авторського дослідження, n = 35)

Найпопулярнішим інструментом серед студентів (рис. 2) є ChatGPT (94,3 %), тоді як 8,6 % респондентів застосовують DeepSeek та Copilot. Системи Gemini та інші згадуються лише епізодично. Студенти найчастіше застосовують ШІ для генерації текстів письмових робіт (45,7 %) та семінарів (40 %). Популярними також є аналіз наукових статей (31,4 %) і пояснення складних питань теорії (34,3 %) та історії музики (28,6 %), переклади текстів з іноземних мови (25,7 %). Менш поширені форми – генерація списків літератури чи структурування інформації (рис. 3). 37,1 % студентів ніколи не подавали згенеровані ШІ тексти на перевірку. 31,4 % подавали й мали позитивний досвід, 37,1 % – як позитивний, так і негативний. І лише 2,9 % повідомили про виключно негативні результати (рис. 4). Жоден із респондентів не вказував на досвід застосування ШІ під час індивідуальних практичних занять зі співу або гри на музичному інструменті.

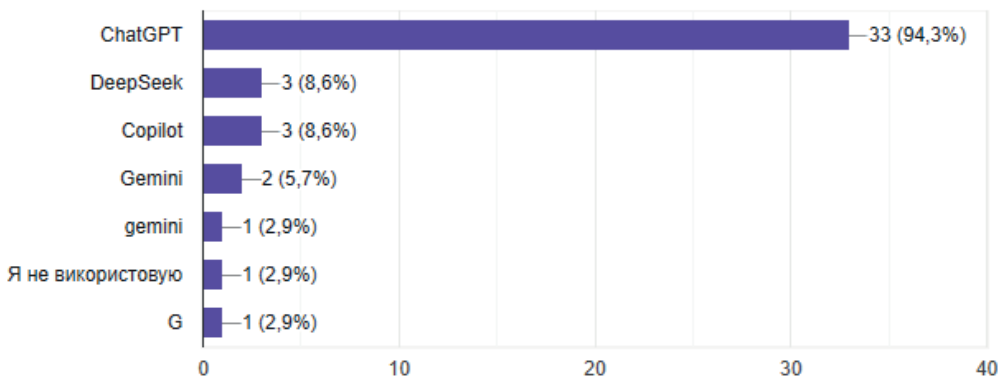


Рис. 2. Найпопулярніші системи штучного інтелекту серед студентів  
(за результатами авторського дослідження, n = 35)

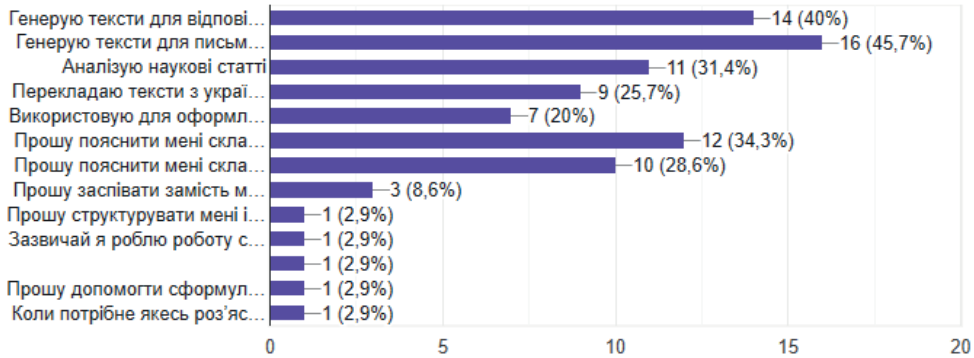


Рис. 3. Формати використання ШІ в освітньому процесі  
(за результатами авторського дослідження, n = 35)

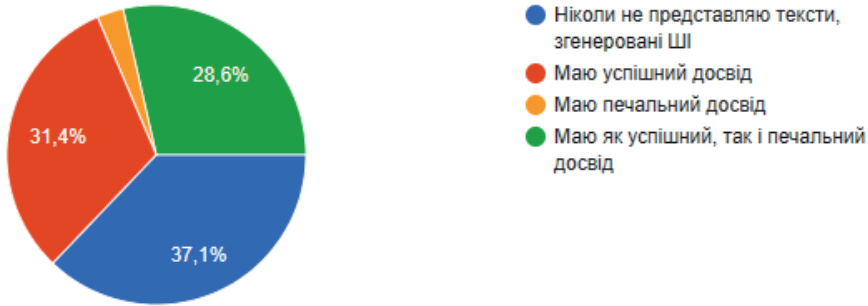


Рис. 4. Оцінка викладачами результатів, створених із використанням ШІ  
(за результатами авторського дослідження, n = 35)

У питаннях етики використання ШІ 65,7 % респондентів вважають, що етичність залежить від способу використання технології. 28,6 % вважають що використання ІТ є доброчесним, тоді як 5,7 % – недоброчесним (рис. 5)

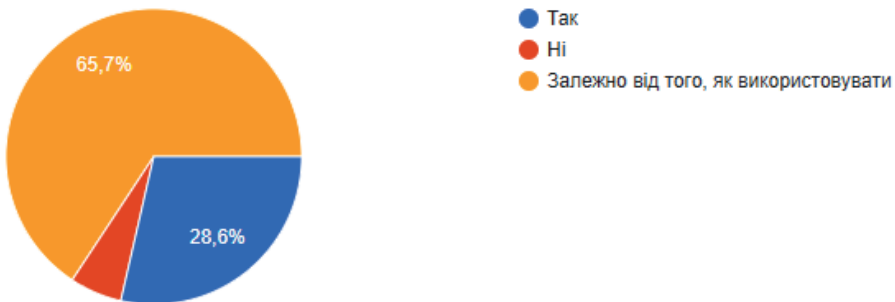


Рис. 5. Ставлення студентів до доброчесності використання ШІ  
(за результатами авторського дослідження, n = 35)

Компетентність нейромерж студенти оцінюють неоднозначно. Середня оцінка компетентності штучного інтелекту у сфері теорії музики (рис. 6) становить близько 2,69 бала за п'ятибальною шкалою із середнім відхиленням  $\approx 1.05$ ; у сфері української музики – 2,83 бала, середнє відхилення  $\approx 0.89$  (рис. 7); у сфері зарубіжної (західноєвропейської) музики – 3,09 бала, а середнє відхилення  $\approx 0.98$  (рис. 8).

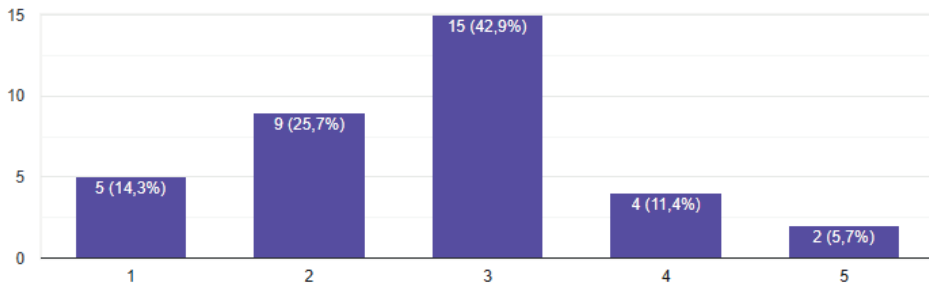


Рис. 6. Компетентність ШІ в різних тематичних сферах  
(за результатами авторського дослідження,  $n = 35$ )

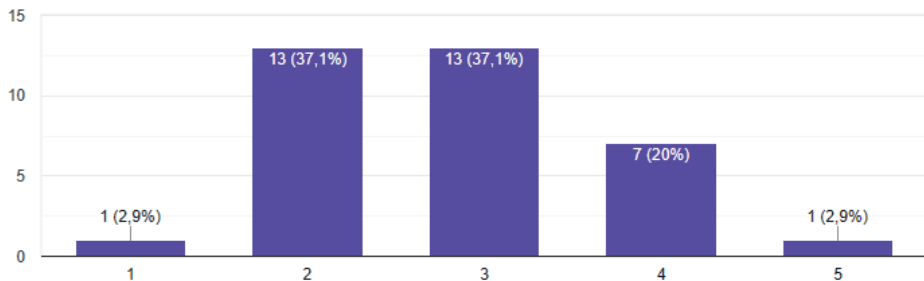



Рис. 7. Оцінка компетентності ШІ в питаннях української музики  
(за результатами авторського дослідження,  $n = 35$ )

Оцініть компетентність відповідей ШІ в питаннях європейської  
(зарубіжної) музики

 Копіювати діаграму

28 відповідей

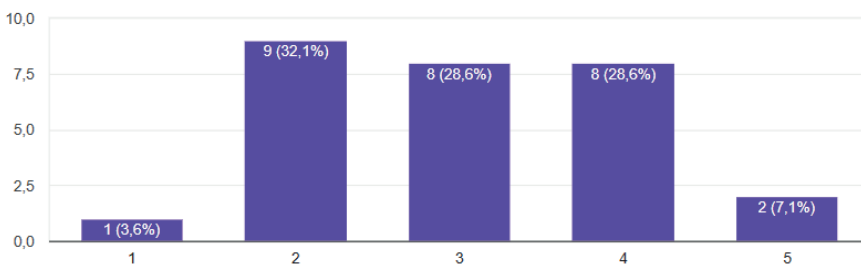


Рис. 8. Оцінка компетентності ШІ в питаннях західноєвропейської музики  
(за результатами авторського дослідження,  $n = 35$ )

Отже, порівняльний аналіз (рис. 6–8) засвідчує, що рівень компетентності ШІ в цілому здобувачі освіти оцінюють як посередній, з дещо кращими результатами у сфері зарубіжної музики та гіршими для української, а в питаннях теорії музики компетентність ШІ є найбільш суперечливою.

Важливим аспектом дослідження є застосування технологій штучного інтелекту поза межами освітнього процесу, що відображає ширший контекст цифрової взаємодії та сприяє формуванню навичок, які згодом переносяться й у навчальну діяльність. Опитування показує (рис. 9), що студенти активно застосовують ШІ для генерації зображень (42,9 %), вивчення іноземних мов (32,1 %), генерування текстів для соціальних мереж та побутових порад (28,6 %). Менш поширені варіанти – генерація музики чи відео (8,6 %).

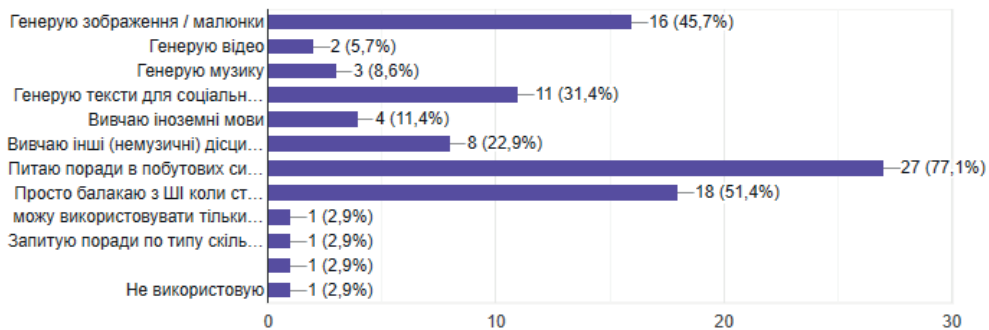


Рис. 9. Використання ШІ поза освітнім процесом (за результатами авторського дослідження, n = 35)

У контексті опитування студентам також було запропоновано своїми словами підсумувати власний досвід роботи з ШІ. Деякі з відповідей, найзмістовніші, на наш погляд, наведено нижче:

Це дуже класне джерело інформації, але з часом ти стаєш залежним від нього, тому щоб сказати що він на 100 % класний, то це не сказати.

Часи змінились. ШІ вже позбавив роботи багатьох людей, тому його треба використовувати для монотонної, рутинної роботи, яка займає багато часу, але і не забувати про власний розвиток. Лише опанувавши нові технології можна за їх допомогою зробити себе і навколишній світ краще. На мою думку, не варто відмовлятися від ШІ чи намагатися замінити ним себе, адже це крайнощі.

Штучний інтелект загалом не робить всю роботу за вас, він більше як помічник у загальних питаннях та у структуруванні тексту. Якусь основну інформацію він може чітко та якісно зробити, а от щось більш заглиблене, навіть якщо його правильно налаштувати та дати йому задачу з виткими умовами, не факт що зробить.

Для вивчення об'єктивних можливостей нейронних мереж застосовано низку тестів, завдання яких – визначити спроможність ШІ давати правильні відповіді на питання з історії та теорії музики. Для цього підготовлено файли з тестовими питаннями, що використовували як форми контролю успіш-

ності здобувачів освіти музичної кафедри. Ці тестові питання були надані ШІ із завданням визначити правильний варіант відповіді. У межах експерименту кількість тестових питань була обмежена до 30, кількість можливих відповідей – до чотирьох, з яких одна була правильною, а інші – завідомо помилкові. Дослідження проводили в грудні 2025 на трьох платформах ШІ – ChatGPT 5.0, DeepSeek та Grok. Результати, представлені в табл. 1, показують, що такий формат тестування ШІ проходить успішно для зарубіжної, але з окремими недоліками для української історії музики.

Таблиця 1

**Результати тестування систем штучного інтелекту  
(кількість правильних відповідей / кількість усіх питань)**

Дисципліна	ChatGPT 5.0	DeepSeek	Grok
Українська музика	27 / 30	29 / 30	28 / 30
Зарубіжна музика	30 / 30	30 / 30	30 / 30
Сучасна музика	30 / 30	30 / 30	30 / 30

Натомість експеримент із постановкою питань без надання варіантів відповіді виявився менш успішним. Найбільші недоліки в процесі експерименту також виявлено під час спроби отримати відповіді на питання, що стосуються української музики (табл. 2).

Таблиця 2

**Відповіді штучного інтелекту на деякі питання  
з історії української музики**

Питання	Відповідь ChatGPT 5.0	Відповідь DeepSeek
Скільки симфоній написав М. Вербицький?	– («одна»?)	– («немає»?)
Скільки закінчених опер М. Лисенка відомо на сьогодні?	+/- («3»: «Утоплена», «Різдвяна ніч» і «Тарас Бульба»)	+/- («5»: «Утоплена», «Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч», «Енеїда» і «Тарас Бульба»)
Які симфонії українських авторів написано в тональності до-мажор?	– («Б. Лятошинський, № 2»?, «А. Кос-Анатольський, № 1»??)	– («Б. Лятошинський, № 5»?, «Л. Ревуцький, № 2»?, «І. Карабиць № 1»?)
Які ладові особливості мають українські думи?	+/- («Міксолідійський, дорійський лад...»)	+/- («Міксолідійський, дорійський лад...»)

Спроба протестувати нейронні мережі на можливість виконати завдання з музично-теоретичних дисциплін виявилася невдалою через неспроможність нейромереж на сучасному етапі розпізнавати нотний текст. Нейромережам

ChatGPT, DeepSeek, Grok було надано зображення з невеликим фрагментом нотного тексту для опрацювання, але жодна з них не виявилася здатною правильно перелічити ноти, відтак від тестування складніших завдань з аналізу гармонії, музичної форми тощо було вирішено на цьому етапі відмовитися.

### Висновки

Дослідження засвідчує високий ступінь знайомства здобувачів освіти (понад 95 %) з нейромережами та різноплановий досвід їх використання, що охоплює генерування текстів і зображень, пошук відповідей на питання, здійснення міжмовних перекладів. Водночас студенти нечасто використовують ШІ для створення власних композицій (8,6 % респондентів) і не згадують про використання ШІ під час практичних занять з вокалу, гри на музичному інструменті, що свідчить про більшу потенційну ефективність використання ШІ в дисциплінах з переважно теоретичним складником.

Можливості використання штучного інтелекту у вивченні музично-теоретичних дисциплін на момент дослідження також слід вважати обмеженими. Рівень задоволення результатами роботи ШІ у сфері музично-теоретичних і музично-історичних дисциплін в учасників проведеного опитування виявився посереднім. Середня оцінка коливається в межах 2,6 – 3,1 за 5-бальною системою. Тестування нейромереж також показало неоднозначні результати – від успішних під час розв'язання тестів з наявною правильною відповіддю (до 100 % у питаннях з історії зарубіжної та сучасної музики) до цілковито невдалих для завдань, пов'язаних з аналізом нотного тексту. Як опитування, так і безпосередньо тестування засвідчує вищий рівень компетентності нейронних мереж у питаннях західноєвропейської музики, ніж у питаннях української музики. Отже, нейромережі слід вважати помічними для вирішення окремих завдань, насамперед пов'язаних з історією зарубіжної музики, проте згенеровані нейромережами тексти потребують ретельного критичного перегляду з боку здобувачів освіти та науково-педагогічних працівників.

Перспективи подальших досліджень полягають в розширенні вибірки закладів вищої освіти та проведенні повторних тестувань генеративних систем штучного інтелекту з огляду на їх стрімкий технологічний розвиток і динаміку оновлення моделей ШІ. Такий підхід дасть змогу не тільки оцінити поточний досвід використання нейромереж, а й відстежити їх еволюцію.

### Список бібліографічних посилань

- Бахмат, Н. В. (2023). Штучний інтелект у вищій освіті: можливості використання. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 35, 161–173. <https://doi.org/10.32626/2309-9763.2023-35-161-173>
- Гайсинюк, Н. А. (2024). Використання інноваційних цифрових технологій у закладах вищої мистецької освіти: сучасний стан та перспективи. *Педагогічна академія: наукові записки*, 9. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14888875>

- Гуралюк, А. Г. (2023) Штучний інтелект як інноваційна інформаційна технологія у педагогічних дослідженнях (аналітичний огляд). *Аналітичний вісник у сфері освіти й науки*, 18, 67–79. <http://dnpb.gov.ua/ua/?ourpublications=36133>
- Доценко, С., & Собченко, Т. (2024). Імплементація штучного інтелекту в наукове середовище закладів вищої освіти України. *Новий колегіум*, 1(113), 11–16. <https://doi.org/10.34142/nc.2024.1.11>
- Калустьян, О., Остапчук-Будз, М., & Ковлева, М. (2023). Перспективи використання штучного інтелекту у професійній музичній освіті. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 46, 153–159. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.690>
- Кабінет Міністрів України. (2020, 2 грудня). *Про схвалення Концепції розвитку штучного інтелекту в Україні* (Розпорядження № 1556-р). <https://cutt.ly/kwDG2MG8>
- Кравчук, О. (2023). Застосування штучного інтелекту в музичній індустрії України: аналітичний підхід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(1), 79–88. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277888>
- Паламар, С., & Науменко, М. (2024). Штучний інтелект в освіті: використання без порушення принципів академічної чесності. *Освітологічний дискурс*, 1(44), 68–83. <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2024.15>
- Толочко, С. В., Бордюг, Н. С., & Міронець, Л. П. (2023). Академічна доброчесність та штучний інтелект в освітній і науковій діяльності. *Інноваційна педагогіка*, 2(62), 25–32. [http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2023/62/part\\_2/4.pdf](http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2023/62/part_2/4.pdf)
- Чібалашвілі, А. (2021). Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Сучасне мистецтво*, 17, 41–50. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425>
- Ярошенко, О. (2025). Використання штучного інтелекту в музичній освіті: можливості, перспективи. В *Інтеграція штучного інтелекту в освіту – виклики та можливості* (Ч. 2, с. 963–967). Національний університет фізичного виховання і спорту України. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-477-4-252>
- Baidoo-Anu, D., & Owusu Ansah, L. (2023). Education in the Era of Generative Artificial Intelligence (AI): Understanding the Potential Benefits of ChatGPT in Promoting Teaching and Learning. *Journal of AI*, 7(1), 52–62. <https://doi.org/10.61969/jai.1337500>
- King, M. R., & ChatGPT. (2023). A Conversation on Artificial Intelligence, Chatbots, and Plagiarism in Higher Education. *Cellular and Molecular Bioengineering*, 16, 1–2. <https://doi.org/10.1007/s12195-022-00754-8>
- Russell, S. J., & Norvig, P. (2021). *Artificial Intelligence: A Modern Approach* (4th ed.). Pearson. [http://lib.yzu.am/disciplines\\_bk/efdd4d1d4c2087fe1cbe03d9ced67f34.pdf](http://lib.yzu.am/disciplines_bk/efdd4d1d4c2087fe1cbe03d9ced67f34.pdf)

## References

- Baidoo-Anu, D., & Owusu Ansah, L. (2023). Education in the Era of Generative Artificial Intelligence (AI): Understanding the Potential Benefits of ChatGPT in Promoting Teaching and Learning. *Journal of AI*, 7(1), 52–62. <https://doi.org/10.61969/jai.1337500> [in English].
- Bakhmat, N. V. (2023). Shtuchnyi intelekt u vyshchii osviti: mozhlyvosti vykorystannia [Artificial intelligence in higher education: possibilities of using]. *Pedagogical Education: Theory and Practice*, 35, 161–173. <https://doi.org/10.32626/2309-9763.2023-35-161-173> [in Ukrainian].

- Chibalashvili, A. (2021). Shtuchnyi intelekt u mystetskykh praktykakh [Artificial intelligence in artistic practices]. *Contemporary art*, 17, 41–50. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425> [in Ukrainian].
- Dotsenko, S., & Sobchenko, T. (2024). Implementatsiia shtuchnoho intelektu v naukovе seredovyshe zakladiv vyshchoi osvity Ukrainy [Implementation of artificial intelligence in the scientific environment of higher education institutions in Ukraine]. *New Collegium*, 7(113), 11–16. <https://doi.org/10.34142/nc.2024.1.11> [in Ukrainian].
- Haisyniuk, N. A. (2024). Vykorystannia innovatsiinykh tsyfrovyykh tekhnolohii u zakladakh vyshchoi mystetskoï osvity: suchasnyi stan ta perspektyvy [The use of innovative digital technologies in higher art education institutions: current state and prospects]. *Pedagogical Academy: scientific notes*, 9. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14888875> [in Ukrainian].
- Huraliuk, A. H. (2023). Shtuchnyi intelekt yak innovatsiina informatsiina tekhnolohiia u pedahohichnykh doslidzhenniakh (analytychnyi ohliad). [Artificial intelligence as an innovative information technology in pedagogical research (analytical review)] *Analytical Herald in the Sphere of Education and Science*, 18, 67–79. <http://dnpp.gov.ua/ua/?ourpublications=36133> [in Ukrainian].
- Cabinet of Ministers of Ukraine. (2020, December 2). *Pro skhvalennia Kontseptsii rozvytku shtuchnoho intelektu v Ukraini* [On approval of the Concept of Artificial Intelligence Development in Ukraine] (Order No. 1556-r). <https://cutt.ly/kwDG2MG8> [in Ukrainian].
- Kalustian, O., Ostapchuk-Budz, M., & Kovleva, M. (2023). Perspektivy vykorystannia shtuchnoho intelektu u profesiinii muzychnii osviti [Prospects of artificial intelligence use in professional music education]. *Ukrainian culture: the past, modern ways of development*, 46, 153–159. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.690> [in Ukrainian].
- King, M. R., & ChatGPT. (2023). A Conversation on Artificial Intelligence, Chatbots, and Plagiarism in Higher Education. *Cellular and Molecular Bioengineering*, 16, 1–2. <https://doi.org/10.1007/s12195-022-00754-8> [in English].
- Kravchuk, O. (2023). Zastosuvannia shtuchnoho intelektu v muzychnii industrii Ukrainy: analitychnyi pidkhid [Application of Artificial Intelligence in the Music Industry of Ukraine: an Analytical Approach]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(1), 79–88. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277888> [in Ukrainian].
- Palamar, S., & Naumenko, M. (2024). Shtuchnyi intelekt v osviti: vykorystannia bez porushennia pryntsyviv akademichnoi dobrochesnosti [Artificial Intelligence in Education: Use Without Violating the Principles of Academic Integrity]. *Educological Discourse*, 1(44), 68–83. <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2024.15> [in Ukrainian].
- Russell, S. J., & Norvig, P. (2021). *Artificial Intelligence: A Modern Approach* (4th ed.). Pearson. [http://lib.yu.am/disciplines\\_bk/efdd4d1d4c2087fe1cbe03d9ced67f34.pdf](http://lib.yu.am/disciplines_bk/efdd4d1d4c2087fe1cbe03d9ced67f34.pdf) [in English].
- Tolochko, S. V., Bordiuh, N. S., & Mironets, L. P. (2023). Akademichna dobrochesnist ta shtuchnyi intelekt v osvitnii i naukovii diialnosti [Academic integrity and artificial intelligence in educational and scientific activities]. *Innovative pedagogy*, 2(62), 25–32. [http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2023/62/part\\_2/4.pdf](http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2023/62/part_2/4.pdf) [in Ukrainian].
- Yaroshenko, O. (2025). Vykorystannia shtuchnoho intelektu v muzychnii osviti: mozhlyvosti, perspektyvy [Using artificial intelligence in music education: opportunities, prospects]. In *Integrating artificial intelligence into education – challenges and opportunities* (Vol. 2, pp. 963–967). National University of Ukraine on Physical Education and Sport. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-477-4-252> [in Ukrainian].

## ARTIFICIAL INTELLIGENCE SYSTEMS IN THE MUSIC EDUCATION: EXPERIENCE OF USE

**Andrii Bondarenko**

*PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Musical Art;  
ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondarendre@gmail.com  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Abstract**

**The purpose of the article** is to determine capabilities of artificial intelligence systems in the music education at the current stage of their development. **The research methodology** grounds on a combination of sociological and experimental-analytical approaches. In particular, a survey of students of the Department of Musical Art at Kyiv National University of Culture and Arts is conducted in order to identify their subjective evaluation and practical experience of using AI systems in the educational process. Additionally, a user-testing method is applied, consisting of evaluating the performance of AI systems through their completion of test tasks in music-theoretical disciplines followed by a comparative analysis of the results. This study has a pilot character and is aimed at the initial empirical verification of the possibilities of applying AI systems in music education. **The scientific novelty** bases on the applied examination of AI capabilities in the context of music-theoretical and music-historical subjects, as well as their correlation with current educational programme requirements. **The conclusions** of the article show that the vast majority of students are familiar with AI tools; still, the average assessment of the quality of their outputs is moderate. AI systems are used more effectively in disciplines with a predominantly theoretical component, while their applicability in practice-oriented subjects such as vocal and instrumental performance remains significantly limited. The highest accuracy is demonstrated in tasks related to Western music history, whereas factological inaccuracies occur more frequently in nationally specific Ukrainian music topics. The analysis of the musical notation and score-based tasks remains substantially restricted for modern AI systems, which limits their use in parts of the music-theoretical curriculum.

**Keywords:** artificial intelligence; neural networks; music education; art education; music-theoretical disciplines

Надійшла: 10.02.2026; Прийнято: 18.03.2026;  
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026



DOI: 10.31866/2616-7581.9.1.2026.362780

УДК 78.036.9:78.071.1(477)Матвіїв

## ДЖАЗОВІ ЕЛЕМЕНТИ У ВИКОНАВСЬКО-КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ГЕОРГІЯ МАТВІІВА

Віта-Вікторія Задорожна

доктор мистецтв, старша викладачка кафедри бандури;  
ORCID: 00009-0005-8748-4822; e-mail: vitazvm@gmail.com  
Національна музична академія України, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** полягає у визначенні специфіки використання джазових елементів у виконавсько-композиторській творчості Георгія Матвіїва, з'ясуванні структурної та стилістичної функції, а також в оцінці впливу джазу на трансформацію бандурного стилю та сучасну українську інструментальну культуру. **Методологія дослідження** базується на комплексному музикознавчому підході, що охоплює аналітичний, компаративний методи та метод теоретичного узагальнення. Використано історико-культурний метод для визначення контексту розвитку сучасного бандурного мистецтва та стильовий підхід для оцінки джазових ознак. **Наукова новизна дослідження** полягає в першому комплексному виконавському аналізі джазових елементів у творчості Георгія Матвіїва. Виявлено, що джазові складники функціонують як структуроутворювальні принципи, що формують нову концепцію бандурного стилю, поєднуючи народну й академічну традиції та імпровізаційну свободу. **Висновки.** Дослідження доводить, що джазові елементи органічно інтегруються у виконавсько-композиторську практику Георгія Матвіїва. Особливу роль відіграє ритмічна специфіка, де характерні джазові синкопи, поліритмічні структури та контрастні метричні моделі сприяють створенню динамічного й виразного музичного мовлення. Гармонійна мова митця також відображає джазову традицію: використання розширених акордів, модальних змін і нестандартних гармонічних послідовностей; трансформує класичні інструментальні можливості бандури, надаючи їй нових тембрових і виразових відтінків. Особливу увагу у творчості Г. Матвіїва приділено фактурі й тембровій палітрі. Доведено, що композиторський і виконавський стилі Г. Матвіїва репрезентують новий етап розвитку сучасного бандурного мистецтва, поєднуючи традиційні українські музичні форми з джазовими ритмічними та гармонічними інноваціями.

**Ключові слова:** бандура; джазова інтеграція; творчість українських композиторів; сучасна українська музика

## Вступ

Сучасний етап розвитку українського бандурного мистецтва позначений інтенсивними процесами стильового синтезу, інтеркультурної взаємодії та загального переосмислення інструментальних традицій. У цьому контексті особливого значення набуває феномен інтеграції джазових елементів у сферу бандурного виконавства. Бандура, яка тривалий час функціонувала в межах фольклорно-академічної моделі, нині активно входить у простір популярної, експериментальної, джазової музики.

Цей процес насамперед пов'язаний із соціокультурними тенденціями сучасної української музики та трансформацією виконавської ідентичності музиканта-бандуриста. У цьому контексті творчість Георгія Матвіїва постає як концептуально значущий феномен. Його виконавсько-композиторська практика демонструє нову модель функціонування бандури як універсального інструмента, у якій розкриваються авторські стратегії музичного мислення. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення цього явища, оскільки воно репрезентує новий етап розвитку бандурного мистецтва та впливає на формування сучасної виконавської школи.

## Мета

Мета дослідження полягає у визначенні специфіки використання джазових елементів у виконавсько-композиторській творчості Георгія Матвіїва, з'ясуванні їхньої структурної та стилістичної функції, а також в оцінці впливу джазу на трансформацію бандурного стилю та сучасну українську інструментальну культуру.

93

## Аналіз попередніх досліджень і публікацій

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що творчості та постаці Георгія Матвіїва відведено помітне місце в українському мистецтвознавчому дискурсі. Показово, що в наукових розвідках увагу зосереджено як на його виконавсько-композиторській діяльності, так і на культуротворчій ролі митця в процесах модернізації інструментальної традиції.

Що стосується синергії сучасного бандурного мистецтва та джазу у творчості Г. Матвіїва, то тут можна виокремити статтю Х. Петринки (2023) «Сучасне бандурне мистецтво як уособлення культурного коду українців», у якій авторка наголошує: «Особливістю праці Георгія Матвіїва можна вважати створення оригінального віртуозного музичного полотна, у якому поєднуються джаз і українська автентика та вражаюча візуальна подача її аудиторії у вигляді відеокліпів та оригінальних музичних шоу. Таке поєднання дає змогу продовжити популяризувати живу українську традицію, доносячи її молодій аудиторії» (с. 34). Можна абсолютно погодитися з думкою авторки, адже звернення до автентичних мелодичних зворотів, ладових особливостей і ритмічних структур українського фольклору забезпечує збереження культурного коду, про який пише Х. Петринка. Водночас джаз постає як форма культурної трансляції, де традиція не кон-

сервується, а розвивається, інтегруючись у музичний соціокультурний простір української сцени.

Часткове осмислення джазових композицій Г. Матвіїва можна знайти у розвідці С. Щітової та Л. Резніченко (2021), які зазначають: «Як універсальний музикант, він експериментує у сфері синтезу джазу та фольклору. Г. Матвіїв – автор двох збірок інструментальних творів для бандури соло, що складають джазовий репертуар для інструменту (“Імпровізація на народну тему”, “Блюз нічного причалу”, “Дві сторони медалі” та авторська “Візитна картка” – п’єса “Джаз Дикого Заходу” тощо)» (с. 98). Це демонструє послідовність і концептуальну цілісність творчих пошуків бандуриста.

Окрім цього, важливим чинником є те, що й сам Г. Матвіїв (2021) виступає як мистецтвознавець, який поєднує практичну виконавсько-композиторську діяльність з науковою рефлексією. Така синергія практики й теорії зумовлює особливу глибину його творчої концепції, адже власний художній досвід стає підґрунтям для аналітичного осмислення процесів розвитку сучасного бандурного мистецтва. Зокрема, митець констатує, що «у сольних творах та в ансамблевому цілому джазовій партитури бандура органічно виявляє принцип функціональної перемінності (мелодія, різні види акомпанементу, підголоски, контрапункти, педалі) з використанням специфічних інструментальних прийомів гри» (с. 11). У цьому контексті його наукові праці можна розглядати не тільки як супровід творчої діяльності, а й як органічне продовження авторської естетичної позиції, що сприяє формуванню цілісної моделі інтерпретації та модернізації бандурного мистецтва.

Утім, попри наявність вказаних наукових розвідок, проблему осмислення джазового напрямку у творчості Георгія Матвіїва досліджено не повністю.

### Виклад матеріалу дослідження

Георгій Матвіїв (нар. 1986) – український бандурист, композитор, аранжувальник та науковець, відомий як представник сучасного академічного й експериментального напрямів у бандурному мистецтві української діаспори в Канаді. Не дивлячись на те, що «для будь-яких діаспорних осередків характерним є прагнення зберігати витоки українського мистецтва майже в недоторканому вигляді, такими, якими вони були приблизно століття тому, коли українці масово емігрували до Північної Америки» (Зінченко-Гоцуляк, 2025, с. 135), творча діяльність Г. Матвіїва пов’язана з оновленням виконавських можливостей бандури та розширенням її функцій у професійній музичній культурі.

Симптоматично, що у творчості митця простежується поєднання традицій української інструментальної школи з елементами джазу, мінімалізму та імпровізаційної музики. Він працює над адаптацією бандури до сучасного концертного простору, використовуючи розширені техніки звуковидобування, поліфонічне мислення та ритмічну варіативність. Значну увагу приділяє авторській музиці та власним аранжуванням, що сприяє формуванню нового репертуару для інструмента.

Як відомо, бандурне мистецтво історично формувалося як система, в основі якої лежить поєднання кантиленної мелодики та арпеджованої фактури. Його

гармонічна організація здебільшого спиралася на діатонічну модель і функціональну логіку тональності, що забезпечувало стабільність ладового центру та передбачуваність гармонічного розвитку. У такій парадигмі бандура постає передусім як носій національної традиції. Інтеграція джазових елементів у цю систему означає не поверхове стилістичне нашарування, а глибинну трансформацію її структурних параметрів. Показово, що «на межі ХХ–ХХІ століть в інструментальному бандурному академічному середовищі спостерігається тяжіння до взаємодії із поп-джаз- та рок-культурою, що призводить як до інтенсивних пошуків нових звукозображальних прийомів і розширення тембрової палітри інструмента, так і до повернення до автентичного звукоідеалу через відродження традиційних способів бандурного звукоутворення (флажолет, ліссандо, ковзання, кластер)» (Брояко & Водяний, 2021).

Передусім зазнає змін гармонічна сфера: акордові структури розширюються через використання септакордів, нонакордів та альтерованих поєднань, що руйнує однозначність функціональних зв'язків. Водночас ритміка відходить від стабільної метричної організації, таким чином з'являється зміщення акцентів, синкопування, варіативність пульсації. Фактура набуває поліфонічної насиченості, а темброва палітра розширюється, що сприяє новому способу організації звукового простору. Нарешті, форма втрачає замкненість і тяжіє до відкритості, допускаючи імпровізаційний розвиток тематичного матеріалу.

У доробку Георгія Матвіїва наразі шість альбомів для бандури. Це такі твори, як «Соната для бандури та фортепіано» (2006), п'єси «Занурення», «Блюз нічного причалу» (обидві – 2005), «В гонитві за мрією» (2011), імпровізації на теми «Взяв би я бандуру» (2006), «Танець вітру» (2010), «Танець дощу» (2017)» (Черноіваненко, 2025).

Важливим для поданого дослідження є студійний альбом «Бандура в джазі», створений у співпраці з Національним академічним оркестром народних інструментів України (НАОНІ) під орудою диригента Віктора Гуцала. Диск видано 8 грудня 2021 року в Україні як авторський (self-released) проєкт і реалізовано в межах гранту Президента України для молодих діячів у галузі музичного мистецтва за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України.

Концептуально альбом спрямований на інтеграцію бандури в джазовий та кросжанровий контекст. Програму становлять 15 композицій (переважно авторства Георгія Матвіїва<sup>1</sup>), які поєднують елементи джазу, блюзу, м'якого джазу (smooth jazz), босанови та української народної музики. Окреме місце посідають авторські обробки та фантазії на теми українських народних пісень, зокрема «Взяв би я бандуру» та «Розпрягайте, хлопці, коней». Вони демонструють принцип варіаційного розвитку фольклорного матеріалу в межах сучасної ритміко-гармонічної мови.

Звукова палітра альбому вибудовується на поєднанні бандури соло з оркестровими групами НАОНІ, ансамблем бандуристів, а також джазовою ритм-секцією (контрабас, ударні), духовими (труба, тромбон, кларнет) і струнними інструментами. Додатковим тембровим виміром є використання електрокоби. Таке інструментування формує багатошаровий фактурний простір, адже

<sup>1</sup> Окрім треку «Allenova», що поєднує тематичний матеріал Й. С. Баха та К. В. Стеценка.

«вихід бандури за межі традиційного сприйняття значно розширив діапазон її використання, надаючи можливість інтегрувати інструмент в різні музичні стилі і жанри – джаз, електроніку, сучасну академічну музику» (Задорожна, 2024, с. 51). Отже, бандура функціонує не тільки як носій національної традиції, а й як повноцінний імпровізаційний та ансамблевий інструмент.

Структурно альбом чергує камерні акустичні версії («Парафраз на тему української народної пісні "Взяв Би Я Бандуру"», «Ніч у лісі», «Дикий західний джаз») із масштабнішими оркестровими полотнами («Мрія», «Мій ангел», «Блюз нічного причалу»). Однією з найпопулярніших композицій можна вважати «Блюз нічного причалу», який наразі має безліч виконавських інтерпретацій, зокрема для бандури соло, бандурних дуетів і тріо. Цей твір є зразком авторської інтерпретації блюзової стилістики (використання «блюзових» інтонацій, зокрема характерного низхідного руху півтонами в басовій лінії, синкопованої ритміки та поступового нарощування фактурної щільності) у площині сучасного бандурного мистецтва.

У творчості Георгія Матвіїва ця джазовість реалізується як цілісна концепція і не обмежується використанням характерних ритмічних формул чи гармонічних кліше, а функціонує як спосіб музичного мислення. Гармонічна мова набуває модальної гнучкості та відображає джазову традицію: використання розширених акордів, модальних змін і нестандартних гармонічних послідовностей трансформує класичні інструментальні можливості бандури, надаючи їй нових тембрових та виразових відтінків, а ритм постає як процесуальна категорія, у якій пульсація стає основою для відхилень, синкоп і мікроакцентних зсувів.

Імпровізація в такій системі виконує формотворчу функцію: композиція розгортається як відкрита структура, здатна до трансформації в процесі виконання. Це означає зміну самої ролі бандури від інструмента з переважно солістично-декларативною функцією до універсального медіатора імпровізаційної культури. У результаті джазові елементи інтегруються на рівні інтонації, гармонії, ритму, фактури й форми, формуючи нову модель бандурного дискурсу, у якій традиція не заперечується, а переосмислюється в межах сучасного музичного мислення.

### Висновки

Отже, джазові елементи у творчості Георгія Матвіїва інтегровані комплексно й охоплюють усі рівні музичної мови – від інтонації до формотворення. Гармонічна та ритмічна трансформація дає змогу бандурі функціонувати в контексті сучасної джазової культури, не втрачаючи національної ідентичності. Модульна та варіаційна форма композицій альбому «Бандура в джазі» забезпечує відкритість твору та процесуальність, що відповідає джазовим принципам. Отже, творчість Георгія Матвіїва репрезентує новий етап бандурного мистецтва, де джаз є не тільки зовнішнім стильовим елементом, а й концептуально органічним чинником музичної мови. Такий підхід дає змогу по-новому оцінювати потенціал бандури як інструмента сучасної музики і створює наукову платформу для подальших музикознавчих досліджень.

## Список бібліографічних посилань

- Брояко, Н. Б., & Водяний, Б. О. (2021). Бандурне виконавство у контексті трансформаційних процесів української народної інструментальної культури ХХ–початку ХХІ століть. В *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style* (с. 73–96). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4>
- Задорожна, В.-В. М. (2024). *Композиторська творчість Людмили Федорової-Коханської у парадигмі українського академічного бандурного мистецтва ХХІ століття* [Дисертація доктора мистецтва, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zadorozhna-V.-V.M.\\_Anotatsiya.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zadorozhna-V.-V.M._Anotatsiya.pdf)
- Зінченко-Гоцуляк, В. М. (2025). Музика сучасних українських композиторів у балетному репертуарі канадського ансамблю «Shumka». *Південноукраїнські мистецькі студії*, 3(10), 135–139. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.17>
- Матвіїв, Г. В. (2021). *Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової]. [https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/aref\\_matviiv\\_g-1.pdf](https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/aref_matviiv_g-1.pdf)
- Петринка, Х. (2023). Сучасне бандурне мистецтво як уособлення культурного коду українців. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 49, 28–40. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-05>
- Черноіваненко, А. Д. (2025). Матвіїв Георгій Васильович. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 19). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-66884>
- Щітова, С., & Резніченко, Л. (2021). Розширення художньо-технічних можливостей бандури в композиторсько-виконавській творчості Р. Гриньківа та Г. Матвіїва. *Українська музика*, 4(42), 95–100. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2021-4-6>

## References

- Broiako, N. B., & Vodiani, B. O. (2021). Bandurne vykonavstvo u konteksti transformatsiinykh protsesiv ukrainskoi narodnoi instrumentalnoi kultury XX – pochatku XXI stolit [Bandura performance in the context of transformations of Ukrainian popular instrumental culture of the XX th – the beginning of the XXIst century]. In *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style* [Zinovii Shtokalko: From kobzar traditions to bandura modern style] (pp. 73–96). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4> [in Ukrainian].
- Chernoivanenko, A. D. (2025). Matviiv Heorhii Vasylovych [Matviiv Heorhiy Vasylovych]. In *Encyclopedia of Modern Ukraine* (Vol. 19). Institute of Encyclopedic Research of the NAS of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-66884> [in Ukrainian].
- Matviiv, H. V. (2021). *Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskiy avtorskyi pidkhid* [Sound-forming factors of contemporary bandura creativity: instrumental-performance author's approach] [Abstract of PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music]. [https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/aref\\_matviiv\\_g-1.pdf](https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/aref_matviiv_g-1.pdf) [in Ukrainian].
- Petrynka, Kh. (2023). Suchasne bandurne mystetstvo yak uosoblennia kulturnoho kodu ukrainsiv [Contemporary bandura art as an embodiment of the cultural code of Ukrainians].

- Scientific Collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko*, 49, 28–40. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-05> [in Ukrainian].
- Shchitova, S., & Reznichenko, L. (2021). Rozshyrennia khudozhno-tekhnichnykh mozhlyvostei bandury v kompozytorsko-vykonavskii tvorchosti R. Hrynkiva ta H. Matviiva [Expansion of artistic and technical possibilities of bandura in the composing and performance of R. Hrynkiv and G. Matviiv]. *Ukrainian Music*, 4(42), 95–100. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2021-4-6> [in Ukrainian].
- Zadorozhna, V.-V. M. (2024). *Kompozytorska tvorchist Liudmyly Fedorovoi-Kokhanskoi u paradyhmi ukrainskoho akademichnoho bandurnoho mystetstva XXI stolittia* [Lyudmila Fedorova-Kokhanska's compositional work in the paradigm of Ukrainian academic bandura art of the 21st century] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zadorozhna-V.-V.M.\\_Anotatsiya.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zadorozhna-V.-V.M._Anotatsiya.pdf) [in Ukrainian].
- Zinchenko-Hotsuliak, V. M. (2025). Muzyka suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv u baletnomu repertuari kanadskoho ansamblu "Shumka" [Music of contemporary Ukrainian composers in the ballet repertoire of the Canadian ensemble "Shumka"]. *South Ukrainian Art Studios*, 3(10), 135–139. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.17> [in Ukrainian].

## JAZZ ELEMENTS IN THE PERFORMING AND COMPOSITIONAL WORK OF GEORGIY MATVIYIV

**Vita-Viktoriia Zadorozhna**

*DSc in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Bandura;  
ORCID ID: 0000-0005-8748-4822; e-mail: vitazvm@gmail.com  
National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the article** is to determine the specifics of the use of jazz elements in the performing and compositional work of Georgiy Matviyiv, to identify their structural and stylistic functions, and to assess the influence of jazz on the transformation of the bandura style and contemporary Ukrainian instrumental culture. **The research methodology** is based on a comprehensive musicological approach, including analytical and comparative methods, as well as the method of theoretical generalization. A historical-cultural method was applied to determine the context of the development of contemporary bandura art, while a stylistic approach was used to evaluate the presence of jazz features. **Scientific novelty.** The study presents the first comprehensive performing analysis of jazz elements in the work of Georgiy Matviyiv. It was revealed that jazz components function as a structural principle, forming a new concept of bandura style that integrates folk and academic traditions with improvisational freedom. **Conclusions.** The study demonstrates that jazz elements are organically integrated into the performing and compositional practice of Georgiy Matviyiv. Particular importance is given to rhythmic specificity, where characteristic jazz syncopations, polyrhythmic structures and contrasting metric patterns contribute to the creation of dynamic and expressive musical expression. The composer's harmonic language also reflects jazz traditions: the use of extended chords, modal shifts and non-standard harmonic progressions transforms the classical instrumental possibilities of the bandura, providing it with new timbral and expressive shades. Special attention in Matviyiv's work is also devoted to texture and timbral palette. It has been demonstrated that his compositional and performing styles represent a new stage in the development of contemporary bandura art, combining traditional Ukrainian musical forms with jazz rhythmic and harmonic innovations.

**Keywords:** bandura; jazz integration; Ukrainian composers' creativity; contemporary Ukrainian music

Надійшла: 04.02.2026; Прийнято: 10.03.2026;  
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026



DOI: 10.31866/2616-7581.9.1.2026.362782

УДК 780.643.2:78.071.1(477)Рунчак

## САКСОФОН У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА

Ірина Палійчук

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва;  
ORCID: 0000-0001-9641-5240; e-mail: iryna.paliichuk@cnu.edu.ua  
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
Івано-Франківськ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – з'ясувати специфіку використання саксофона у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака, проаналізувати жанрово-стильові та виконавські особливості окремих композицій для названого інструмента та визначити їх значення для розвитку сучасної академічної саксофонної практики в Україні. **Методологічну основу** статті становить поєднання текстологічного, джерелознавчого та герменевтичного методів, застосованих у процесі роботи з нотним матеріалом і музикознавчими джерелами. Провідним у дослідженні став аналітичний метод, використаний для визначення жанрово-стильових особливостей, принципів драматургічної побудови та виконавської специфіки саксофонних творів В. Рунчака. **Наукова новизна** статті полягає в цілісному аналізі окремих саксофонних композицій автора в аспекті їх жанрово-стильової специфіки, драматургії та виконавського потенціалу, що дає змогу окреслити їх місце в саксофонній, а також українській камерно-інструментальній музиці початку XXI століття. **Висновки.** На основі аналітичного розгляду творів «Ігри звуками – матч з музики у п'яти раундах між саксофоністом та струнним квартетом» (2001) і «Якось увечері на хуторі біля Диканьки» (2022) В. Рунчака визначено, що саксофон у художній концепції цих творів є активним чинником драматургічного розвитку та ансамблевої взаємодії. У «Іграх звуками...» відзначено поєднання принципів інструментального театру, змагання, тембрової зміни різновидів сімейства саксофонів та контрастної фактурної організації, що створює ефект концертності й посилює образну виразність твору. У композиції «Якось увечері...» виокремлено риси неофольклорного мислення, що виявляються в інтонаційній алюзії та програмно-образному спрямуванні й поєднуються із сучасними прийомами звуковидобування та гнучкою агогікою. Виконавська специфіка обох творів пов'язана з використанням розширених технік (мультифоніки, слеп, фрулато, вібрато, нетрадиційних артикуляційних прийомів), широкою динамічною шкалою та підвищеними вимогами до ансамблевої взаємодії. Проаналізовані твори засвідчують індивідуальний тип композиторського мислення В. Рунчака, у якому саксофон постає як провідний носій драматургічної ініціативи та

тембрової виразності. Вони розширюють художні й технічні можливості інструмента та посідають вагоме місце у формуванні сучасного українського академічного саксофонного репертуару.

**Ключові слова:** саксофон; камерно-інструментальна музика; виконавство; жанрові стилі особливості; композиторська творчість; Володимир Рунчак; сучасна українська музика

## Вступ

Постать Володимира Рунчака належить до ключових у сучасному українському музичному процесі кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. Композитор, диригент, ініціатор масштабних мистецьких проєктів, він репрезентує тип митця, для якого творення музики є водночас формою художнього експерименту та способом світоглядного висловлювання. Його творчий доробок охоплює симфонічні, камерні, вокально-інструментальні й театралізовані композиції, а також значний пласт музики для духових інструментів, серед яких особливо виразною є лінія творів для саксофона.

Стильова індивідуальність композитора формується на перетині інтелектуальної концептуальності, драматургічної продуманості й оригінальної авторської позиції. Його музичне мислення ґрунтується на напруженій дисонантній гармонії, експерименті із сучасними нетрадиційними прийомами звукоутворення та з тембром як виразовим засобом. Нетрадиційне розташування виконавців на сцені та серед слухацької аудиторії, залучення елементів сценічної дії стають невід'ємними компонентами драматургії композицій митця.

Творчість В. Рунчака закономірно співвідноситься з явищем українського музичного акціонізму, до якого належить також і творчість Сергія Зажытька, Сергія Ярунського, Кармелли Цепколенко, Людмили Юріної, Івана Небесного, Данила Перцова, Григорія Немировського. Для цих митців характерним є трактування музичного твору як події, як художнього акту, що передбачає не тільки слухове, а й інтелектуальне та емоційно-психологічне включення адресата. У цьому контексті інструментальний театр В. Рунчака виявляє типологічну спорідненість із концепціями Маурісіо Кагеля: інструменталіст у його композиціях часто постає носієм сценічної ролі, а музична дія набуває рис осмисленої художньої провокації.

Іронія, гра звуковими й вербальними асоціаціями, парадоксальність формулювань стають іманентними ознаками композиторського стилю В. Рунчака. Достатньо згадати такі програмні назви, як «(p)ia NO TROMB ONE» для тромбона і фортепіано, «Accord I (is) on = accordion» для баяна / акордеона, «SEXtet» для секстету, «v.runchak.b(es)\_clari@net» для кларнета або «Гра звуків» – п'ятираундовий музичний «матч» між солістом і струнним квітетом. Така семантична багатозначність засвідчує тяжіння композитора до смислової гри як способу актуалізації слухацької уваги. У практиці сучасної української композиторської школи окреслені тенденції закономірно пов'язуються з інструментальними нововведеннями у сфері камерних складів, що відображають загальне прагнення до оновлення тембрової семантики та переосмислення усталених ансамбле-

вих моделей. Як слушно зауважує А. Кравченко (2020), йдеться насамперед про створення композицій для нетипових темброво-однорідних, однойменних ансамблів, у яких переосмислюється традиційний функційний розподіл партій і розширюються можливості тембрового й артикуляційного увиразнення звучання (с. 141). Показово, що паралельно відбувається інтенсивне введення до камерно-інструментальної сфери саксофона – інструмента, історично пов'язаного із джазовою та естрадною традицією, але в сучасному академічному контексті наділеного новим художнім статусом. Його тембр, здатний поєднувати наспівність із різкою артикуляційною рельєфністю, ліризм із гротесковістю, стає носієм складних стильових алюзій і експресивних контрастів. Саксофон широко використовується в композиціях Олександра Щетинського («Pas de Quatre» для саксофона, тромбона, перкусії та гітари, 1999), а також у творчості Олександра Козаренка, Сергія Пілютикова, Людмили Юріної, Ганни Гаврилець, Людмили Самодаєвої, Кармелли Цепколенко, Юлії Гомельської та інших авторів (Кравченко, 2020, с. 142). У цьому річищі творчість Володимира Рунчака постає одним із найпоспідовніших прикладів інтеграції саксофона в академічний дискурс як повноцінного носія концептуальної, драматургічної й театралізованої ідеї, що засвідчує глибину еволюційних процесів у сучасному українському камерно-інструментальному мисленні.

### Мета

102

Мета дослідження – визначити особливості використання саксофона у творчості Володимира Рунчака, проаналізувати жанрово-стильові та вищевказані особливості окремих композицій для цього інструмента, а також окреслити їхнє значення для сучасної академічної саксофонної практики.

### Аналіз попередніх досліджень і публікацій

Методологічним підґрунтям пропонованої статті слугували праці українських музикознавців, присвячені дослідженню провідних жанрово-стильових тенденцій розвитку сучасної української камерно-інструментальної музики, феномену інструментального театру та становлення академічного саксофонного мистецтва в національному культурному просторі.

Теоретичні засади осмислення новітнього камерного письма окреслено в монографії О. Берегової (1999), у якій постмодернізм розглянуто як важливу стильову домінанту української музики 80–90-х років ХХ століття. Семіологічний ракурс аналізу камерно-інструментальної галузі представлено в праці А. Кравченко (2020), що дає змогу розглядати музичний твір як багаторівневу систему смислотворення. У дослідженнях М. Баланка (2011), С. Горохівської (2011) та А. Приходько (2013) розкрито специфіку інструментального театру як художнього явища ХХ–ХХІ століть, зокрема в контексті творчості Володимира Рунчака та взаємодії музичного й сценічного компонентів.

Вагоме значення для розроблення теми мають дисертаційні роботи, присвячені дослідженню становлення й розвитку академічного саксофонного

мистецтва України, розширення його технічно-виражальних можливостей, формування національного репертуару для саксофона та його жанрово-стильових особливостей, а також специфіки функціонування в концертній і педагогічній практиці. У працях М. Мимрика (2013), Л. Максименко (2020) та Д. Зотова (2018) ці проблеми осмислено в історико-стильовому, репертуарному й виконавському аспектах із залученням аналітичного матеріалу сучасних українських авторів. У межах відповідних досліджень здійснено також аналіз окремих саксофонних творів Володимира Рунчака, що дає змогу розглядати їх у ширшому контексті розвитку національного інструментального мистецтва.

Окремий блок становлять дослідження, безпосередньо присвячені творчості Володимира Рунчака. У статті Лю Веньшу (2021) визначено ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості митця. Т. Прокопович (2021) аналізує твір «Contra Spem Spero» з позицій жанрово-стилістичного підходу. І. Палійчук (2022) зосереджується на жанрово-стильових і виконавських особливостях його творів для духових інструментів. У статті В. Лебеда (2025) розглянуто сучасну українську камерну музику в класі саксофона на прикладі твору В. Рунчака «Згадуючи забуту мелодію», що конкретизує педагогічний і виконавський виміри інтерпретації. Особливостям виконавської інтерпретації сучасних саксофонних композицій, зокрема й творів В. Рунчака, відомим українським дуєтом (Роман Фотуйма та Дар'я Шутко) присвячена також і розробка С. Думіч (2025).

Попри наявність наукових розвідок, окремі саксофонні композиції Володимира Рунчака, що є етапними в його творчості та посідають важливе місце в концертному репертуарі саксофоністів, досі не стали предметом спеціального аналітичного дослідження.

### Виклад матеріалу дослідження

Саксофонні композиції В. Рунчака представлені різними жанровими моделями – від сольних мініатюр до масштабних ансамблевих і концертних форм. Це, зокрема, *Homо ludens I* для саксофона соло; *A bit of music in honor of Adolphe Sax* для альтового саксофона; *Little Music for the «Beijing–Kyiv» Express Mini Bus* для альтового саксофона та магнітострічки; *SAX (tête-à-tête)* для двох альтових саксофонів; *Hosanna, to musicians who are no longer or not yet with us* для саксофонів (alto, bar), перкусії та фортепіано; *Someone with me, three Commandments of Happiness* для саксофона, труби та фортепіано; *Contra spem spero (Against all hope, I hope)* для чотирьох саксофонів; *Morse Code* – музична інтерпретація знакової системи для чотирьох саксофонів; *Recalling a forgotten melody* для саксофона і фортепіано; *One evening on a farm near Dikanka* (диптих) для саксофона і фортепіано; *A Story of Five Sounds: a black-and-white version* у версіях для саксофона з фортепіано та для саксофона з акордеоном; *Games of Sounds – a Five-Round Match with Music between Saxophonist and String Quartet*; *Concerto for alto saxophone and chamber orchestra*; *Duels, quadromusic № 3* для 12 (24) саксофонів; *Imitation to Dmitri Shostakovich* для 12 саксофонів. Такий розмаїтий жанрово-стильовий спектр саксофонних композицій засвідчує прагнен-

ня автора розкрити темброві особливості та технічний потенціал інструмента, здатного виступати в різних амплуа – від камерної інтимності до розгорнутих ансамблевих форм. Важливо підкреслити, що формування саксофонного напрямку у творчості композитора відбувалося в тісній співпраці з виконавцями. Серед інтерпретаторів його музики – Михайло Мимрик (Київ), Роман Фотуйма (Київ), Ілля Васячкин (Брюссель), Артем Голоднюк (Київ), Євген Попель (Вінниця), Київський квартет саксофоністів та інші колективи. Така взаємодія сприяла поглибленню розуміння технічних і акустичних можливостей інструмента, а також стимулювала появу нових композицій, орієнтованих на конкретний виконавський досвід. Показовими тут є «Ігри звуками...», матч з музики у п'яти раундах між кларнетистом і струнним квартетом (2001), та диптих «One evening on a farm near Дуканка» («Якось увечері на хуторі біля Диканьки») (2022), присвячений сімейному дуету – Роману Фотуймі (саксофон) та Дар'ї Шутко (фортепіано), для якого «гра в ансамблі є не лише професійним партнерством, але й способом експериментувати з репертуаром і програмами». А також бажанням показати публіці, що саксофон буває не таким, яким його сприймають зазвичай (Думіч, 2025). Власне, така інтенція – змінити усталені уявлення про темброву і функційну природу інструмента – відповідає тим тенденціям, які А. Кравченко (2020) визначає як жанрову інтерференцію в українській камерно-інструментальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть. Ідеться про процес, у межах якого трансформуються не тільки органіологічні параметри ансамблю, а й комунікативна модель твору, що дедалі частіше набуває рис концертного протистояння або сценічно осмисленої «гри».

Чітко означену орієнтацію на концертність виявлено й у камерно-інструментальних ансамблях, де в типово оркестровому зіставленні *solo – tutti* надається перевага партії одного з інструментів як сольної щодо інших учасників колективу. У таких випадках камерно-інструментальний жанр асимілює принципи концертного мислення, а розподіл функцій між партіями набуває виразної ієрархічності. Показовим є твір «Sonata da Camera» для віолончелі та камерного ансамблю з 11 виконавців (1998) Олександра Щетинського, у якому відроджується й осмислюється в сучасному стилістичному контексті барокова модель співвідношення сольного інструмента й ансамблю. Схожий принцип органіологічної побудови жанрової структури та функційного розподілу ансамблевих ролей простежено у «Vestigia» для альтової флейти та струнного квартету Богдани Фроляк (2000), в «Іграх звуками...», матчі з музики у п'ятьох раундах між саксофоністом і струнним квартетом Володимира Рунчака (2001), у Концерті для баяна і чотирьох флейт «Rossiniana» Володимира Зубицького (1994), а також у «Концерт-рапсодії» в авторському перекладенні для труби та фортепіано Євгена Станковича (2010). У кожному із цих випадків камерний склад функціонує за логікою концертного протиставлення: соліст не лише домінує у проведенні музично-тематичного матеріалу, але й відіграє роль головного чинника в драматургії твору, тоді як ансамбль постає або як опонент, або як акустичне середовище, що реагує, підтримує, контрастує чи вступає у діалог. Як зауважує А. Кравченко (2020), у подібних композиціях риси концертно-віртуозної естетики не тільки простежуються на рівні музичної тканини, а й не-

рідко постулюються самими авторами в жанрових визначеннях. Семіотичною опорою стає модель змагального діалогу між солістом і ансамблем у форматі «групової гри» або «драматичного конфлікту» (І. Польська), який у фіналі, як правило, трансформується у злагоджену «дружню бесіду» всіх інструментальних партій (с. 152).

У цьому контексті творчість Володимира Рунчака набуває особливої показовості. Його звернення до формату «матчу», театралізованої моделі змагання між солістом і ансамблем, не лише є дотепною жанровою метафорою, але й становить концептуально осмислену реалізацію концертного принципу в межах камерного складу. Саме тому «Ігри звуками...» постають не окремим експериментом, а органічною ланкою ширшого процесу жанрової трансформації, окресленого в сучасному українському музикознавстві, і потребують детального аналізу як з позицій органології, так і з огляду на драматургічну модель змагально-діалогічної взаємодії.

В аналізованому творі вже на рівні авторських ремарок перед нотним текстом закладено театралізовану модель сприйняття: композитор докладно окреслює принцип «матчу», регламентує поведінку та сценічні аспекти взаємодії, акцентує на ігровій, змагальній природі процесу, що переводить виконавську ситуацію із суто камерного музикування в площину інструментального театру, де саксофон не тільки є солістом, а й постає ініціатором провокації, коментатором і водночас учасником конфлікту<sup>1</sup>.

У першому раунді драматургія вибудовується на загостреному протиставленні тематично-інтонаційних моделей: партія саксофона насичена акцентованими атаками, уривчастими артикуляційними імпульсами, широкими регістровими переходами та граничними динамічними відтінками. Поряд з традиційними штрихами композитор застосовує нетрадиційні артикуляційні прийоми, як-от глісандовані переходи (ц. 4–5), різкі зміни способу атаки, *slap*, *frullato*, шумові призвуки, *gru con sordino* (т. 57–58), *vibrato improvvisato* (ц.11), що надають звучанню експресивної шорсткості й підкресленої індивідуалізації тембру, а також вокал (ц. 19). Мелодико-тематичній лінії саксофона протистоять струнні, які на початковому етапі розвитку «реагують» фрагментарними ре-

<sup>1</sup> 1. У творі обов'язково повинен брати участь диригент. Без диригента твір не можна виконувати.

2. Музикантам струнного квартету потрібно сидіти достатньо віддалено одне від одного. Між стільцями музикантів струнного квартету має бути протягнута широка мотузка та червоні маленькі мотузки по кутках. Усе це має нагадувати боксерський ринг. Перед виконанням кожної частини один з музикантів струнного квартету повинен змінювати сторінку з номерами виконуваних частин, наприклад: I, II, III, IV, V.

3. Диригент і соліст перебувають один навпроти одного в центрі цього своєрідного музичного рингу. Диригент повинен стояти так, щоб музикантам було добре його бачити.

4. Початок твору: (сцена готова до виконання твору) пульти та партії виконавців, соліста, інструменти соліста, партитура диригента – готові до виконання твору. Музиканти струнного квартету виходять на сцену зі своїми інструментами та сідають на свої місця. Потім на сцену виходить диригент і соліст. Кожен з них тримає в руках рукавичку. Зайшовши в музичний ринг, вони кидають на підлогу в бік один одного свої рукавички. Потім починається твір.

5. Музиканту струнного квартету, який, окрім своєї гри на інструменті, ще й буде змінювати сторінки з цифрами, потрібно не забувати про цей ще один свій обов'язок.

6. Закінчення твору: поклони диригента й соліста, підняття з підлоги своїх рукавичок і обмін рукоштовками, поклони музикантів струнного квартету (Рунчак, 2001, с. 2).

пліками й пунктирними ритмічними формулами, використовуючи *sul ponticello*, *col legno*, різкі акцентні штрихи та звукові ефекти, що формують напружений, «колючий» тембровий простір. Надалі фактура поступово ущільнюється: квартет переходить від розосереджених інтонаційних мотивів до більш широких мелодико-ритмічних фраз, створюючи відчуття колективної відповіді на індивідуалізований, провокативний імпульс саксофона.

Потім фактура поступово ущільнюється: музична тканина квартету «переходить» від розосереджених інтонаційних мотивів до більш чіткіших ритмічних структур, створюючи відчуття колективної відповіді на індивідуалізований, провокативний імпульс саксофона.

У другому раунді змінюється характер конфлікту. Саксофон проводить протяжну мелодико-тематичну лінію, багату на внутрішню мікродинаміку та гнучку агогіку. Вона звучить на тлі багатшарової фактури струнних, яку утворюють елементи канонічних імітацій. У результаті виникає складна поліфонізована тканина, де вже немає однозначного домінування соліста. Саксофон змушений «вписуватися» у мережу контрапунктних голосів, реагуючи на їхні імпульси. Тут особливо відчутною є семантика змагання як інтелектуальної гри: кожен тематичний мотив перехоплюється, трансформується або іронічно пародіюється. Такий підхід створює відчуття живої музичної дискусії між сольним інструментом й ансамблем, що підкреслює їх динамічну взаємодію та складність музичної структури.

Третій раунд позначений виразним загостренням сонористичного аспекту, що виявляється в цілеспрямованій активізації нетрадиційних прийомів звуковидобування та розширенні темброво-артикуляційного спектра ансамблю. Від ц. 21 фактурна організація набуває фрагментарно-імпульсивного характеру: у струнних домінують короткі *arco*-репліки з чітко окресленими атаками, що чергуються із *pizz.* та *col legno*. Окремі звуки та невеликі інтонаційні мотиви відмежовані паузами, що формує дискретну, «пунктирну» тканину. Саксофонна партія в цій ділянці вирізняється передусім надзвичайною ритмічною вибагливістю та інтервальною розімкненістю. Мелодико-тематична лінія вибудовується на складних ритмічних мотивах із частими змінами тривалостей, синкопами, нерівномірними групуваннями, що створюють відчуття внутрішньої нестабільності. Інтонаційний контур формується за допомогою широких інтервальних ходів, що розширюють регістровий діапазон висловлювання.

Упродовж ц. 31–33 зростає динамічна напруга. *Multifonics* у партії саксофона є своєрідними кульмінаційними вузлами, тоді як струнні посилюють відчуття нестійкості через глісандувальні ковзання-переміщення та акцентовані «входи». Однак уже від ц. 34 відбувається помітна зміна звукової організації: струнні переходять до *arco con sord.*, що модифікує темброву якість ансамблю – звучання стає приглушеним, більш однорідним, позбавленим попередньої різкості. У цій новій акустичній площині *tremolando improvvisato* в партії саксофона створює нерівномірну, звукову тканину, яка пульсує, з варіативною внутрішньою амплітудою, що відрізняється від статичних комплексів *multifonics* попередньої побудови. Отже, від ц. 31 до 35 розвиток характеризується переходом від багатозвучного фактурного «згущення» до приглушеної, але внутрішньо

напруженої звукової концентрації, де провідним засобом виразності стає темброва трансформація та зміна способу звуковедення. Драматургія цього розділу набуває рис кульмінаційного протистояння, у якому саксофон то «прориває» щільну фактуру, то «захлинається» в ній.

Четвертий раунд (ц. 36–45) розгортається як своєрідне «переформатування» конфлікту після напруженої сонористичної кульмінації третього. Від ц. 36 фактура стає прозорішою й чіткіше організованою: зменшується ефект суцільного звукового тиску, натомість виразніше окреслюються лінії та взаємодія окремих партій. Саксофон переважно відходить від домінування багатозвуччя, характерного для попереднього розділу, і вибудовує висловлювання через енергійно окреслену лінеарність із ритмічною зібраністю та виразною артикуляцією. Водночас у межах ц. 38 знову з'являються мультифоніки в поєднанні зі *slap tongue*, що різко загострює тембровий рельєф і перериває лінійний рух акцентними, майже перкусивними вкрапленнями. Інтонаційні ходи залишаються широкими, однак вони впорядковані у фрази з відчутною внутрішньою логікою, а темброві «злами» функціонують як структурні вузли, що додатково напружують розвиток.

Струнні в цьому розділі поведуться стриманіше, ніж у попередньому раунді: їхні репліки не створюють суцільного сонористичного тла, а радше вступають у діалог із солістом. Зберігається штрихова диференціація та динамічні градації, однак звучання не тяжіє до крайніх емоційних ефектів; фактура більш розшарована, прозора, з чіткіше окресленими горизонталями. Виникає відчуття більшої ансамблевої взаємозалежності: ініціатива переходить від саксофона до квартету і навпаки, створюючи ефект «перехоплення» тематизму.

Особливо помітною є зміна характеру саксофонної партії від ц. 42. Тут її основу становлять різні гамоподібні пасажі, що виконують прийомом *flutter tongue*. Цей прийом надає руху своєрідної «шорсткої» вібраційності, завдяки чому він сприймається як внутрішньо напружений звуковий потік. Пасажі не зливаються в однорідну гаму; вони варіюються за напрямом, інтервальною будовою та регістровим розташуванням, створюючи ефект розхитаної, нервово пульсуючої енергії. У взаємодії зі струнними це звучання набуває характеру загостреного руху, що акумулює напругу перед завершальною фазою драматургії твору. У такий спосіб четвертий раунд переводить конфлікт із площини прямого тембрового зіткнення у сферу моторної, артикуляційно загостреної взаємодії саксофона і струнного квартету та формує підґрунтя для фінального драматургічного підсумку.

У фінальному п'ятому раунді (ц. 46–51) виконання *rubato* руйнує попередню метроритмічну впорядкованість і переводить розвиток у площину вільного, майже імпровізаційного розгортання. Якщо у попередній частині домінував активний розвиток, то у фіналі він внутрішньо «розчиняється»: фрази подовжуються, з'являється відчуття дихання, що не підпорядковується жорсткій метричній сітці. У цьому розділі особливо виразно проявляється концертний принцип: партія саксофона виокремлюється не лише фактурно, але й інтонаційно та образно, набуваючи рис вільного, майже імпровізаційного висловлювання. Натомість функція струнного квартету трансформується

у співучасть, підтримку, делікатне коментування. Фактура стає більш розрізною, що створює простір для вільного розгортання музично-тематичного матеріалу саксофоном. Драматургія конфлікту змінюється: замість прямого протистояння виникає відчуття узгодженого співіснування, своєрідної «післяматчевої» рефлексії.

Окремої уваги потребує театралізований аспект композиції, пов'язаний зі зміною в кожному раунді інструментів родини саксофонів: у першому звучить баритон, у другому – тенор, у третьому – альт, у четвертому – сопрано, а у фінальному п'ятому – бас.<sup>2</sup> Така послідовність створює не лише темброву градацію, але й формує своєрідну драматургічну «арку». Повернення баритона (баса) у фіналі сприймається як композиційне замикання циклу, підсумок історії «змагання».

Така зміна інструментів посилює риси концертності й театральності твору. Кожен раунд постає як окремий «вихід» соліста в новій тембровій іпостасі, що нагадує зміну ролей або масок. Відтак фінал з його *rubato* та імпровізаційною свободою слугує не просто завершенням, а узагальненню усієї драматургічної моделі «матчу»: після низки тембрових і фактурних протистоянь конфлікт трансформується у вільний, артистично підкреслений монолог, у якому концертність виявляється як естетична домінанта всього твору.

Отже, «Ігри звуками...» репрезентують тип сучасної камерно-інструментальної композиції, у якій поєднано концертну естетику, сонористичне мислення та драматургію діалогу. Твір демонструє розширені технічні й виражальні можливості саксофона у взаємодії зі струнним квартетом та водночас утверджує модель ансамблю як простір відкритої, динамічної взаємодії, що поєднує конфлікт і співпрацю в межах цілісної художньої концепції.

Логічним продовженням означеної тенденції є диптих «Якось увечері на хуторі біля Диканьки», у якому також виявляються риси театральності, проте в іншій художній проекції. Якщо в «Іграх звуками...» сценічність реалізується через модель змагання та концертного протистояння, то у «Вечорах...» вона пов'язана з програмною образністю, характерністю інтонацій і виразною рольовою диференціацією партій. Водночас цей твір за своїми стильовими ознаками перебуває в річищі неофольклоризму, який є «одним із найважливіших векторів мистецької лабораторії автора» (Лю, 2021, с. 51). У його інтонаційному наповненні відчутна опора на народнопісенне мислення, характерні ладові звороти й ритмічну остинатність, що викликає асоціації з українською народною творчістю. Водночас композитор не вдається до прямого цитування, а переосмислює фольклорні інтонації крізь призму власної мови – з притаманною їй дисонантною гармонією, загостреною експресією та використанням сучасних виконавських прийомів (*slap tongue*, мультифоніки, поєднання звука з шумовими ефектами, контрастні типи атаки, різкі артикуляційні ак-

<sup>2</sup> П'яту частину твору може виконувати соліст також і на баритон-саксофоні (Es), але тільки в тому разі, коли бас-саксофон не можна знайти для виконання. Для цього в партитурі є друга версія п'ятої частини. Але, звичайно ж, найбільш бажаним, за словами автора, є перший варіант твору, тому що будуть представлені найбільш використовувані різновиди сім'ї саксофонів (Рунчак, 2001, с. 1).

центри, реєстрові зіставлення), унаслідок чого композиція набуває нового художнього звучання.

Перша частина викликає асоціації з вечірнім пейзажем, що передує фантастичному розвитку подій. Перші дев'ять тактів відіграють роль своєрідного вступу – «оповіді автора» про майбутні пригоди коваля Вакули в різдвяну ніч. Він ґрунтується на контрапунктному поєднанні мелодичних ліній саксофона та фортепіано, сповнених синкопованих затримань, рівномірній зміні розміру (7/4 та 3/4), характерного для всієї першої частини, плинному розгортанні тематичного матеріалу.

Основний розділ *Piú mosso* вирізняється динамічним розвитком, який у партії фортепіано досягається дисонантними акордовими вертикалями, підкресленими tenuto. На цьому тлі розгортається мелодико-тематична лінія саксофона, що піддається різним ритмічним та інтонаційним метаморфозам. Звучання дедалі набуває більшої експресії, що досягається, зокрема, ходами на широкі інтервали, гамоподібним рухом, розмаїттям ритмічних мотивів (тріoley, комбінацій шістнадцятих і восьмих, синкоп, а також виконавськими прийомами (tremolo). Внутрішню напругу посилюють й різкі кластери та ритмічно активні фігурації фортепіанної партії (т. 34–36). Цей звуковий потік виливається в великий сольний епізод саксофона, що виконується в імпровізаційній манері (Senza metrum) у верхньому реєстрі інструмента, тридцять другими тривалостями frullato. Він викликає образні асоціації зі сценою приборкання чорта ковалем Вакулою та їхнім польотом у Санкт-Петербург до цариці за подарунком для коханої Оксани.

У заключному розділі (*Meno mosso*) дисонантність кластерних співзвуч фортепіанної партії не зникає, але трансформується в м'яко-напружений фон. У кінці першої частини тематичний матеріал ніби «розчиняється», створюючи ефект віддаленого звучання.

У другій частині автор майстерно синтезує ознаки неофольклорного мислення із сучасною музичною мовою та нетрадиційними виконавськими прийомами. Мелодико-тематичний матеріал саксофонної партії має танцювальне підґрунтя, що апелює до архаїчних ладових моделей. У подальшому розвитку виникає стильова алюзія на «Щедрик» М. Леонтовича, яка постає не у вигляді цитати, а через модифікацію остинатного мотиву з поступовим нарощуванням динаміки та реєстрової напруги. Саксофон варіює цю формулу, змінюючи її ритмічний контур та інтервальне наповнення, тоді як фортепіано підтримує її дисонувальним акордовим тлом.

У кульмінаційних тактах другої частини верхній реєстр саксофона, насичена динаміка та щільні акордові вертикалі фортепіано формують яскравий, майже гротесковий образ, співзвучний із фантастично-сатиричною атмосферою гоголівських «Вечорів на хуторі біля Диканьки». Подібно до літературного першоджерела, у музиці поєднуються побутовий колорит, елементи народної стихії та іронічно-фантастичний вимір. Використання розширених виконавських технік, як-от slap, multiphonics (т. 89, 114–121), й різних артикуляційних «зламів» співвідноситься з гротесковими персонажами чи раптовими сюжетними поворотами, тоді як кантиленові епізоди нагадують ліричні описи укра-

їнського вечора. У завершальних тактах мелодія «Щедрика» звучить у високому регістрі саксофона, що асоціюється з веселим гуртом колядників, який віддаляється.

У жанрово-стильовому аспекті композиція поєднує риси програмної камерної п'єси з елементами неофольклоризму та сучасної техніки письма. Дисонантна гармонія й розширені виконавські прийоми поглиблюють образний зміст твору, розкриваючи саксофон у різних виражальних вимірах – від ліричного монологу до гротесково-театралізованого вислову.

Отже, диптих «Якось увечері на хуторі біля Диканьки» репрезентує органічний синтез народно-образної асоціативності, новітньої музичної мови та широкого використання нетрадиційних технік, що суттєво розширюють художній потенціал саксофона в сучасній українській академічній музиці.

### Висновки

Проаналізовані твори В. Рунчака посідають важливе місце у розвитку сучасного українського саксофонного репертуару та камерно-інструментальної музики загалом. У них саксофон постає як повноцінний носій драматургічної ідеї, здатний визначати характер розвитку, вступати в складну, багаторівневу взаємодію з ансамблем. Такий підхід сприяє утвердженню його в сучасній камерно-інструментальній музиці та істотно розширює функційні можливості інструмента в академічному музичному мистецтві.

Жанрово-стильова специфіка розглянутих композицій віддзеркалює іманентні риси композиторського мислення В. Рунчака, як-от тяжіння до театралізації музичного процесу, концептуальне осмислення жанру, зокрема модель «матчу» із раундовою структурою, поєднання концертності з елементами гри, активне використання сонористичних засобів і розширених технік звуковидобування. Водночас у диптиху «Якось увечері на хуторі біля Диканьки» театральність набуває іншого характеру, пов'язаного з виразною образністю, інтонаційною характерністю та відчутною присутністю фольклорного начала. Поєднання сучасної фактурно-тембрової мови з неофольклорними інтонаційними моделями засвідчує здатність композитора інтегрувати національно-культурний пласт у модерний художній контекст.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з порівнянням саксофонної творчості В. Рунчака з доробком інших українських композиторів та її концептуальним осмисленням у контексті сучасної європейської камерної музики. Окремої уваги потребує проблема театральності як однієї з провідних стильових домінант новітньої української інструментальної музики та її вплив на трансформацію різних жанрових моделей, яку тут порушено лише в контексті постановки питання.

### Список бібліографічних посилань

Баланко, М. (2011). Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 93, 125–133.

- Берегова, О. М. (1999). *Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90 х років ХХ сторіччя*. Національна парламентська бібліотека України.
- Горохівська, С. (2011). Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова). *Українське музикознавство*, 37, 189–204.
- Думіч, С. (2025, 10 листопада). «Естетика сучасного» від Романа Фотуйми і Дар'ї Шутко: імпульс і чуттєвість. *Музика. Український інтернет-журнал*. <https://mus.art.co.ua/estetika-suchasnoho-vid-romana-fotuymy-i-dar-i-shutko-impuls-i-chuttievist/>
- Зотов, Д. І. (2018). *Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка].
- Кравченко, А. І. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Лебедь, В. О. (2025). Сучасна українська камерна музика в класі саксофона (на прикладі твору В. Рунчака «Згадуючи забуту мелодію» для альт-саксофона та фортепіано). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 28(1), 69–79. <https://doi.org/10.33287/222475>
- Львів, В. (2021). Ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості Володимира Рунчака. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 38(2), 47–53. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-8>
- Максименко, Л. (2020). *Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка]. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2020/09/dismaksymenko-2020-01-2.pdf>
- Мимрик, М. (2013). *Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ - початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського].
- Палійчук, І. С. (2022). Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 159–163. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257676>
- Приходько, А. В. (2013). Інструментальний театр у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть. *Музичне мистецтво*, 13, 95–102.
- Прокопович, Т. Ю. (2021). «Contra spem spero» Володимира Рунчака: жанрово-стилістичний аспект. В С. Д. Цюлюпа (Упоряд.), *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* (Вип. 13, с. 26–30). Волинські обереги. [https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb\\_2021\\_ist\\_stan\\_muz.pdf](https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2021_ist_stan_muz.pdf)
- Рунчак, В. (2001). *Ігри звуками – матч з музики у п'яти раундах між саксофоністом та струнним квітетом* [Неопублікований рукопис].

## References

- Balanko, M. (2011). Truba v instrumentalnomu teatri Volodymyra Runchaka [Trumpet in Volodymyr Runchak's Instrumental Theater]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 93, 125–133 [in Ukrainian].

- Berehova, O. M. (1999). *Postmodernizm v ukrainskii kamernii muzytsi 80–90 kh rokiv XX storichchia* [Postmodernism in Ukrainian Chamber Music of the 80s–90s of the 20th Century]. Yaroslav Mudryi National Library of Ukraine [in Ukrainian].
- Dumich, S. (2025, November 10). "Estetyka suchasnoho" vid Romana Fotuimy i Dari Shutko: impuls i chuttievist ["Aesthetics of the Modern" by Roman Fotuymy and Darya Shutko: Impulse and Sensuality]. *Muzyka. Ukrainskyi internet-zhurnal*. <https://mus.art.co.ua/estetyka-suchasnoho-vid-romana-fotuymy-i-dar-i-shutko-impuls-i-chuttievist/> [in Ukrainian].
- Horokhivska, S. (2011). Instrumentalni teatr u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv (V. Runchaka, S. Zazhytka, M. Shorenkova) [Instrumental theater in the work of Ukrainian composers (V. Runchaka, S. Zazhytka, M. Shorenkova)]. *Ukrainian musicology*, 37, 189–204 [in Ukrainian].
- Kravchenko, A. I. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiolozhichnyi 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].
- Lebed, V. O. (2025). Suchasna ukrainska kamerna muzyka v klasi saksofona (na prykladi tvoriv V. Runchaka "Zghaduiuchy zabutu melodiui" dlia alt-saksofona ta fortepiano) [Contemporary ukrainian chamber music in the saxophone class (on the example composition by V. Runchak "Recalling a forgotten melody" for alto saxophone and piano)]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 28(1), 69–79. <https://doi.org/10.33287/222475> [in Ukrainian].
- Liu, V. (2021). Ideino-svitohliadni ta obrazno-tematychni priorytety kompozytorskoj tvorchosti Volodymyra Runchaka [Ideological-worldly and image-thematic priorities of the compositional work of Volodymyr Runchak]. *Humanities science current issues*, 38(2), 47–53. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-8> [in Ukrainian].
- Maksymenko, L. (2020). *Regionalni vymiry akademichnoho saksofonnoho mystetstva Ukrainy* [Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine] [PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko]. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2020/09/dis-maksymenko-2020-01-2.pdf> [in Ukrainian].
- Mymryk, M. (2013). *Saksofon v ukrainskii kamernii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI stolittia: kompozytorska tvorchist i vykonavska praktyka* [Saxophone in Ukrainian chamber music of the late 20th – early 21st centuries: composer's creativity and performing practice] [PhD Dissertation, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences Ukraine] [in Ukrainian].
- Paliichuk, I. S. (2022). Zhanrovo-stylovi ta vykonavski osoblyvosti tvorchosti dlia dukhovych instrumentiv V. Runchaka [The genre-style and performance features of creativity for wind instruments by V. Runchak]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 159–163. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257676> [in Ukrainian].
- Prokopovych, T. Yu. (2021). "Contra spem spero" Volodymyra Runchaka: zhanrovo-stylistychnyi aspekt ["Contra spem spero" by Volodymyr Runchak: genre and stylistic aspect]. In S. D. Tsiuliupa (Comp.), *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia* [History of the formation and prospects of wind music development in the context of national culture of Ukraine and

- abroad] (Vol. 13, pp. 26–30). Volynski oberehy. [https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb\\_2021\\_ist\\_stan\\_muz.pdf](https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2021_ist_stan_muz.pdf) [in Ukrainian].
- Prykhodko, A. V. (2013). Instrumentalni teatr u sotsiokulturnomu prostori XX–XXI stolit [Instrumental Theater in the Sociocultural Space of the 20th–21st Centuries]. *Muzychne mystetstvo*, 13, 95–102 [in Ukrainian].
- Runchak, V. (2001). *Ihry zvukamy – match z muzyky u piaty raundakh mizh saksofonistom ta strunnym kvartetom* [Games with sounds – a music match in five rounds between a saxophonist and a string quartet] [Unpublished manuscript] [in Ukrainian].
- Zotov, D. I. (2018). *Vykonavstvo na saksofoni v systemi muzychnoho mystetstva XX stolittia* [Saxophone performance in the system of musical art of the 20th century] [Abstract of PhD Dissertation, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko] [in Ukrainian].

## THE SAXOPHONE IN THE WORKS OF VOLODYMYR RUNCHAK

Iryna Paliichuk

*PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor  
of the Department of the Ukrainistic and Folk Instrumental Art;  
ORCID: 0000-0001-9641-5240; e-mail: iryna.paliichuk@cnu.edu.ua  
Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

**Abstract**

**The purpose of the article** is to clarify the specific features of the saxophone's use in the chamber-instrumental works of Volodymyr Runchak, to analyze the genre-stylistic and performance characteristics of selected compositions for this instrument, and to determine their significance for the development of contemporary academic saxophone practice in Ukraine. **The research methodology** of the article is based on a combination of textological, source-study, and hermeneutic methods applied in the process of working with musical scores and musicological sources. The leading method of the research is the analytical method, employed to identify genre-stylistic features, principles of dramaturgical construction, and the performance specificity of V. Runchak's saxophone works. **The scientific novelty** of the article lies in the comprehensive analysis of selected saxophone compositions by the composer in terms of their genre and stylistic specificity, dramaturgy, and performance potential, which makes it possible to define their place in saxophone repertoire and, more broadly, in Ukrainian chamber-instrumental music of the early twenty-first century. **Conclusions.** Based on the analytical examination of the compositions «Games with Sounds – A Music Match in Five Rounds between a Saxophonist and a String Quartet» (2001) and «One Evening near Dykanka» (2022) by V. Runchak, it has been established that the saxophone in the artistic conception of these works functions as an active agent of dramaturgical development and ensemble interaction. In «Games with Sounds...», a combination of principles of instrumental theatre, competition, timbral alternation among members of the saxophone family, and contrasting textural organization is observed, creating a concert effect and enhancing the figurative expressiveness of the composition. In «One Evening...», features of neo-folkloric thinking are identified, manifested through intonational allusions and programmatic imagery, combined with contemporary sound-production techniques and flexible agogics. The performance specificity of both works involves the use of extended techniques (multiphonics, slap, flutter-tonguing, vibrato, and non-traditional articulation), a wide dynamic range, and heightened demands on ensemble interaction. The analyzed compositions demonstrate an individual type of compositional thinking in which the saxophone emerges as a leading carrier of dramaturgical initiative and timbral expressiveness. They expand the artistic and technical capacities of the instrument and occupy a significant place in the formation of the contemporary Ukrainian academic saxophone repertoire.

**Keywords:** saxophone; chamber-instrumental music; performance; genre and stylistic features; compositional art; Volodymyr Runchak; contemporary Ukrainian music

Надійшла: 02.02.2026; Прийнято: 04.03.2026;  
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026



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 9 № 1  
2026

Volume 9 No 1  
2026

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: 29.05.2026. Формат 70x100/16  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.  
Ум. друк. арк. 9,43. Обл.-вид. арк. 8,48.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 5514

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