

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

НАУКОВИЙ ЧАСОПИС

UKRAINIAN MUSIC

SCIENTIFIC JOURNAL

Щоквартальник / Quarterly
Видається з 2011 року

Число 3 (54)
2025



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

DOI: 10.32782/2224-0926-2025-3-54
УДК 78.2У;78.9
У 45

Засновник – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1193 від 11.04.2024 року.
Ідентифікатор медіа R30-04310 (Media ID R30-04310)

Суб'єкт у сфері друкованих медіа:
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
(вул. Нижанківського, буд. 5, м. Львів, 79005,
Inma@Inma.edu.ua, тел. +38 (032) 259 07 51)

Журнал «Українська музика» включено до Переліку наукових фахових видань України
(категорія «Б») зі спеціальності В5 Музичне мистецтво
відповідно до Наказу МОН України № 1166 від 23 грудня 2022 року (додаток 3).

Виходить 4 рази на рік
Мова видання: українська, англійська.

Адреса редакції: м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5
тел.: +38 (066) 382 71 02; e-mail: ukrmusic@Inma.lviv.ua

Електронна сторінка журналу: journals.inma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
30 вересня 2025 року, протокол № 9

Редакційна колегія:

Кияновська Любов – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка (головний редактор)
Граб Уляна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА імені М. В. Лисенка (заступник головного редактора)
Зінків Ірина – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка
Кронес Гартмут – доктор філософії, професор, професор Інституту дослідження музичного стилю Університету музики і театру у Відні, Австрія
Львоос Гельмут – доктор габілітований, професор Лейпцизького університету, Німеччина
Новакович Мирослава – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА імені М. В. Лисенка, Україна
Федоришин Василь – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри інструментального та оркестрового виконавства НПУ імені М. П. Драгоманова
Черевко Катерина – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка
Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна, кандидатка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Мазепа Тереса, докторка мистецтвознавства, доцент, ад'юнкт Факультету музики Жешувського університету (Жешув, Польща)
Мельник Лідія Олександрівна, докторка мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

Українська музика : науковий часопис. / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка ;
У 45 голов. ред. Л. Кияновська]. Львів, 2025. 150 с. Щоквартальник.
ISSN 2224-0926
2025, число 3 (54).

Усі права застережено – All rights reserved

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2025

ЗМІСТ

СТАТТІ

Гасанов Рафаїл Гамзага огли, Лігус Ольга Марківна

Хоровий цикл «Псалми Царя Давида» Олександра Яковчука:
особливості втілення духовного змісту текстів Псалтиря7

Горак Яким Романович

Підручник «Загальні основи музики» С. Людкевича в контексті розвитку
української музичної термінології кінця XIX – початку XX століття.....17

Дмитриченко Артем Володимирович

Постбоп у творчості Уінтона Марсаліса.....30

Качмар Марія Ігорівна

Особливості видань грецьких і слов'янських музичних рукописів
серії Monumenta Musicae Byzantinae.....37

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна

Симфонічний доробок Миколи Ластовецького на прикладі твору
«Легенда про Кармалюка».....49

Макарова Наталія Вікторівна

Прелюдія та fuga ля-мінор № 2 В. П. Задерацького як музична модель
тривожного часу.....56

Оболєнська Марія Михайлівна

Між тілом і текстом: соматичний інтелект музиканта як основа
емоційної інтерпретації.....66

Письменна Оксана Богданівна, Ян Цзілін

Фантазія «Квіти жасмину» Чу Ванхуа:
образна символіка й музична інтерпретація.....79

Рось Зоряна Петрівна, Балта Анастасія Олегівна

Українські музичні фестивалі кінця 80-х років як провісники
соціально-політичних змін в Україні.....87

Самая Тетяна Вікторівна, Макієвський Станіслав Олександрович

Метроном – когнітивна криза музичного часу.....95

Сиротинська Наталія Ігорівна, Рябінець Христина Ярославівна

Мелодична формула як універсальна модель літургійного та фольклорного
мелосу (на матеріалі епістолярію Мирослава Антоновича і Павла Маценка)104

Шестеренко Ірина Вікторівна

Національно-романтичне трактування жанру концерту для фортепіано
з оркестром у творчості Віталія Кирейка.....116

Шуляр Соломія Василівна

Сюїти для бандури у творчості Миколи Дремлюги.....124

МАТЕРІАЛИ

Грабовський Володимир Семенович

Музика і вартість – вартість у музиці. Пролегомена.....135

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

Любов Кияновська

У ритмах поважного ювілею.....146

CONTENTS

ARTICLES

Hasanov Rafail, Lihus Olha

Choral cycle “Psals of King David” by Oleksandr Yacovchuk: peculiarities of embodying the spiritual content of the psalter texts.....7

Horak Yakym

“The General Music Theory textbook” by S. Liudkevych in the context of generalization of Ukrainian music terminology of late XIX – early XX.....17

Dmytrychenkov Artem

Post-bop in the work of Wynton Marsalis.....30

Kachmar Maria

Features Of The Editions Of Greek And Slavic Music Manuscripts Of The Monumenta Musicae Byzantinae Series.....37

Lastovetska-Solanska Zoryana

Mykola Lastovetskyi’s symphonic creativity on the example of the work “The Legend about Karmaliuk”.....49

Makarova Natalia

Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V. Zaderatsky as a musical model of anxious time.....56

Obolenska Mariia

Between body and text: the musician’s somatic intelligence as the basis of emotional interpretation.....66

Pysmenna Oksana, Yang Jinlin

The Fantasy Jasmine Flowers by Chu Wanghua: Symbolic Imagery and Its Musical Interpretation.....79

Ros' Zoriana, Balta Anastasiia

Ukrainian music festivals of the late 1980s as presents of social and political harbingers in Ukrainian.....87

Samaya Tetiana, Makiyevskyi Stanislav

The Metronome: A Cognitive Crisis of Musical Time.....95

Syrotynska Natalia, Ryabinets Khrystyna

Melodic formula as a universal model of liturgical and folklore melody (based on the correspondence of Myroslav Antonovych and Pavlo Matsenko)....104

Shesterenko Iryna

National-romantic interpretation of the genre of the concerto for piano and orchestra in the Vitaliy Kyreyko’s body of work.....116

Schuliar Solomia

Suites for Bandura in the works of Mykola Dremliga.....124

MATERIALS

Hrabovskyi Volodymyr

Music and value – value in music. Prolegomena.....135

CONCERT LIFE, REVIEWS

Liubov Kyianovska

In the rhythms of a respectable milestone birthday.....146

СТАТТІ

УДК 783.27.087.68-029:2Яковчук

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-1>

Гасанов Рафаїл Гамзага огли
аспірант кафедри музикознавства та музичної освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-9380-9129>

Лігус Ольга Марківна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії світової музики
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-5513-5525>

**ХОРОВИЙ ЦИКЛ «ПСАЛМИ ЦАРЯ ДАВИДА»
ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА: ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ
ДУХОВНОГО ЗМІСТУ ТЕКСТІВ ПСАЛТИРЯ**

У статті вперше проаналізовано хоровий цикл «Псалми царя Давида» Олександра Яковчука. Відзначено вагу хорового доробку духовного змісту у творчості композитора. Простежено драматургію хорового циклу, що містить тексти Псалтиря в поетичній інтерпретації Тараса Шевченка та перекладі Івана Огієнка. Окреслено жанрові типи обраних віршів, серед яких домінують молитви прославлення, благання та вдячності урочисто-дифірамбічного, драматичного, скорботного й патетичного характеру. З'ясовано, що всі псалми циклу об'єднані ідеєю духовного вдосконалення людини: від стану зневіри й розпачу (Пс. № 11) – до відчуття духовного прозріння (Пс. № 2) та усвідомлення складності християнського вибору (Пс. № 27). Виокремлено псалми на вірші Т. Шевченка, переосмислені композитором крізь призму політичних і соціально-духовних трансформацій сьогодення. Виявлено особливе значення в драматургії циклу тих псалмів у перекладі І. Огієнка, що розкривають внутрішній конфлікт особистості на шляху до Бога (Пс. № 3, № 27, № 1, № 22–23, № 2). Музична мова цих творів сповнена гострих дисонансів, символізуючи суперечливість поняття істини та складність вибору шляху праведника. На основі аналізу формотворчих принципів та виразових засобів визначено, що псалми хорового циклу вирізняються вільною будовою з орієнтацією на різновиди тричастинної, двочастинної та строфічної форми, пієтетом мінорних тональностей, поєднанням функціональної акордики мажорно-мінорної системи з колористичною кластерною гармонією. Характерною ознакою хорового стилю псалмів є синтез традицій українського народного й церковного багатоголосся та прийомів імітаційної поліфонії, що свідчить про зв'язок художнього мислення О. Яковчука з національною духовно-релігійною спадщиною.

Ключові слова: псалми, українська музика, творчість Олександра Яковчука, духовна музика, інтерпретація, хорова музика, Біблія, хоровий цикл.

Hasanov Rafail, Lihus Olha. Choral cycle “Psalms of King David” by Oleksandr Yacovchuk: peculiarities of embodying the spiritual content of the psalter texts

The article provides the initial scholarly examination of Oleksandr Yakovchuk's choral cycle “Psalms of King David”. The importance of the composer's spiritually oriented choral compositions is emphasized. The dramaturgical structure of the cycle, based on Psalter texts interpreted poetically by Taras

Shevchenko and translated by Ivan Ohienko, is analyzed. The genre classifications of the selected verses are delineated, with particular focus on prayers of praise, supplication, and thanksgiving, along with pieces of a solemn-dithyrambic, dramatic, mournful, and pathetic nature. It is established that the idea of human spiritual perfection unites all psalms of the cycle: from the state of despair and despondency (Ps. No.11) – to the experience of spiritual enlightenment (Ps. No.2) and the awareness of the complexity of the Christian choice (Ps. No.27). Special attention is drawn to the psalms based on Shevchenko's verses, reinterpreted by the composer through the prism of contemporary political and socio-spiritual transformations. The dramaturgy of the cycle assigns particular significance to those psalms translated by Ohienko that reveal the inner conflict of the individual on the path to God (Ps. Nos.3, 27, 1, 22–23, 2). The musical language of these works is saturated with sharp dissonances, symbolizing the ambiguity of truth and the difficulty of choosing the righteous way. An analysis of form-building principles and expressive means demonstrates that the psalms of the cycle are characterized by free structures oriented toward variations of ternary, binary, and strophic forms, a predilection for minor tonalities, and a combination of functional chordal structures of the major-minor system with coloristic cluster harmony. A distinctive feature of the choral style in the psalms is the synthesis of Ukrainian folk and liturgical polyphony traditions with techniques of imitative polyphony, which testifies to the connection between Yakovchuk's artistic thinking and the national spiritual and religious heritage.

Key words: psalms, Ukrainian music, works of Oleksandr Yakovchuk, sacred music, interpretation, choral music, Bible, choral cycle.

Вступ. Книга псалмів (Псалтир) як квінтесенція релігійно-філософського почуття вірянина в різних його проявах (молитовно-стриманому, благодатному, покайному, уро-чисто-піднесеному) здавна була й залишається благодатним джерелом натхнення для композиторів різних культур світу, зокрема й української. У незалежній Україні на хвилі відродження національно-духовних цінностей інтерес митців до віршів Псалтиря не-впинно зростає. Про це свідчить накопичений за останнє тридцятиліття солідний кор-пус паралітургійних музичних утілень псалмів композиторами різних поколінь, серед яких і видатні «шістдесятники» (Валентин Сильвестров, Мирослав Скорик, Юрій Іщен-ко, Леся Дичко, Євген Станкович), і ті митці, чиє становлення припало на 1970–1980-ті (Олександр Яковчук, Микола Ластовецький, Віктор Степурко, Віктор Камінський) та 1990–2000-ті роки (Ганна Гаврилець, Олександр Козаренко, Вікторія Польова, Ірина Алексійчук, Богдана Фроляк, Рубен Толмачов). Пріоритетний жанровий напрям сучас-ної української псалмової творчості – *хорова музика*, що увиразнює генетичний зв'язок композиторського мислення кінця ХХ – початку ХХІ століття з давньою питомо націо-нальною традицією народного та церковного співу.

Матеріали та методи. Хорові твори на тексти Псалтиря сучасних українських композиторів неодноразово привертала увагу дослідників. Так, Яна Бардашевська¹ та Оксана Александрова² вивчали аспекти формотворення та стилістики псалмових творів В. Степурка; Олена Полетаєва³ і Марина Варакута⁴ – Г. Гаврилець; Ірина Гарькава та

¹ Бардашевська Я. М. Псалми у творчості Віктора Степурка: контекст жанру й деякі особливості інтерпретації. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. 2015. Вип. 21(1). С. 150–156.

² Александрова О., Черторижська М. Духовно-семантичний підхід як методологічна основа аналізу релігійної музики (на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка). *Проблеми вза-ємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023, вип. 69. С. 56–86.

³ Полетаєва О. В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості. Дис.... докт. філос.: спец. 025 «Музичне мистецтво». НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. 326 с.

⁴ Varakuta M. Traditions of Choral Concert in the Psalmody of H. Havrylets. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. Vol. 4. 2019. Pp. 89–93.

Ольга Зосім⁵ – Ю. Іщенко; Аліса Волошенко⁶ – І. Алексійчук. Псалми В. Польової аналізували Олександра Торба⁷ й Ірина П'ятницька-Позднякова⁸; хоровий концерт Є. Станковича на тексти Псалтиря – Алла Волотка⁹; кантату М. Ластовецького «Псалми Давидові» – Любомира Ластовецька¹⁰. Більшість проаналізованих композицій написано на тексти псалмів у перекладі Івана Огієнка.

Окрему групу досліджень становлять праці, присвячені музичним утіленням віршів Книги псалмів в інтерпретації Т. Шевченка. Триптих М. Скорика на Шевченкові тексти став об'єктом уваги Ігоря Тилика¹¹; хоровий цикл Р. Толмачова «Давидові псалми» – Юлії Воскобойнікової¹². Хорові композиції на вірші псалмів Шевченка у творчості різних українських композиторів вивчала Леся Півторацька¹³. Увагу цієї дослідниці привернули, зокрема, і хорові концерти Олександра Яковчука – автора низки творів на псалмові тексти, серед яких, окрім вищезначених концертів, – хоровий цикл «Псалми царя Давида», у якому зібрані вірші в перекладі І. Огієнка та тексти Т. Шевченка. Один із номерів цього циклу (ХІІ ч., пс. № 8) разом із хоровим концертом Є. Станковича на текст цього ж псалма став об'єктом розгляду Рафаїла Гасанова¹⁴. Однак цикл О. Яковчука як цілісна композиція ще не отримав наукового осмислення, що, так, зумовлює звернення авторів статті до цього твору.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що містить культурологічний, духовно-філософський, текстологічний та музикознавчий аспекти. Використано такі загальні та спеціальні методи: історико-культурний, текстологічний, описовий, біографічний, типологічний, інтерпретологічний, компаративний, семіотичний, музикознавчий, методи систематизації та жанрово-стильового аналізу.

⁵ Гарькава І. О., Зосім О. Л. Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка : монографія. Київ : Ліра-К, 2023. 224 с.

⁶ Волошенко А. Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 44–51.

⁷ Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність (Псалом 50(51) Вікторії Польової). *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. 2010. Вип. 85. С. 357–377.

⁸ П'ятницька-Позднякова І. Сміслові рівні музично-текстової концептосфери псалма Вікторії Польової «Помилуй мя Боже». *Студії мистецтвознавчі. Музика. Кіно. Театр*. Число 1 (65). НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 39–50.

⁹ Волотка А. Жанрово-виконавські аспекти хорового стилю Є. Станковича. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 353–363.

¹⁰ Ластовецька Л. Кантата «Псалми Давида» Миколи Ластовецького: спроба аналізу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2006. № 2. С. 43–47.

¹¹ Тилик І., Лисенко В. Духовна творчість М. Скорика: аспекти музично-драматургічної інтерпретації. *Імідж сучасного педагога*. № 4 (199). 2021. С. 78–85.

¹² Воскобойнікова Ю. В. Принципи трансформації Шевченкових переспівів Псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова «Псалми Давидові». *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Том 2, № 35. С. 74–88.

¹³ Півторацька Л. Відтворення поезії «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів ХХ – ХХІ століть. Дис.... докт. філос.: спец. 025 Музичне мистецтво. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. 288 с.

¹⁴ Гасанов Р. Псалом № 8 в українській хоровій музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: аналіз композиторських інтерпретацій (на прикладі творів Євгена Станковича та Олександра Яковчука). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 3. С. 222–227.

Результати. Хоровий цикл «Псалми царя Давида» для хору *a cappella* О. Яковчука¹⁵ (2019) органічно вплітається в його багатогранний доробок у хоровому жанрі, що охоплює кантати, ораторії, концерти, хорові поеми, хорові цикли та обробки народних пісень. У цьому доробку особливе місце посідають твори духовної тематики, більшість яких, як зазначає Ольга Кушнірук, інспірована поезіями Т. Шевченка¹⁶. Композитор поклав на музику всі десять «Давидових псалмів» поета (три хорові концерти «Які любі оселі Твої», «На ріках круг Вавилона», «Чи Ти мене, Боже милий, навек забуваєш?» та цикл «Псалми царя Давида»), поезії «Ісаія. Глава 35. Подражаніє» (хорова поема «Радуйся, ниво неполюта-тая»), «Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19» (однойменна хорова поема), а також поему «Марія» («Молитва до Марії» для сопрано і мішаного хору). Список творів духовного змісту О. Яковчука доповнює «Літургія Святого Іоанна Златоустого» для солістів та мішаного хору. Усі ці композиції створені митцем упродовж 2000–2010-х років.

Хоровий цикл «Псалми царя Давида»¹⁷ налічує п'ятнадцять частин (чотирнадцять псалмів, серед яких Пс. № 27 представлений двома варіантами аранжування: для мішаного та жіночого хорів), написаних для різних хорових складів *a cappella*: мішаного, жіночого та чоловічого хорів. Тексти, покладені в основу хорового циклу, доволі різні за змістом та емоційним тонутом (гімнічні, скорботні, благальні, патетичні, урочисто-дифірамічні), але об'єднані спільною драматургічною ідеєю, що полягає в динамічному розгортанні духовного шляху людини в пошуках істини, захисту Всевишнього та сенсу буття. При цьому обрані композитором рядки Псалтиря виявилися доволі суголосними переживанням сучасним українцям. Наприклад, тема братовбивства, про яке йдеться в Пс. № 11, набуває особливої актуальності в контексті тяжкої кровопролитної війни українців з російським агресором. Проблема морального занепаду і деградації суспільства у Пс. № 53 та № 12 також логічно екстраполюється на сучасну дійсність, для якої характерна криза цінностей, втрата довіри й духовне спустошення.

Наскрізними для всього циклу є кілька типів молитовних віршів: *молитви прославлення*, які задають величний піднесений тон усьому циклу (Пс. № 8, № 28, № 102, № 149), *молитви благання* про Божу опіку, захист і справедливість (Пс. № 12, № 3, № 22–23, № 27) та *молитва вдячності* за подаровану Всевишнім надію і благодать

¹⁵ Яковчук О. «Псалми царя Давида». Для хору *a cappella*. Київ, 2019. 100 с.

¹⁶ Кушнірук О. П. Хорова творчість Олександра Яковчука: жанрові та стильові параметри. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2019. Вип. 125. С. 71.

¹⁷ 1. Псалом № 11 для міш. хору «Мій Боже милий». Т. Шевченко. Moderato, f-moll
2. Псалом № 53 для міш. хору «Боже, спаси, суди мене». Т. Шевченко. Andante non troppo, a-moll
3. Псалом № 132 для сопрано, альту і міш. хору «Чи є що краще, лучче в світі». Т. Шевченко. Lento, g-moll
4. Псалом № 149 для міш. хору «Псалом новий Господеві». Т. Шевченко. Andantino, G-dur
5. Псалом № 28 для міш. хору «Воздайте Господові». Andante, C-dur
6. Псалом № 29 для міш. хору «Вознесу тебе, о Господи». Moderato, Es-dur
7. Псалом № 12 для міш. хору «Спаси мене, Господи». Andante, e-moll
8. Псалом № 3 для міш. хору «Господи, як багато моїх ворогів». Allegro non troppo, d-moll
9. Псалом № 102 для альту, тенора і міш. хору «Благослови, душе моя, Господа». Largo, B-dur
10. Псалом № 27 для міш. хору «До тебе, Господи, взиваю я». Lento, d-moll
11. Псалом № 1 для чол. хору «Блажен муж». Adagio, F-dur
12. Псалом № 8 для тенора і чол. хору «Господи, Господи наш». Moderato, c-moll
13. Псалми № 22–23 для сопрано, альту і жін. хору «Господь – то мій пастир». Adagio, d-moll
14. Псалом № 2 для жін. хору «Чому заворушилися народи?». Allegretto, c-moll
15. Псалом № 27 для жін. хору «До Тебе, Господи, взиваю я». Lento, e-moll

(Пс. № 29). Завдяки цим наскрізним образним векторам у циклі реалізується повнота духовного досвіду вірянина.

Утілення образно-тематичних та емоційних граней змісту здійснюється в музиці відповідними засобами формотворення й стилістики, що поєднують ознаки сучасного авторського мислення з характерними проявами традиції українського церковного та народного багатоголосся. Усі псалми циклу об'єднує тип виконання *a cappella*, що адресує до витоків канонічного співу. Такий підхід також дає змогу максимально розкрити все темброве багатство хорового звучання (мішаного, чоловічого, жіночого хорів та солістів), виразність гармонічного мислення композитора. В окремих псалмах композитор надає вагомому значення сопрановому соло (Пс. № 132, 12, 22–23 – на фоні витриманих педалей у хорі, № 3 – у вигляді імітаційних перегукувань з партіями хору), підкреслюючи, так, інтимний характер людської молитви до Бога.

Незважаючи на змістову цілісність 14 псалмів циклу, у його драматургії виокремлюється своєрідний «цикл у циклі» – перші чотири псалми на вірші Т. Шевченка. Їх послідовність утворює внутрішню драматургічну лінію: від трагедії братовбивства та морального занепаду (Пс. № 11) до прохання про спасіння і боротьбу (Пс. № 53), утвердження ідеї єдності й духовної злагоди (Пс. № 132) та, насамкінець, прославлення Господа (Пс. № 149).

Музичне рішення **Пс. № 11 «Мій Боже милий» для мішаного хору, Moderato (f-moll)** зумовлене трагічним змістом вірша про тяжкий гріх братовбивства, який Т. Шевченко наділив емоціями гнівного осуду. Рвучкий емоційний стан, що розвивається в межах вільної наскрізної форми репризного типу, передається частою зміною розміру (4/4, 3/4, 2/4, 5/4), гучністю звучання та гнучкою агогікою. Водночас О. Яковчук використовує цілком традиційні стилістичні засоби: доволі «спокійний» тональний план з модуляціями в споріднені тональності, чітку вертикальну фактуру з відсутністю сольних епізодів та поліфонічних прийомів, функціональну гармонію. Використання інтонацій тріолей у мелодиці та терцієвого руху в сусідніх голосах апелює до естетики народного та кантового співу.

Молитва царя Давида з проханням захисту від ворогів та суду над злочинцями в **Пс. № 53 «Боже, спаси, суди мене» для мішаного хору, Andante non troppo (a-moll)** переосмислена Т. Шевченком крізь призму власного досвіду боротьби за свободу і справедливість, що додає рядкам соціального «звучання». У музиці ця емоційна активність втілена за допомогою прийомів імітаційної поліфонії. Основна тема твору, який має строфічну форму, послідовно проводиться від низьких (бас, тенор) до високих (альт, сопрано) голосів, ніби символізуючи рух від темряви до світла. Питомої ваги набуває фінальна строфа «Помолюся я Господеві...» (т. 79), у якій тематизм імітується почергово в кожній партії: тенорах, басах, альтях і сопрано. Завершальний органний пункт на тоніці підсилює відчуття впевненості й духовної стійкості.

Пс. № 132 «Чи є що краще, лучче в світі» для сопрано, альта і мішаного хору, Lento (g-moll) – своєрідний біблійний гімн братерства, реалізований у двочастинній репризній формі з контрастною серединою. Твір відкривається вступом у техніці співу *murmurando* (напівпошепки), що створює ефект звучання велелюдного натовпу. У такий спосіб автор музики втілює властиву Шевченковій естетиці ідею національної єдності. Соло альта і сопрано на фоні хору утворює виразний діалог, у якому провідна тема «розцвічується» гармоніями побічних септакордів. У щільній акордовій фактурі з ознаками партесної традиції (терцієві співвідношення голосів), що підсилює національний

колерит хорової мови. Кульмінація псалма «*I пошле їм добру долю*» (т. 44), завершується просвітленим звучанням теми (*G–dur*).

У цій же мажорній тональності витримана наступна частина – **Пс. № 149 «Псалом новий Господеві» для мішаного хору, *Andantino (G–dur)*** – хвалебний гімн, що завершує «Шевченковий цикл». Ця композиція, написана в тричастинній формі зі скороченою репризою, вирізняється характерним для дифірамбічної риторики чітким метро-ритмом та квадратними тематичними побудовами. Середня частина контрастує з крайніми як метрично (зміна розмірів 4/4, 3/4, 2/4), так і за фактурою. Фраза «*на отмищеніє язикам*» насичується гострими секундовими співзвуччями та щільними септакордовими гармоніями на *forte*. Скорочена реприза (т. 79) завершується символічним прославленням: вигук «*Слава*» супроводжується ефектною перерваною каденцією з акцентуванням тризвуку *Es–dur*.

Вірші Псалтиря в перекладі митрополита Іларіона (Івана Огієнка), які лягли в основу наступних десяти псалмів О. Яковчука, зберігають притаманну літургійним текстам архаїчну стилістику і водночас вирізняються ліричною емоційністю. Ці особливості поетичного перекладу були визначальними для композитора для передачі національного духу музичних інтерпретацій.

Пс. № 28 «Воздайте Господеві» належить до пісень, які прославляють силу й могутність Бога, що проявляється в явищах природи (грозі, бурі тощо). Музичне втілення цього тексту для мішаного хору, *Andante (C–dur)* характеризується декламаційним характером мелодики, поєднанням засобів мажоро-мінору з розширеною тональністю, вільною метрикою, сміливими гармонічними рішеннями. Особливою свіжістю звучання вирізняються співставлення малих терцій (*Es – Ges – A*) в гармонізації прославлення Господа («*Слава!*», т. 43–45). Дотримуючи тексту, у якому наголошується сила Всевишнього («*Голос Господній над водами*», т. 12; «*Голос Господній сильний*» т. 19; «*Голос Господній ламає кедри*», т. 23; «*Господь народові своєму дасть силу*», т. 50–57), О. Яковчук наділяє образ Господа впевненим і могутнім звучанням, що його передає низхідний гамоподібний рух.

Молитву вдячності, у якій центральною лінією проходить тема звільнення від страждань і смерті, репрезентує **Пс. № 29 «Вознесу тебе, о Господи» для мішаного хору, *Moderato (Es–dur)***. Композитор використовує в цій частині строфічну будову. Особливо виразно звучить гучний кульмінаційний фрагмент другої строфи «*Прийди мені на допомогу*» (т. 61–64) в унісонному низхідному викладі всіх партій, а також третя строфа «*На титанок Ти перетворив плач мій*» (т. 66), яка завершує псалом виявом радості та вдячності. У кульмінації цієї строфи «*Хвалитиму тебе повіки*» (т. 94), терцієві коливання жіночих голосів у світлій тональності *C–dur* імітують звучання святкових передзвонів.

Контрастним образно-емоційним продовженням циклу є **Пс. № 12 «Спаси мене, Господи» для мішаного хору, *Andante (e–moll)***. Зміст цього вірша розкриває глибоку моральну кризу суспільства, якій протиставляється абсолютна правда і щирість Бога: «*Господні слова чисті, як срібло, очищене в глинянім горні, у сім раз перетоплене*». Твір О. Яковчука, який має строфічну форму (дві строфи), відкривається чотиритактовим вступом хору з використанням прийому *murmurando*. Початок першої строфи, виразне соло сопрано «*Спаси мене, Господи*» з характерною для стилю *lamento* малосекундовою інтонацією, підкреслює скорботний характер музики. Звернення соло підхоплює хор («*Virni!*», т. 12), фактура якого насичується індивідуалізованими лініями (*divisi* сопрано, альтів та тенорів), що приводить до семиголосного звучання. Друга строфа починається

із соло (слова Господа «*Через утиск убогих, ради стогону бідних*», т. 32) у тональності *d-moll*, яке також переходить до хору. У кульмінації «*Ти, Господи, їх пильнуватимеш*» (т. 49) виокремлюється висхідна секвенція з ритмічним пришвидшенням («*Безбожні кружляються*», т. 52), ніби підтверджуючи словесний образ.

Біблійний вірш **Пс. № 3 «Господи, як багато моїх ворогів»**, що традиційно пов'язується з утечею Давида від сина Авесалома, відомий також як «молитва в час переслідування». У цьому тексті звучить трепетне звернення людини до Бога в момент небезпеки й відчаю. Музична драматургія псалма в інтерпретації О. Яковчука для мішаного хору, *Allegro non troppo (d-moll)* – це послідовний перехід від стану розпачу до впевненості, від крику душі до твердої надії. Псалом розпочинається темою «*Господи, як багато моїх ворогів*» у партії сопрано, яка далі імітаційно проводиться в альтів, тенорів та басів. Друга частина псалма «*І не побоюсь я люду*» (т. 29) демонструє нову, зворотну хвилю імітаційного розвитку: тематичний матеріал послідовно передається від нижніх голосів – тенора, баса – до альта та сопрано. Висхідний рух сприяє динамічному наростанню, утворюючи силу надії на спасіння від Господа та Його благословення.

Особливе місце в хоровому циклі посідає **Пс. № 102 «Благослови, душе моя, Господа» для альта, тенора і мішаного хору, Largo (B-dur)**, який утілює глибоке особистісне переживання Божої милості, що переходить у колективну хвалу. Твір репрезентує спадкоємність національної духовно-музичної традиції, беручи до уваги хорові шедеври Кирила Стеценка й Олександра Кошиця, написані на цей текст. Композиція має тричастинну форму з кодою, перша частина якої вирізняється імпульсивністю інтонацій та густими гармонічними барвами бемольних акордів. Сольні партії вступають лише в середньому розділі «*Він бажання твоє насичає добром*» (т. 32) на фоні витриманих співзвучь хору. У репризі на словах «*Він дороги свої об'явив Мойсеєві*» (т. 50) сусідні голоси утворюють терцієвий рух, що вказує на зв'язок із традицією кантового співу. Кода «*Благословіть Господа*» (т. 66) «виблискує» барвами світлих мажорних тризвуків тональностей, які часто (у кожному такті) змінюють одна одну (*Ges-dur – A-dur – B-dur – Es-dur – Ges-dur – Ces-dur – B-dur*). Фінальне проведення музичного матеріалу (т. 74) в гармонізації низхідними паралельними тризвуками (*Es-dur – d-moll – c-moll – B-dur*) символізує зішестя Божої благодаті.

Пс. № 27 «До тебе, Господи, взиваю я» для мішаного хору, Lento (d-moll) має наскрізну форму, яка відображає процес безперервного молитовного звернення до Бога. При цьому молитва втілює не зосереджено-медитативний стан, а драматичну напругу, яка передається, зокрема, дисонувальними гармоніями. Кульмінація твору «*Він зруйнує їх і не збудує*» (тт. 50–52) досягається скупченням кластерних дисонансів, які своїм різким звучанням відображають стан зневіри та розпачу. Навіть фінал псалма не приносить полегшення: голоси зводяться до нестійкого акорду, який символізує відсутність остаточної відповіді та відкритість до нового пізнання. Таке композиторське рішення репрезентує незвичне для традиційної релігійної емоційності осмислення молитви як процесу сумнівів.

Образ праведника втілено в **Пс. № 1 «Блажен муж» для чоловічого хору Adagio (F-dur)**, який має двочастинну строфічну форму. Перша частина розпочинається унісоном тенорів та басів, які сольують. Основна тема вирізняється мужнім вольовим характером, що його підкреслює активний квартовий затакт і вільна метро-ритмічна організація. У подальшому розвитку теми квартова інтонація проходить у всіх партіях. Поступове імітаційне наростання посилює драматичну напругу.

У другій частині, яка також починається з унісону тенорів та басів «*Не так, безбожні, не так!*» (т. 25–26) на *fortissimo*, квартова інтонація ритмічно змінюється, набуваючи звучання протесту. Водночас хорова фактура розширюється до семиголосся (завдяки розщепленню партій тенорів та басів), що, так, надає музиці сили й моці. Однак останнє проведення теми «*Блажен, блажен муж*» несподівано звучить на *piano*, а у фінальному акорді псалма з'являються дисонувальні секунди. Так, замість очікуваного утвердження Божої благодаті композитор, подібно до фіналу попереднього псалма, завершує композицію відчуттям душевного неспокою.

Пс. № 8 «Господи, Господи наші» оспівує велич Бога, який створив людину, наділивши її життєвою енергією. В інтерпретації О. Яковчука для солістів та чоловічого хору, *Moderato (c-moll)* початковий рядок вірша набуває медитаційного звучання у виконанні чоловічого складу, що апелює до давньої традиції хорового співу в чоловічих монастирях. Ця хорова мініатюра має тричастинну репризну форму зі скороченою репризою та кодою. У першій частині хвилеподібна мелодія основної теми вільно слідує за молитовним текстом, символічно досягаючи вершини у словах «вище небес» (т. 7), а її гармонічна вертикаль рясніє паралельними септакордами, нагадуючи стрічкове багатоголосся.

Тематизм другої частини псалма «Коли спогляну на небо» (*c-moll*) вирізняється рецитативно-декламаційним характером. Мелодія тенора (т. 18) на фоні гамоподібного *ostinato* чоловічих голосів (*murmurando*) надає звучанню медитативної зосередженості. Подальший розвиток тематизму (т. 31) характеризується напруженістю завдяки використанню гармонічного виду мінору та виразних тритонових інтонацій у низхідному русі. Схвильований емоційний тонус партії тенора підхоплює хор. Кульмінація (т. 39) досягається завдяки розширенню діапазону (*divisi*) та сили звучання. Завершує композитор Славослов'ям, залучивши одну з найвідоміших християнських молитовних фраз «Слава Отцю і Сину і Святому Духові, і нині, і повсякчас, і на віки віків. Амінь», яка прославляє силу і велич Святої Трійці.

Один із найвідоміших біблійних текстів, що оспівує Божу опіку й милосердя – **Пс. № 22–23 «Господь – то мій пастир»**. Музичне втілення цього тексту О. Яковчуком для сопрано, альту і жіночого хору, *Adagio (d-moll)* має тричастинну репризну форму з контрастною серединою. Хвилеподібний рух паралельних тризвуків і септакордів, а також постійне повторення мелодичних зворотів надають звучанню медитативного характеру. На цьому тлі розгортається наспівна лірична тема *solo* сопрано, що має архаїчний ладовий колорит завдяки інтонаціям пентатоніки. Далі вступає альт (т. 13), який у діалозі із сопрано створює підголоскову поліфонію. Поява дисонувального акорду на слові «*втішать!*», (т. 30–32), яким завершується частина, символічно підкреслює тяжкий шлях людини до втіхи, яку дарує Всевишній.

Використання вертикальних дисонансів наприкінці коротких фраз простежується і в середньому розділі «*Ти передо мною*» (т. 33). Імітаційні «перегукування» тематизму в різних хорових партіях, які динамізують фактуру, також сприяють ефекту тривоги, що наростає. Кульмінація цього драматичного розділу («*Моя чаша то надмір пиття!*», *Meno mosso*, т. 53) супроводжується сповзальними секундовими ходами, що завершуються гострим кластерним співзвуччям. Реприза повертає слухача до молитовно-медитативного стану. Триразове повторення двотактового мотиву основної пентатонічної теми «*Господь – то мій пастор*» (т. 77–87) ніби викликає відчуття впевненості та спокою, однак завершальне дисонувальне секундове співзвуччя знову постулює ідею не досяжності абсолютної гармонії.

Зміст *Пс. № 2 «Чому заворушились народи?»* для жіночого хору, *Allegretto, (c-moll)* постулює риторичне запитання «Чому заворушились народи, і люди намислили суєтне?», пов'язане з бунтом людей проти Божої влади. Текст цього псалма нагадує драму з кількома дійовими особами: голос народів, що бунтують, голос Бога, який іронічно споглядає їхню самовпевненість, та голос самого Месії, що виголошує Божий декрет: «*Ти син Мій, Я нині родив Тебе*». Виконання цього псалма жіночим хором виразно підкреслює тривогу за долю всього людства.

Твір вирізняється наскрізною драматургією. Контрапунктичні лінії голосів, чергування щільної та розрідженої фактури, дисонувальні співзвуччя та безперервний поступальний рух сприяють нарощуванню музичної енергії. У кульмінації кластерне співзвуччя емоційно підсилює слова Господа про справедливий суд над народами: «... як посуду глиняну потрощиш їх!» (т. 41). Завершальний мажорний тризвук утверджує надію на просвітлення.

Хоровий цикл «Псалми царя Давида» завершується інтерпретацією *Пс. № 27 «До тебе, Господи, взиваю я» Lento (d-moll)* для жіночого хорового складу. Як відзначалося, цей псалом стверджує, що істина є не даністю, а радше предметом постійного духовного пошуку та морального вибору, підкреслюючи складність і суперечливість шляху її досягнення.

Висновки. Результати аналізу хорового циклу О. Яковчука «Псалми царя Давида» переконують, що всі псалми тісно поєднані смисловими, композиційними та жанрово-стильовими зв'язками. Окрім спільної образно-змістової основи (біблійні тексти), цілісність твору забезпечується витриманим типом хорового виконання *a cappella* та наявністю внутрішніх драматургічних арок.

Крізь увесь цикл проходить ідея складного духовного вдосконалення людини: від розпачу, викликаного людською несправедливістю і жорстокістю (*Пс. № 11*) – до духовного прозріння (*Пс. № 2*) та усвідомлення складності християнського вибору (*Пс. № 27*). Водночас у драматургії твору виокремлюються чотири псалми на вірші Т. Шевченка, у яких помітна внутрішня змістова лінія, що відображає шлях до Бога: від трагедії братовбивства (*Пс. № 11*) до прохання про спасіння (*Пс. № 53*), утвердження єдності (*Пс. № 132*) та прославлення Господа (*Пс. № 149*). Ці тексти, сповнені глибокого соціального підтексту, переосмислені композитором крізь призму політичних і духовних трансформацій сьогодення.

Особливе значення в драматургії циклу композитор надає тим псалмам у перекладі І. Огієнка, що розкривають внутрішній конфлікт особистості, яка шукає захисту Господа: (*Пс. № 3, № 27, № 1, № 22–23, № 2*). Невипадково й музична мова цих творів сповнена дисонансів, які символізують і сумніви людини, яка зневірилася у житті, і невизначеність поняття істини, яку вона шукає, і складність духовного шляху до неї.

Розгляд принципів формотворення та виразових засобів хорового циклу дає підстави стверджувати, що псалми вирізняються, здебільшого, вільною будовою з ознаками тричастинної, двочастинної та строфічної форми, пістетом мінорних тональностей, поєднанням функціональної акордики мажорно-мінорної системи з колористичною кластерною гармонією (нетерцієвими акордовими структурами), неквапливим розвитком тематизму. Характерною рисою стилістики «Псалмів царя Давида» є синтез традицій українського народного і церковного багатоголосся (зокрема, партесного співу й канту) та імітаційної поліфонії, що єднає хоровий стиль О. Яковчука з духовно-релігійною спадщиною минулого.

Література

1. Александрова О., Черторижська М. Духовно-семантичний підхід як методологічна основа аналізу релігійної музики (на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 69. С. 56–86.
2. Бардашевська Я. М. Псалми у творчості Віктора Степурка: контекст жанру й деякі особливості інтерпретації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 21(1). С. 150–156.
3. Волотка А. Жанрово-виконавські аспекти хорового стилю Є. Станковича. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 353–363.
4. Волощенко А. Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 44–51.
5. Воскобойнікова Ю. В. Принципи трансформації Шевченкових переспівів Псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова «Псалми Давидові». *Музичне мистецтво і культура*. Том 2. № 35. С. 74–88.
6. Гарькава І. О., Зосім О. Л. Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка : монографія. Київ : Ліра-К, 2023. 224 с.
7. Гасанов Р. Псалом № 8 в українській хоровій музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: аналіз композиторських інтерпретацій (на прикладі творів Євгена Станковича та Олександра Яковчука). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 3. С. 222–227.
8. Кушнірук О. П. Хорова творчість Олександра Яковчука: жанрові та стильові параметри. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 125. С. 65–76.
9. Ластовецька Л. Кантата «Псалми Давида» Миколи Ластовецького: спроба аналізу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2006. № 2. С. 43–47.
10. Півторацька Л. Відтворення поетики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів ХХ–ХХІ століть. Дис.... докт. філос.: спец. 025 «Музичне мистецтво». ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. 288 с.
11. Полетаєва О. В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості : дис. ... докт. філос.: спец. 025 «Музичне мистецтво». НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. 326 с.
12. П'ятницька-Позднякова І. Словесні рівні музично-текстової концептосфери псалма Вікторії Польової «Помилуй мя Боже». *Студії мистецтвознавчі. Музика. Кіно. Театр*. Число 1 (65). НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 39–50.
13. Тилик І., Лисенко В. Духовна творчість М. Скорика: аспекти музично-драматургічної інтерпретації. *Імідж сучасного педагога*. 2021. № 4 (199). С. 78–85.
14. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність (Псалом 50(51) Вікторії Польової). *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. 2010. Вип. 85. С. 357–377.
15. Яковчук Олександр. «Псалми царя Давида» для хору а cappella. Київ, «Спринт-Сервіс». 2019. 100 с.
16. Varakuta M. Traditions of Choral Concert in the Psalmody of H. Havrylets. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2019. Vol. 4. pp. 89–93.

Дата надходження статті: 31.07.2025

Дата прийняття статті: 03.09.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Гасанов Р. Г. огли, Лігус О. М., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



УДК [78:001.4](=161.2)"18/19"Людкевич

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-2>

Горак Яким Романович

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри теорії музики,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка;

старший науковий співробітник,

Меморіальний музей С. Людкевича у Львові

<https://orcid.org/0000-0003-0707-8751>

ПІДРУЧНИК «ЗАГАЛЬНІ ОСНОВИ МУЗИКИ» С. ЛЮДКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті з'ясовуються деталі появи підручника С. Людкевича «Загальні основи музики», відображені в листах Д. Николишина до автора, які вплинули на термінологію підручника, зокрема щодо формулювання окремих визначень, правки термінології тощо. Подано панораму різновидів музично-теоретичних підручників, які функціонували в українському музичному освітньому на момент появи підручника С. Людкевича й кореспондували між собою і у викладі матеріалу, і в термінології: теоретичні відомості як додаток до науки співу, підручники-компендіуми з базовими необхідними знаннями для музиканта з різних галузей музично-теоретичних наук, спеціалізований музично-теоретичний підручник з вичерпним викладом матеріалу одного конкретного музично-теоретичного предмета. Визначено місце підручника в контексті розвитку праць цього жанру в тогочасній Галичині як зразка підручника-компендіуму, простежується використання в підрунику С. Людкевича музичної термінології з підручників І. Кипріяна та М. Копка і відгуки щодо термінології в рецензіях на видання підручника. Використання «українізованої» термінології з підручників І. Кипріяна та М. Копка своєрідно відобразили й підсумували в людкевичевому підрунику напрацювання українських, спеціально галицьких, підручників в Галичині ХІХ століття. Окремим аспектом термінології підручника є тлумачення окремих понять-термінів, загальноновживаних донині, але в С. Людкевича набувають іншого значення – це стосується понять музичної форми, теми, речення, періоду. Приділено також увагу іншим українським музичним термінам підручника, яких не виявлено в підручниках попередників, а також долученому до підручника «Словарцю італійських і чужих слів з поясненням». Одним з аспектів актуальності «Загальних основ музики» зазначено і те, що термінологія людкевичевого підручника функціонує в працях сучасників музикознавців-теоретиків (зокрема, Я. Якубяка, Б. Луканюка).

Ключові слова: Станіслав Людкевич, музично-теоретичний підручник, компендіум, «Загальні основи музики», Дмитро Николишин, Іван Кипріян, «Основи музики», «Учебник початкових відомостей музики і співу», Максим Копко, «Самоучка», термінологія, Осип Заlessький, журнал «Музика».

Horak Yakym. "The General Music Theory textbook" by S. Liudkevych in the context of generalization of Ukrainian music terminology of late XIX – early XX

The article elucidates the circumstance of compiling of S. Liudkevych "The General Music Theory textbook", extant in the epistolary oeuvre of D. Nykolyshyn in the letters to the author, which influenced the establishment of terminology of the textbook, including the entries of principal definitions, codification of terminology etc. The comprehensive survey of music theory textbooks, in circulation of Ukrainian musical education at the time of publication of S. Liudkevych textbook and were co-related in methodology layout, as well as terminology: elementary theory as explanation

of the art of singing, compendium textbooks with basic elementary skills for musician of various branches of musical theory, special music theory textbook with comprehensive explanation of every specific branch of music theory discipline. The right place established in the context of development of the treatises of the kind in Halychyna, as definite compendium-textbook, traced back to terminology layout to the ante-date textbooks of I. Kyprian and M. Copko as well as critical response in publications reviews. The use of Ukrainian terminology in I. Kyprian and M. Kopko textbooks specifically consummated and summarized in Liudkevych textbook, the achievements of Ukrainian, specifically Galician textbooks in Halychyna of XX century. The separate aspect of the textbook terminology is the explanation of still topical and in active use in contemporary musicology, musicological categories, which in Liudkevych textbook have somewhat different set of specific meanings: it concerns the categories of musical form, subject, phrase and period. The other Ukrainian music terminology is also mentioned, not in use in ante-date publications, as well as appended to the compendium "The Dictionary of Italian and foreign terminology explained". The actual importance of the terminology, established in "The General music theory" textbook is confirmed by its active use of terminology in the works of contemporary music theorists Y. Yakubiak and B. Lukaniuk.

Key words: *Stanislav Liudkevych, music theory textbook, compendium, The General Music Theory, Dmytro Nykolyshyn, Ivan Cyprian, The Music theory, The Elementary textbook of music and singing, Maksym Copko, autodidact, terminology, Osyp Zalessky, The Music Journal.*

Вступ. Підручник «Загальні основи музики» С. Людкевича давно увійшов до скарбниці українських класичних музичних підручників і став вагомою сторінкою як у біографії його автора, так і в історії українського музикознавства. У біографії композитора він є успішною реалізацією однієї з перших і вагомих його ініціатив на посаді директора Вищого музичного інституту у Львові – створення україномовних музично-теоретичних підручників для потреб інституту. Використання його в навчальному процесі інституту є свідченням його запотребованості й популярності. Створенням «Загальних основ музики» ця ініціатива С. Людкевича не вичерпалася: згодом він створив ще один підручник («Матеріали до науки сольфеджу і хорового співу»), а разом з теоретиками Вищого музичного інституту працював над створенням таких посібників і з інших музично-теоретичних дисциплін. В українському музикознавстві підручник став чи не першим у Галичині такого жанру фаховим енциклопедичним виданням, яке мало вплив на створені іншими авторами пізніше музично-теоретичні підручники й не втратило актуальності донині.

Матеріали і методи. Попри таку популярність і значущість, детальніша характеристика підручника в різних музично-теоретичних аспектах у музикознавчих працях відсутня: найчастіше характеристика підручника зводилася до факту його появи, цитування передмови автора щодо його мети й потреби і стислий поверховий перелік основних структурних розділів підручника¹. Питань застосованої в підручнику термінології музикознавці-дослідники не торкалися і не вникали в її походження. Тим часом знайомство з галицькими українськими музично-теоретичними підручниками І. Кипріяна, М. Копка

¹ Баб'юк Л. Музично-педагогічна діяльність С.П. Людкевича. *Творчість С. Людкевича*: 36. ст. Упоряд. М. Загайкевич. Редколегія: Гамкало І., Гордійчук М. (голова), Горюхіна Н. (заст. голови) та ін. Київ : Музична Україна, 1979. С. 186-187; Муха А. Музикознавство. *Історія української музики в шести томах*. Т.4: 1917 – 1941. Редколегія тому: Л. О. Пархоменко (відповідальний редактор), О.У. Литвинова, Б. М. Фільц. Київ : Наукова думка, 1992. С. 542; Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т.1 (1879–1939)*. Львів : «Бінар-2000», 2005. С. 227.

та інших, які передували появі праці С. Людкевича, з наявною в них музичною термінологією дало можливість не лише з'ясувати контекст появи «Загальних основ музики», а й простежити спадкоємність, кореляцію з попередниками щодо термінології.

Результати. Традиції українського музично-теоретичного підручника в Галичині, як і українського ряду музичної термінології в ньому, були закладені у 80-х роках XIX ст. отцем Іваном Кипріяном. Два опубліковані ним підручники дали початок основним видам українського музично-теоретичним виданням цього жанру в Галичині: «Основи музики» (1880) – універсальний підручник-компендіум, що містить базові необхідні для музиканта знання з різних галузей музично-теоретичної наук, – та «Учебник початкових відомостей музики і співу» (1885), у якому музично-теоретичні відомості були прикладним доповненням до науки співу, оскільки підручник був покликаний дати основи музичної грамоти співакам-хористам. В обох працях запропоновані автором українські відповідники загальноприйнятої музичної термінології із частим застосуванням для цього галицьких діалектів. Обидва підручники мали потужний вплив на розвиток музично-теоретичної науки в Галичині до 20-х років XX століття, а україномовний ряд музичної термінології І. Кипріяна знайшов відгомін у підручниках низки галицьких авторів.

Після початку функціонування відкритого 1903 р. у Львові Вищого музичного інституту й поступового переходу українського музичного шкільництва на шлях музичного професіоналізму зародився новий тип підручника – спеціалізований музично-теоретичний підручник, присвячений вичерпному викладу матеріалу одного конкретного музично-теоретичного предмету. Його зародження ознаменоване появою неопублікованої «Науки гармонії» А. Вахнянина (1906–1907) та опублікованого «Короткого начерку гармонії і композиції» В. Матюка (1906).

Названі три типи музично-теоретичних підручників співіснували в українській музично-теоретичній науці та музичному освітстві в Галичині першої третини XX століття і часто кореспондували як щодо викладу матеріалу, так й у застосуванні та плеканні поруч загальноприйнятої музичної термінології українського її ряду, започаткованого ще І. Кипріяном. Так було і з виданим у Коломиї в 1921 р. підручником С. Людкевича «Загальні основи музики».



Рис. 1. Обкладинка видання підручника «Загальні основи музики» С. Людкевича (1921 р.)

На момент написання підручника у Львові в 1911–1913 роках підручники І. Кипріяна С. Людкевич знав. У своїй статті «Наші шкільні співаники», публікація якої розпочалася в 9–10 номерах журналу «Артистичний вістник» 1905 р. і не була завершена через припинення видання журналу, зафіксував в авторській підтекстовій примітці свою думку, зокрема, про термінологію І. Кипріяна: «Для русинів остався хіба (нині одинокий) «Учебникъ початковихъ вѣдомостей музыки и спѣву» І. Кипріяна, та він обмежений лиш до частини теоретичної, доволі непрактичний в укладі та з перестарілою ультра-«рускою» номенклатурою»². Гостро критична думка про українську музичну термінологію І. Кипріяна, однак, не завадила С. Людкевичу покористуватися нею у своєму підручнику.

Серед домашнього архіву композитора, який став фондовою збіркою Меморіального музею С. Людкевича, є примірник «Основ музыки» І. Кипріяна видання 1880 р³.



Рис. 2. Титульна сторінка літографованого з рукопису видання підручника Івана Кипріяна «Основи музики» (1880 р.), яке зберігається у фондах Меморіального музею С. Людкевича у Львові.

З-поміж попередників людкевичівського це єдиний підручник, який за обсягом і багатством матеріалу наближений до «Загальних основ музики». У С. Людкевича в підручнику матеріал згруповано в чотири розділи: «Ритміка» (ритмічні тривалості,

² Людкевич С. Наші шкільні співаники. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Упорядкування, редакція, переклад, примітки З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 258.

³ Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові. Інвентарний № 847. Видання у твердих картонних обкладинках (приблизно 20 x 12,5 см), обклеєних фіолетовою тонкою тканиною. На тканині сліди затирання, замокання. Корінець і кутики з чорної шкіри. На звороті верхньої обкладинки зверху по ширині – напис фіолетовим чорнилом (без дати і без місця) рукою Миколи Колесси: «Автором цієї роботи є Іван Кипріян (мист[ецький] псевдонім «Бужанин») сучасник О. Нижанківського, П. Бажанського, В. Матюка і др.». Історія попадання цього примірника до С. Людкевича невідомі. На титульній сторінці видання внизу, ближче до правої сторони сторінки, є підпис олівцем «Чмола Павелъ», а ще нижче, приблизно посередині – підпис «Чмола» чорним чорнилом. Біля середини сторінки, ближче до правої сторони – круглий фіолетовий штамп, напис на якому (наскільки можливо його відчитати) – «Бажанський». Імовірно, примірник попав завдяки М. Колесі, але значно пізніше, ніж був виданий підручник С. Людкевича «Загальні основи музики».

ритмічні поділи, такт і його види, синкопи, темп), «Систематика» (нотне письмо, знаки, мелодія, мелізми, інтервали і їх обернення, лади і тональності, споріднення тональностей, модуляція, транспозиція), «Краска тону» (характеристика людських голосів та всіх груп інструментів симфонічного оркестру), «Музична форма» (класифікація музичних форм, під якими розуміють музичні жанри, їх огляд, характеристика, поняття про елементи музичної форми, як-от мотив, речення, період, тема, види фактури). В «Основах музики» І. Кипріяна, які може не так і не стільки структуровано, охоплено той сам обсяг матеріалу, що й у «Загальних основах музики», а в деяких аспектах – його подано навіть більше і детальніше, ніж у підручнику С. Людкевича. Так, С. Людкевич оминає деталізації інформації про акорди, їх види і назви, тоді як І. Кипріян досить розлого обговорює їх в таких обсягах, які не фігурують навіть у нинішніх підручниках гармонії – як, наприклад, види й обернення нонакордів. Взагалі, вникання у питання гармонії (наприклад, види неакордових звуків, органний пункт тощо) в І. Кипріяна значно більше й детальніше.

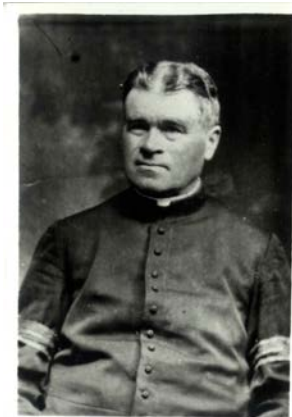


Рис. 3. Іван Кипріян

На початку 20-х рр. XX ст. видавець – редактор видавництва «Загальна Книгозбірня» в Коломиї, письменник та літературознавець Дмитро Николишин у листі до С. Людкевича з Коломиї від 14 квітня 1920 р. просив його приготувати для видання підручник з характерною назвою «Теорія музики з увагами про спів, конкретними для співаків і для дірігента»⁴. Уже сама назва із залученням початків співу апелювала до традиції підручників І. Кипріяна. С. Людкевич відкинув такий тип підручника, запропонувавши до видання написаний ще перед війною свій підручник «Загальні основи музики», який і був опублікований 1921 року.

Д. Николишин як редактор видання втручався в людкевичів текст, обговорював з автором питання доцільності тих чи інших приміток, стилістики викладу, точності окремих дефініцій. Задokumentовані в листах Д. Николишина до С. Людкевича сліди редакційної правки термінології поодинокі, однак не виключено, що в усному погодженні їх могло бути значно більше. До внесених редактором пропозицій автор ставився по-різному. Наприклад, у листі від 23 лютого 1921 р., Д. Николишин, нарікаючи на

⁴Горак Я. Листи Дмитра Николишина до Станіслава Людкевича. *Українська музика*. Львів, 2020. № 1 (35). С. 106.

незрозумілу стилізацію поняття «ритміки», пропонує свою стилізацію уступу⁵. В остаточному варіанті С. Людкевич погодився із запропонованими змінами⁶, й у виданні цей вступ поданий лише несуттєвими стилістичними правками. А виправдання Д. Николишина у листі від 24 лютого 1921 р. щодо заміни терміну «звук» на «звін»⁷ С. Людкевич не прийняв і наполіг на понятті «тону» й у виданні щодо того подав спеціальну пострінкову примітку⁸. На жаль, це питання правок термінології у виданні підручника для нинішніх дослідників цілком закрите через недоступність як його рукописного матеріалу, так і бодай фрагментів його верстки, яка, за змістом листів Д. Николишина, мала місце й опрацьовувалася автором підручника.



Малюнок 4. Дмитро Николишин

Підручник створювався С. Людкевичем в Галичині Австро-Угорського часу, де німецька мова була державною і німецькомовна музикознавча література вільно доступною, а тому й німецька музична термінологія загальнознаною. Тому, читаючи слова передмови С. Людкевича до підручника, «при сій роботі користував ся я відомими аналогічними підручниками німецькими, а по части також московськими та польськими, узглядняючи при тім по можности специфічні наші потреби»⁹ – те «узгляднення специфічних наших потреб» могло містити й можливість, потребу залучення українського ряду термінології, який на той час уже мав певні напрацювання і поширення. І в цьому напрямі автор підручника міг використовувати термінологію І. Кипріяна.

Про прискіпливу увагу С. Людкевича до термінології в підручнику свідчить також спеціальний «Словарець італійських і чужих слів із показчиком», складений з допомогою Євгена Форостини і вміщений у підручнику¹⁰. Усупереч назві, у словник увійшли

⁵ Горак Я. Листи Дмитра Николишина до Станіслава Людкевича. С. 108.

⁶ Людкевич С. Загальні основи музики (Теорія музики). Коломия : 3 друкарні «Загальної Книгозбірні» в Коломиї, 1921. С. 11.

⁷ Горак Я. Листи Дмитра Николишина до Станіслава Людкевича. *Українська музика*. Львів, 2020. № 1 (35). С. 110.

⁸ Людкевич С. Загальні основи музики (Теорія музики). Коломия : 3 друкарні «Загальної Книгозбірні» в Коломиї, 1921. С. 7.

⁹ Людкевич С. Загальні основи музики (Теорія музики). Коломия : 3 друкарні «Загальної Книгозбірні» в Коломиї, 1921. С. 4.

¹⁰ Людкевич С. Загальні основи музики. С. 116–132.

не лише іноземні (писані латинкою) терміни, а й низка українських термінів, серед яких «альтівка» (інструмент), «бандура», «діатонічний», «домінантовий», «дорійська скаля», «естетика», «фригійська скаля», «генеральна павза», «мотив» та багато інших. Для зручності тут же подані коротке значення українською мовою та відсилачі до сторінок тексту, де термін згадується. Тлумачення термінів у тексті й у словнику іноді не збігаються. Зокрема, у тексті мотивом названо «найменшу музичну думку, або «тему» (с. 94), тоді як у словнику мотивом іменована «основна музична гадка» (с. 126). У рецензії київського журналу «Музика» 1925 р. також слушно вказувалася одна з таких розбіжностей: «Вкажемо лише на незначні помилки і недогляди, що неминучі в літературній роботі подібного характеру. Наприклад, пояснення значіння арсиса і тезиса в тексті (ст. 23) і в словничковій суперечать одне одному, при чому перше є помилкове; [...]»¹¹. До слова, терміни «арсис» і «тезис» були взяті автором підручника з метричного віршування Античності, де вони позначали дві частини поетичної стопи. До С. Людкевича в українському музикознавстві для позначення часток такту їх застосовував у своїх підручниках І. Кипріянов. У статті про тактову ритміку, опублікованій уже за радянського часу, Мирон Харлап писав, що ототожнення цих понять зі сильною і слабкою часткою такту є безпідставним: «В одному випадку сильним моментом признається арсис, в інших – тезис, і ця тривала суперечка може бути вирішена визнанням обох частин рівноправними, але різними за функцією, аналогічними до висхідної і низхідної частин періоду»¹² [Переклад з російської – Я. Г.]. З огляду на це, різне тлумачення таких понять у підручнику С. Людкевича може бути не помилкою, а свідомим представленням дискусійності цих термінів.

В історичній перспективі підручник «Загальні основи музики» С. Людкевича продовжує започатковану І. Кипріяном традицію підручників-компендіумів, але створених уже задля фахової музичної освіти – для потреб Вищого музичного інституту. Це призначення і вид своєї праці С. Людкевич зазначив у передмові до видання підручника: «... тому взяв на себе невдячне завдання виготовити для наших музичних шкіл енциклопедичний підручник основних відомостей із музики, підходящий у першій лінії для фахової науки по музичних, як також середніх школах, де музика трактується поважно, а рівночасно зрозумілий для всякого інтелігентного самоука»¹³ [Курсив – Я. Г.]. «Отже, маємо першу спробу викладу на укр[аїнській] мові музичної теорії в енциклопедичному обсягу; тому книжка Людкевича варта уваги. Вона справді дає, хоч і дуже стислий, але науково точний і зрозумілий виклад»¹⁴ – констатує цитована вже рецензії на людкевичів підручник у київському журналі «Музика».

Текст підручника С. Людкевича виразно кореспондує українськими відповідниками музичних термінів, взятих як з «Учебника початкових відомостей музики і співу», так і з «Основ музики» І. Кипріянова. Це ілюструє наступна таблиця (при термінах вказую сторінку видань праць, де вони трапляються):

¹¹ Др. Станислав Людкевич. Загальні основи музики (Теорія музики) Ст. 135. Коломия, 1921 [рец. на вид.]. *Музика: Місячник музичної культури*. Київ : Музичне Т-во ім. Леонтовича, 1925. Ч. 2. С. 111. Підписано: В. П. (Бібліографія).

¹² Харлап М. Тактова система музичної ритміки. Проблеми музичного ритму: Збірник статей. Упоряд. В. Холопова. *Музика*, 1978. С. 61

¹³ Людкевич С. Загальні основи музики (Теорія музики). Коломия: З друкарні «Загальної Книгозбірні» в Коломії, 1921. С.4.

¹⁴ Др. Станислав Людкевич. Загальні основи музики (Теорія музики) Ст. 135. Коломия, 1921 [рец. на вид.]. *Музика: Місячник музичної культури*. Київ Музичне Т-во ім. Леонтовича, 1925. Ч. 2. С. 111. Підписано: В.П. (Бібліографія).

Таблиця 1

Порівняльна таблиця термінів з підручників І. Кипріяна та С. Людкевича

№ з/п	Сучасний термін	«Учебникъ початковыхъ вѣдомостей музыки и спѣву» І. Кипріяна	«Основи музики» І. Кипріяна	«Загальні основи музики» С. Людкевича
1	Ритмічні тривалості	Стійність ноти (с. 13)	Ритмічні вартости (с. 13)	Ритмічні вартости (с. 11–12)
2	Пауза	Павзи, мовчанки (с. 28)	Мовчанка (с. 19)	Мовчанка (с. 15)
3	Дісз	Підвишник (с. 10)	Підвишник (с. 23)	Підвишник (с. 43)
4	Бемоль	Обнижник (с. 11)	Знижник (с. 24)	Обнижник (с. 43)
5	Бекар	Відкличник (с. 11)	Касівник (с. 25)	Касівник (с. 44)
6.	Гама	Ступенниця (звуко-ряд), скаля (латинське), гама (грецьке) (с. 51)	Скаля (с. 40)	Скаля, ступінка, ступенниця (с. 36)
7	Наголошена частина такту	Тяжка частина такту (Thesis) (с. 35)	Теза (спущене) (с. 77)	Thesis (с. 23 помилково трактоване як слабка доля таку) Thesis (с. 131, правильне тлумачення – сильна часть такту)
8	Легка (ненаголошена) частина такту	Легка частина такту (arsis) (с. 35)	Арза(с. 78)	Arsis (с. 23 – помилково названа сильною частиною такту) с. 117 – правильно названа як слабка частина такту
9	Сильна доля такту		Головний наголос (с. 78)	Головний тактовий наголос (с. 22)
10	Затакт	Затакт (auftakt) (с. 24)	Анакруза, відтакт, auftakt (с. 83)	Відбитка, передтакт, auftakt (с. 25)
11	Прості такти (дводольні, тридольні)	Поєдинчий такти (с. 22)	Поєдинчий такт (с. 68)	Паристі, поєдинчі або прості такти (с. 12)
12	Складні такти	Зложений такт (с. 22)	Зложений такти (68)	Зложені такти (с. 12)
13	Мелізми	Прикраси музикальні (с. 70)	Окраси музикальні (с. 95)	Прикраси мельодії (с. 58) Термін мелізму і колоратури застосовується лише до вокальної музики.
14	Прямий рух голосів		Рівнобіжне движене (с. 105)	Прямий, рівнобіжний (с. 74)
15	Протилежний рух голосів		Противне движенне (с. 74)	Противне движене (с. 105)
16	Тризвук	Тройзвін (с. 85)	Тройзвін (с. 110)	Тризвін (с. 73)
17	Консонанси	Любозвучні (с. 88)		Згідні інтервали (с. 70)
18	Дисонанси	Дразливі (с. 88)		Незгідні інтервали (с. 70)
19	Фраза		Відтинок, відрізок (с. 163)	Просте речення або відтинок (с. 95)

Запозичені в І. Кипріяна українські тлумачення загальноприйнятих термінів стали об'єктом критичних зауважень в О. Залеського в рецензії на підручник С. Людкевича: «Крім ще деяких неточних назв або недокладних пояснень (касівник, тризвін, Passacaille Chaconne належать все таки до форм еспанського згл[ядно] італійського походження, варяції місто варіації, затакт (Auftakt) місто передтакт, Choral – це не тільки церковна пісня – Faisset і т. ін.), котрі хоч видаються малими, то все таки повинні бути справлені при слідуючій виданню, підручник представляється так під зглядом укладу як і зовнішньої форми зовсім симпатично»¹⁵. Згадані в цитаті поняття касівника, трозвону, затакту (auftakt) – усе це терміни інтерпретовані С. Людкевичем за І. Кипріяном. Рецензент вважає, що «при писанню сего підручника мав автор багато трудностей головню термінологічних, тому, що фахові вислови у нас ще не вироблені, а дібрати їх не так легко. Деякі уступи чи правила подані неточно або неясно, так що самоук (бо і для нього призначує автор цей підручник) дечого не зрозуміє, або зрозуміє хибно»¹⁶. У кінці рецензії О. Залеський звернув увагу на відсутність усталеної української термінології. На його думку, цим питанням має зайнятися спеціальна комісія при Науковому товаристві ім. Шевченка. Уже наприкінці другого десятиліття ХХ століття до справи усталення української музичної термінології візьметься С. Людкевич, опублікувавши 1929 р. «Малу музичну енциклопедію»¹⁷, та очолюючи і працюючи в 1931–1933 рр. т. зв. Термінологічній комісії¹⁸, яка займатиметься виробленням українського ряду музичної термінології.

Крім праць І. Кипріяна, у процесі роботи над текстом підручника С. Людкевич поспілкувався й іншими підручниками своїх українських попередників. У передмові до «Загальних основ музики» С. Людкевич пише, що «в деяких партіях використав я деякі думки й помисли з рукописного невикінченого підручника «Загальна наука музики» О. В. Домета Садовського, який ласкаво відступив його для мого ужитку»¹⁹. Рукопис згадуваного підручника Володимира Домета Садовського нині не віднайдений²⁰, тому годі сказати якою мірою скористався ним С. Людкевич і що саме перейняв з нього термінологічно.

Ніде не документованим, але очевидним є і вплив на людкевичів підручник «Самоучки» Максима Копка, виданої 1907 року, – підручника, призначеного для хористів, хорових диригентів та співаків, у якому виклад теоретичного матеріалу спрямований до навчання співу. Обсяг підручника М. Копка істотно менший – він висвітлює лише

¹⁵ Залеський О. Д-р Станислав Людкевич. Загальні основи музики. Коломия, 1921. [рец. на видання]. *Громадський вістник*. 1922. № 67. 14 травня. С. 7.

¹⁶ Залеський О. Д-р Станислав Людкевич. Загальні основи музики. Коломия, 1921. [рец. на видання]. *Громадський вістник*. 1922. № 67. 14 травня. С. 7.

¹⁷ Про це детальніше дивись: Горак Я. Епістолярні документи до історії дрогобицького часопису «Боян» (1929–1930 рр.). *Українська музика*. Львів, 2021. № 2 (40). С. 85–101.

¹⁸ Про це детальніше: Горак Я. Музичне товариство імені М. Лисенка та Вищий музичний інститут у Львові в 20-30х роках ХХ століття. *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр)*. Підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів: Апіріорі, 2019. С.558 -560.

¹⁹ Людкевич С. Загальні основи музики. С.4.

²⁰ Серед архіву Й. Кишакевича зберігся рукопис іншого підручника В. Садовського - «Елементарна теорія музики і співу для ужитку шкіл народних» з датою написання «Перемишль, 9–11 лютого 1907». Про нього: Горак Я. До історії та характеристики українських музично-теоретичних підручників у Галичині першого десятиріччя ХХ століття. Львів, 2008. С. 11–19. Чи була відома С. Людкевичеві ця праця його приятеля – наразі невідомо.

основи ритміки, ключі, інтервали та тональності, гами, звукоряди. У загальній своїй структурі – розділами «Ритміка» та «Система нотна» – він перегукується з підручником С. Людкевича. Спільними є і деякі термінологічні особливості обох підручників, які ілюструє таблиця:

Таблиця 2

Порівняльна таблиця термінів у підручниках М. Копка та С. Людкевича

№ з/п	Сучасний термін	Копко	Людкевич
1	Ритмічна доля	Удар (с. 3)	Удар (с. 12)
2	Фермата	Фермата, корона (с. 31)	Фермата, корона (с. 26)
3	Нотний Стан	Система лінійна (с. 32–33)	Нотна система (с. 37)
4	Звукоряд	Скала, драбина, звукоряд (с. 35, 90)	Скала, ступінка, ступенниця (с. 36)
5	Тризвук	Тройзвук (с. 56)	Тризвін (с. 73)
6	Дієз	Крестик (с. 86)	Хрестик, підвишник (с. 43)
7	Бекар	Касівник, відказ, квадрат (с. 86)	Касівник (с. 43)

Серед термінології підручника С. Людкевича є терміни, аналогів яким в українських підручниках попередників або не вдалося віднайти, або які тлумачаться інакше. Наскільки ці терміни оригінальні – людкевичівські, чи взяті вони з іншомовних підручників – ще належить з'ясувати. Ідеться, наприклад, про «паристі» (на 2, 4, 8 ударів) і «непаристі» (на 3, 6, 9 ударів) такти²¹. Автор підручника вважає такти на 2 і 3 удари «простими» («поєдинчими»), а решту «зложеними» без дальшої класифікації. В І. Кипріяна термін «паристі» та «непаристі» такти відсутній, але «поєдинчими» і «зложеними» можуть бути і дводольні, і тридольні такти (І. Кипріян називає їх «Дводільні» і «Тридільні»). Серед людкевичевих термінів назвемо «виїмковий (анормальний) поділ ритмічний» (с. 18–19), «рівнобіжні» (с. 53, паралельні) і «рівнойменні» (с. 56, однойменні) скалі (тональності), «обіжник» (с. 60, групето), «згідні і незгідні» інтервали (с. 70, консонанси і дисонанси). Водночас у підручнику відсутні такі відомі терміни-поняття, як «метр», «фактура» (хоч на с. 96–97 розглядаються її види). За дослідженням Б. Луканюка, поняття «метра» не існувало в класичному українському музикознавстві²².

Окремим аспектом термінології людкевичевого підручника є тлумачення окремих понять-термінів, особливо коли вони загальноновживані донині, але набувають іншого значення. Це стосується, наприклад, поняття «Музична форма», якому присвячено цілий розділ підручника. Музична форма тлумачилася С. Людкевичем у широкому значенні, і нині такому розумінню відповідало би поняття жанру. Попри те, підручникові С. Людкевича належить першість в українській музичній науці в Галичині в застосуванні терміна «музична форма»: «Основи музики» І. Кипріяна теж містить чимало інформації про елементи музичної форми – мотив, фразу, період, каданси, тему і тематичну роботу, – але як такого поняття «музичної форми» там немає.

У розділі підручника С. Людкевича про музичні форми під поняттям «теми» зафіксовано два тлумачення. Перше: «Музичну думку, виражену рядом тонів, що йдуть один по другім або звенять одночасно, звемо загально темою» – передбачає поняття «теми» і в нині прийнятому розумінні цього терміну. Друге: «найменшу музичну думку, або

²¹ Людкевич С. Загальні основи музики. С. 12.

²² Луканюк Б. Музичний часокількісний ритм. Львів, 2017. С. 49.

«тему», звемо мотивом»²³ – показує накладання С. Людкевичем одного і того ж терміна на явище загалом (всю музичну думку) і його частину (мотив). З мотивів утворюється фраза, яку автор підручника називає «простим реченням» чи «відтинком». Термін «Відтинок» – як назва фрази – запозичений С. Людкевичем з «Основ музики» І. Кипріяна²⁴, який синонімом до «відтинка» застосовує ще термін «відрізок».

Сполученням фраз, за С. Людкевичем, «повстане речення розвинене, а далі зложене, або періода, коли в періоді є два речення, що собі відповідають, то звемо їх передником і слідником»²⁵. Ілюстрацією наводяться два відомі приклади. У темі варіацій з першої частини клавірної сонати A-dur В. Моцарта, з якої справді наведений період, «передником» і «слідником» С. Людкевич слушно позначає два речення періоду. У прикладі з першої бетовенівської фортепіанної сонати f-moll – зразком речення в нинішньому розумінні, «передником» названо першу, а «слідником» другу фразу. Походить це з того, що основою, найменшою одиницею музичного синтаксису С. Людкевич приймає не період (як це практикувалося згодом у радянських підручниках московської школи), а речення. Так, період стає складним різновидом речення, який постає зі сполучення кількох простих речень. Найпростішою формою музикознавець вважає «форму пісні», «зложеною звичайно з двох або трьох речень-період»²⁶ – у сучасному розумінні – прості чи пісенні форми.

Термінологія і понятійний ряд підручника С. Людкевича «Загальні основи музики» заслуговує на те, щоб наново переглянути й можливо дещо почерпнути з неї на сьогоднішньому етапі музично-теоретичної науки загалом. Це особливо актуально в часі нинішньої відмови від російськомовних радянських підручників, які затемнювали або й спотворено трактували і музичні терміни, і поняття. Такий перегляд вже знаходить свій відгомін і вияв у музично-теоретичних працях музичних теоретиків нашого часу. Зокрема, у монографії про часокількісний ритм Б. Луканюк відновлює у вжитку низку понять з підручника С. Людкевича: «удар» (у значення «ритмічна доля» чи «частка» такту)²⁷, «паристий» і «непаристий» такти²⁸, автор книги повертається до людкевичевого трактування елементів музичного синтаксису, зокрема понять речення і періоду. Застосований у «Загальних основах музики» термін «ритмічної вартості» Б. Луканюк використовує як означення ритмічної одиниці в часокількісному ритмі, відмежовуючи так цей термін від «ритмічної тривалості», що вживається до традиційного акцентно-динамічного ритму²⁹. Подібно до людкевичевого підручника, у монографії Б. Луканюк додає термінологічний словник, який містить терміни із «Загальних основ музики» з фіксацією належності їх С. Людкевичу: серед указаних термінів – поняття «передника» і «слідника», «паристого» ритму і т. д. З людкевичевого підручника запозичує Я. Якубьяк для свого підручника з аналізу музичних творів поняття «арзис» і «тезис» (легкої і важкої часток такту)³⁰, незважаючи на оговорену вище дискусійність цих термінів..

²³ Людкевич С. Загальні основи музики. С. 94.

²⁴ Кипріян І. Основи музики С. 163.

²⁵ Людкевич С. Загальні основи музики С. 95.

²⁶ Людкевич С. Загальні основи музики. С. 95.

²⁷ Луканюк Б. Музичний часокількісний ритм. Львів, 2017. С. 41.

²⁸ Луканюк Б. Музичний часокількісний ритм. Львів, 2017. С. 57.

²⁹ Луканюк Б. Музичний часокількісний ритм. Львів, 2017. С. 115.

³⁰ Якубьяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Вип. 1. Тернопіль : Астон, 1999. С. 76–78.

Висновки. «Загальними основами музики» С. Людкевич продовжив традицію галицьких музично-теоретичних підручників-компендіумів, започаткованих І. Кипріяном, але вже на фаховій музичній основі, з розрахунку на викладання в музичних школах. Критикуючи І. Кипріяна за «перестарілу» та «ультраруську» термінологію його підручників, С. Людкевич у «Загальних основах музики» використав коло 20 музичних термінів в українізованому тлумаченні І. Кипріяна, за що зазнав критики від рецензентів видання (зокрема, О. Залеського). Меншою мірою, але С. Людкевичем також використані терміни, застосовувані в «Самоучці» М. Копка. Використання «українізованої» термінології з підручників І. Кипріяна та М. Копка своєрідно відобразили й підсумували в людкевичевому підручнику напрацювання українських, спеціально галицьких, підручників у Галичині XIX століття, а також підтвердили і кореспондування різних типів підручників між собою в тогочасній музично-освітній практиці. У сенсі урахування цих напрацювань розвитку галицьких музично-теоретичних підручників «Загальні основи музики» є теж своєрідним компендіумом, позаяк на новому (фаховому) витку розвитку підручників увібрав в себе традицію попереднього етапу (аматорства).

Поміщений у підручнику словник термінів, а застосовані терміни, аналогів яким не вдалося знайти в попередніх галицьких підручниках, свідчать про особливий інтерес С. Людкевича до питань термінології. «Загальні основи музики» цікаві й оригінальними людкевичевими тлумаченнями загальноновживаних термінів, які не збігаються з поширеним нині розумінням цих понять, зокрема понять музичної форми, періоду, речення. Терміни підручника С. Людкевича знаходять свій відгомін у музично-теоретичних працях і підручниках музичних теоретиків сьогодення – Я. Якубяка, Б. Луканюка, що свідчить і про актуальність підручника на нинішньому етапі розвитку музикознавства і про потребу нового перегляду її щодо використання в сучасному навчальному процесі.

Література

1. Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С.П. Людкевича. *Творчість С. Людкевича*: 36. ст. Упоряд. М. Загайкевич. Редколегія: Гамкало І., Гордійчук М. (голова), Горюхіна Н. (заст. голови) та ін. Київ : Музична Україна, 1979. С. 184–195.
2. Горак Я. До історії та характеристики українських музично-теоретичних підручників у Галичині першого десятиріччя XX століття: Методична розробка. Львів, 2008. 38 с.
3. Горак Я. Епістолярні документи до історії дрогобицького часопису «Боян» (1929–1930 рр.). *Українська музика*. Львів, 2021. № 2 (40). С. 85–101.
4. Горак Я. Листи Дмитра Николишина до Станіслава Людкевича. *Українська музика*. Львів, 2020. № 1 (35). С. 99–115.
5. Горак Я. Музичне товариство імені М. Лисенка та Вищий музичний інститут у Львові в 20–30-х роках XX століття. *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів: Апріорі, 2019. С. 558–560.
6. Др. Станіслав Людкевич. Загальні основи музики (Теорія музики) Ст. 135. Коломия, 1921 [рец. на вид.]. *Музика: Місячник музичної культури*. Київ Музичне Т-во ім. Леонтовича, 1925. № 2. С. 111. Підписано: В.П. (Бібліографія).
7. Залеський О. Д-р Станіслав Людкевич. Загальні основи музики. Коломия, 1921. [рец. на видання]. *Громадський вістник*. 1922. № 67. 14 травня. С. 7.
8. Кипріяні І. Основи музики. [Репринт літографічного видання 1880 р.]. Львів : ЗУКЦ, 2009. 232 с.
9. Кипріяні І. Учебникъ початковыхъ вѣдомостейъ музыки и спѣву. [Репринтне відтворення видання 1885 р.]. Львів : ЗУКЦ, 2009. 102 с.
10. Копко М. *Самоучка методичный подручникъ для науки спѣву зъ нотъ*. В Перемышли, 1907. 115 с.
11. Людкевич С. *Загальні основи музики (теорія музики)*. Коломия: З друкарні «Загальної Книгозбірні» в Коломій, 1921. 136 с.

12. Людкевич С. Наші шкільні співаники. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.* Упорядкування, редакція, переклад, примітки З. Штундер. Т. 2. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 257–259.
13. Луканюк Б. *Музичний часокількісний ритм.* Львів, 2017. 304 с.
14. Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові. Інв. № 847.
15. Муха А. Музикознавство. *Історія української музики в шести томах.* Т. 4: 1917–1941. Редколегія тому: Л. О. Пархоменко (відповідальний редактор), О.У. Литвинова, Б.М.Фільц. Київ: Наукова думка, 1992. С. 519–544.
16. Харлап М. Тактова система музичної ритміки. Проблеми музичного ритму: Збірник статей. Упоряд. В. Холопова. Музика, 1978. С. 105–163.
17. Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939).* Львів : «Бінар-2000», 2005. 636 с.
18. Якубяк Я. *Аналіз музичних творів (Музичні форми).* Тернопіль : Астон, 1999. Вип. 1. 208 с.

Дата надходження статті: 31.07.2025

Дата прийняття статті: 28.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Горак Я. Р., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



УДК 781.63

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-3>

Дмитриченко Артем Володимирович
аспірант кафедри музичного мистецтва естради та джазу
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського;
викладач класу труби кафедри музичного мистецтва естради та джазу,
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
<https://orcid.org/0000-0002-2034-9467>

ПОСТБОП У ТВОРЧОСТІ УІНТОНА МАРСАЛІСА

У статті досліджено феномен постбопу як одного з провідних напрямів розвитку джазового мистецтва другої половини XX століття та окреслено його ключові стилістичні характеристики, зокрема тяжіння до модальної гармонії, розширених ритмічних структур і синтезу елементів різних джазових течій. Особливу увагу приділено творчості видатного американського трубача Уінтона Марсаліса, який постає як одна з центральних фігур джазового ренесансу 1980-х років. Проаналізовано характерні композиційні прийоми та імпровізаційні підходи Марсаліса, а також сполучення традиції та модерних елементів.

Акцентовано, що Марсаліс, на відміну від більшості сучасних йому трубачів, поєднав глибинну академічну підготовку з традиціями джазового виконавства, що зумовило його унікальний стиль і визначило його як одного з головних реформаторів і популяризаторів акустичного джазу.

У статті обґрунтовано, що постбопова естетика у творчості Марсаліса виявляється в складних акордових послідовностях, нетрадиційних метроритмах, структурній свободі композицій, а також інтенсивній колективній взаємодії між учасниками ансамблю. Проаналізовано характерні риси його імпровізаційної мови, що поєднує традиційні мелодичні контури із сучасними гармонічними рішеннями та інтертекстуальними алюзіями на творчість Майлза Девіса, Джона Колтрейна та інших визначних представників джазового авангарду. Підкреслено також роль Марсаліса як педагога та культурного діяча, який активно сприяє популяризації джазу, уникаючи при цьому ф'южен-експериментів з електронікою, натомість залишаючись вірним акустичній традиції.

Установлено, що діяльність Уінтона Марсаліса у сфері постбопу не лише оживила інтерес до традиційних форм джазу, а й започаткувала нову хвилю інтерпретацій та інноваційних пошуків, спрямованих на збереження та водночас оновлення джазової спадщини в контексті сучасних культурних процесів.

Ключові слова: постбоп, джаз, Уінтон Марсаліс, імпровізація, джазове виконавство.

Dmytrychenkov Artem. Post-bop in the work of Wynton Marsalis

The article explores the phenomenon of post-bop as one of the leading directions in the development of jazz art in the second half of the 20th century and outlines its key stylistic characteristics, in particular, the attraction to modal harmony, extended rhythmic structures, and the synthesis of elements of various jazz movements. Special attention is paid to the work of the outstanding American trumpeter Wynton Marsalis, who appears as one of the central figures of the jazz renaissance of the 1980s. Marsalis' characteristic compositional techniques and improvisational approaches, as well as the combination of tradition and modern elements, are analyzed.

It is emphasized that Marsalis, unlike most contemporary trumpeters, combined in-depth academic training with the traditions of jazz performance, which determined his unique style and defined him as one of the main reformers and popularizers of acoustic jazz.

The article argues that the post-bop aesthetic in Marsalis's work is manifested in complex chord sequences, unconventional metrorhythms, structural freedom of compositions, and

intense collective interaction between the ensemble members. The characteristic features of his improvisational language, which combines traditional melodic contours with modern harmonic solutions and intertextual allusions to the work of Miles Davis, John Coltrane, and other prominent representatives of the jazz avant-garde, are analyzed. The role of Marsalis as a teacher and cultural figure who actively promotes jazz, while avoiding fusion experiments with electronics, instead remaining faithful to the acoustic tradition, is also emphasized.

It has been established that Wynton Marsalis's activities in the field of post-bop not only revived interest in traditional forms of jazz, but also launched a new wave of interpretations and innovative searches aimed at preserving and at the same time updating the jazz heritage in the context of modern cultural processes.

Key words: *post-bop, jazz, Wynton Marsalis, improvisation, jazz performance.*

Вступ. Постбоп – стиль джазової музики, що формувався з 1960-х років як подальший розвиток бібопу та хард-бопу під впливом модальної та фрі-джазової традицій. Характерні риси постбопу – більш відкриті гармонії, використання модальних ладів, ускладнена ритміка (зокрема, незвичайні метроритмічні побудови) та комбінування елементів різних стилів¹.

Постбоп розглядають як неокласичне або модернізоване продовження бібопу, у ньому відчутні сліди другої «квінтету» Майлза Девіса та квартету Джона Колтрейна 1960-х років, але з більшою вольністю та використанням нових гармонічних концепцій.

В історії сучасного джазу 1980-х років особливе місце посідають «Молоді леви» – музиканти, що намагалися повернутися до акустичної, «традиційної» манери гри. Центральною фігурою цього руху став американський трубач Уінтон Марсаліс. Марсаліс швидко здобув широку популярність, його стиль став основою джазового ренесансу в 1980-х роках². Він одразу позиціонував себе як творець інноваційної акустичної музики, його перший альбом уперше за десятиліття переконав великі компанії інвестувати в «акустичний постбоп» і в молодих виконавців цього напрямку.

Попередні дослідження, зокрема українські та міжнародні, звертали увагу на роль Марсаліса у відродженні бібопових традицій (часто вживали терміни *необоп* чи *мейн-стрім*)³. Однак недостатньо проаналізовано саме постбопову естетику у його творчості, тобто особливості композиційної та імпровізаційної мови Марсаліса в контексті постбопу.

Матеріали та методи. Матеріалом для пропонованого дослідження стали праці американських критиків та музикознавців, а також українських науковців, як-от М. Грідлі, Т. Джарретт, Дж. Мерф, А. Стафф, Н. Фоломєєва, Дж. Фордхем, Дж. Юдкін та ін., що висвітлюють поняття та особливості постбопа та виконавської діяльності Уінтона Марсаліса. Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі методів, до якого входять: аналітичний, системно узагальнювальний, аналіз і синтез тощо.

Результати. Джазове мистецтво другої половини XX століття набуло більш складного мультикультурного забарвлення, почало інтенсивніше вступати в процеси комунікації з неджазовими галузями, продемонструвавши велику рішучість та відкритість

¹ Staff A. Post-Bop Records of the Modern Era. URL: <https://www.allaboutjazz.com/post-bop-records-of-the-modern-era-by-aaj-staff#> (дата звернення: 05.07.2025)

² Murph J. The Story Behind Wynton Marsalis' Debut Album. URL: <https://jazztimes.com/features/profiles/the-story-behind-wynton-marsalis-debut-album> (дата звернення: 07.07.2025)

³ Фоломєєва Н. А. Становлення терміна «постбоп» у системі сучасного джазового виконавства. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1 (04). С. 130-135.

до складних загальнокультурних тенденцій. Поява трубача Уінтона Марсаліса сприяло видимій інтенсифікації процесів, пов'язаних із переосмисленням та рекомбінуванням різноманітної лексики бібопа.

У 1980–1990-х роках у теоретичних роботах та популярних публікаціях про джаз з'являється термін «постбоп». Майже відразу в міжнародній джазовій журналістиці та публіцистиці це позначення стає двозначним, оскільки його супроводжують різні дефініції. Професійні стереотипи джазової журналістики, що передбачають використання допоміжних фраз і клішованих оборотів, перетворюють постбоп на зручну словесну фігуру, покликану позначити щось історично наступне за бібопом. Інакше висловлюючись, спочатку це позначення використовувалося як складники словесної конструкції, влаштованої, скажімо, на зразок висловлювання післявоєнний (postwar). Ураховуючи, що у великому обсязі джазової літератури аналізувалась музична подійність періоду 1940–1950-х років, англomовним авторам часто доводилося означати ті чи інші джазові процеси, що відбувалися в період Другої світової війни та після її закінчення. Внаслідок цього культурологічний складник джазу після 1945 року було зручно позначати шляхом додавання словесної конструкції postwar.

У джазовому співтоваристві легітимізував термін «постбоп» Джеремі Юдкін, який досліджував еволюцію музики Майлза Девіса 1958–1968 років і виділив цей період як окремий етап розвитку джазової мови. Він називає відмінними рисами постбопу високий ступінь свободи в організації форми та темпоритму, зростання композиторської та інтерпретаційної (якщо йдеться про виконання композицій, раніше написаних іншими авторами) ролі музикантів. Іншими характерними особливостями визнаються відмова від дотримання традиційних стереотипів бібопу, як і від занурення в безформний й хаотичний простір фрі-джазу. Функція барабанщика щодо ритмічної та колористичної свободи активізується, пріоритет модальних принципів стає значно відчутнішим, ніж раніше⁴.

Постбоп – синтез модальної свободи, розширеної тональності й елементів фрі-джазу, але в структурі ансамблю, ближчий до традиційного. Йому властиві розширені, іноді «нетональні» гармонії; плавні мелодичні лінії з вкрапленням дзвінких інтонацій; перехід між різними ритмічними малюнками (наприклад, з модального на латино чи на «свінг»); використання ритмічних «стоптайм» фрагментів.

Постбоп актуалізує поступове «звільнення» від 32-тактової форми AABA, формуючи широкий простір можливостей у процесі структурування інструментальної композиції та варіювання ритмічних фабул. Зростає питома вага експерименталізму, сприятливого винаходу множинних ритмічних іррегулярностей, які виникають протягом діалогу між барабанщиком і контрабасистом. У метричній організації музичного матеріалу дедалі активніша роль відводиться непарним та змінним розмірам⁵.

У сучасній джазовій історії особливе місце належить трубачу Уінтону Марсалісу, особливості професійної кар'єри якого пов'язані з галузями сучасного джазового та академічного виконавства, музичної педагогіки, продюсування та адміністративного керівництва культурними інституціями.

Уінтон Марсаліс народився в 1961 році та виріс у музичній родині, його батько Елліс Марсаліс – відомий піаніст, а брати Бренфорд, Джейсун, Делфеайо також стали

⁴ Yudkin J. Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop. Indianapolis : Indiana University Press, 2007. 184 p.

⁵ Gridley M. C. Concise Guide to Jazz. Trenton (New Jersey) : Pearson, 2012. 320 p.

видатними джазменами. З раннього віку Марсаліс поєднував класичну та джазову освіту. Проте як професійний музикант він швидко посів позицію основного реформатора та популяризатора акустичного джазу.

Активна виконавська діяльність Уінтона Марсаліса, яка розпочалася в другій половині 1970-х років, розгорталася одночасно у двох напрямках: у сфері джазового виконавства і в академічній музичній традиції. На відміну від більшості сучасних йому трубачів, які працювали переважно в межах джазового середовища, Марсаліс здобув ґрунтовну професійну освіту, що суттєво вплинуло на формування його музичного світогляду та виконавського стилю.

Факт походження музиканта з родини, тісно пов'язаної з музичною сферою, часто розглядається дослідниками як один із ключових чинників, що зумовили формування його художньої індивідуальності. Батько Марсаліса – знаний джазовий піаніст і педагог із консервативними поглядами – користувався високим авторитетом серед музикантів Нового Орлеана, що створило для Уінтона сприятливе середовище для становлення.

Водночас характерною рисою початкового етапу кар'єри Уінтона Марсаліса є високий рівень володіння інструментом, сформований під впливом академічної школи. У роки, проведені в Новому Орлеані, значну роль у його професійному розвитку відіграв трубач Дж. Янсен, який згодом рекомендував Марсаліса, що вирішив переїхати, впливовому викладачеві академічної труби Уільяму Ваккіано, відомому фахівцеві й педагогу.

Виконавська практика Марсаліса як оркестрового соліста в академічному середовищі не лише сприяла його особистісному та творчому зростанню, а й стала невід'ємним складником процесу професійного самоствердження⁶.

Його діяльність не обмежується виконавством, нині Марсаліс активно займається педагогічною роботою, викладаючи мистецтво джазової імпровізації. Відродження інтересу до класичних джазових традицій, пов'язане з іменами таких музикантів, як Марсаліс, сприяло створенню в 1996 році першої в історії телевізійної програми, повністю присвяченої джазовому мистецтву, що мало значний вплив на популяризацію жанру серед широкої аудиторії.

Марсаліс репрезентує особливий культурний феномен, уособлюючи відродження інтересу до джазу як значущого напрямку сучасного музичного мистецтва. Його внесок охоплює створення музики для кінематографічних і балетних постановок, а також багаторічну діяльність як керівника Джазового Лінкольн-центру у Вашингтоні.

Марсаліса вирізняє принципова позиція щодо збереження акустичної природи джазового звучання, у його композиціях відсутні елементи ф'южн із використанням рок-музики чи електроніки, хоча він водночас активно експериментує в межах фрі-джазової традиції. Починаючи із середини 1990-х років, Уінтон Марсаліс звертається до естетики та музичної спадщини Луї Армстронга та Дюка Еллінгтона, переосмислюючи їхні художні принципи у власній творчості.

Марсаліс активно впроваджує розширені гармонії та модальні побудови, притаманні постбопу. В альбомі «Black Codes (From the Underground)» 1985 року він свідомо звернувся до спадку Майлза Девіса та творчості Вейна Шортера⁷.

⁶ Фоломєєва Н. А. Становлення терміна «постбоп» у системі сучасного джазового виконавства. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1 (04). С. 130–135.

⁷ Jarrett T. Wynton Marsalis, Black Codes (From the Underground). URL: <https://www.jarretthousenorth.com/2025/03/22/wynton-marsalis-black-codes-from-the-underground> (дата звернення: 08.07.2025)

Спрямованість Шортера, композиції якого багато слухав Марсалис, на органічну гармонійну концепцію відбилася в музиці «Black Codes»: композиції вирізняються складними, «текучими» акордовими послідовностями та незвичайними метрами, що створює враження одночасно сучасності та традиційності. Альбом Black Codes демонструє «ніжно наповнені постбопові гармонії з непостійними розмірами та стоптайм-пасажами»⁸.

Також У. Марсалис зберігає відчуття ритмічного драйву і свінгу, які властиві традиційним формам джазу. Навіть у найскладніших його творах чути сталий рух уперед, завдяки чіткій взаємодії ритм-секції та провідного інструмента⁹. Наприклад, у заголовній композиції «Black Codes» ритм-секція задає майже гігантський малюнок у такті 12/8, а гармонії фортепіано з нотками Монка створюють своєрідну «мозаїку» під акомпанемент барабанів. У такому поєднанні урочистого темпу та імпровізаційних «зворотів» розкривається контрастний постбоповий характер, музика одночасно впевнена в ритмі та відкриває площину для творчих несподіванок. Гру Марсалиса часто описують як поєднання «високого тону» з відточеною динамікою, що забезпечує і виразність, й інтенсивність сольних партій.

Важливою рисою є структурна свобода та вигадка форм. Хоча Марсалис переважно працює у складі джаз-квінкету чи квартету, у його композиціях часто використовують рвані введення, проміжні сегменти та перехідні елементи, подібні до тих, що з'явилися у вільнішому мистецтві 1960-х років. Це видно, наприклад, у композиції «Delfeayo's Dilemma» (з того ж альбому), де тема на початку звучить вказаним гармонічним ходом Шортера, після чого барабанне соло різко змінює атмосферу, а потім мелодія повертається у вигляді тонкого глісандо по системі струн. Так, він уводить елементи динамічних контрастів і «нестандартних» інтерлюдій, що властиво постбопу та якими він оживляє характер своїх творів.

Крім того, мелодика та імпровізація Марсалиса поєднують традиційну тембральну чутливість з інтелектуальною глибиною. Його мелодії часто мають чіткі лінійні контури, що нагадують класичний джаз, але водночас містять незвичайні інтонаційні зміни, які йдуть від класичної концепції «дзвінкого» звучання. Наприклад, у другому треку «For Wee Folks» У. Марсалис переходить від баладного вступу до мінорного свінгу, відсилаючи слухача до колтрейнівських мелодій, але одночасно привносить власні ритмічні варіації та сучасну гармонію під акомпанемент Кенні Кірклєнда¹⁰.

Це демонструє схильність до інтертекстуальності – цитування чи стилістичні алюзії на епоху Майлза чи Колтрейна поєднуються з власними інтонаційними знахідками чи музичними ідеями Марсалиса, що робить його імпровізацію впізнаваною та індивідуалізованою. Як зауважив один дослідник, Марсалис є «естетичним консерватором, але не виключає нових ідей» – його інтерпретації минулого водночас креативні і впізнавані¹¹.

Не менш важлива риса – колективна інтеракція. У постбоповому контексті соло та акомпанемент тісно переплітаються. В ансамблях Марсалиса (іноді включно з

⁸ Jarrett T. Wynton Marsalis, Black Codes (From the Underground). URL: <https://www.jarretthousenorth.com/2025/03/22/wynton-marsalis-black-codes-from-the-underground> (дата звернення: 08.07.2025)

⁹ Marsalis standard time. URL: <https://burningambulance.com/2019/04/30/marsalis-standard-time/#:~:text=Wynton%20Marsalis%20is%20an%20aesthetic,all%20you%20can%20ask%20for> (дата звернення: 08.07.2025)

¹⁰ Jarrett T. Wynton Marsalis, Black Codes (From the Underground). URL: <https://www.jarretthousenorth.com/2025/03/22/wynton-marsalis-black-codes-from-the-underground> (дата звернення: 08.07.2025)

¹¹ Marsalis standard time. URL: <https://burningambulance.com/2019/04/30/marsalis-standard-time> (дата звернення: 08.07.2025)

нащадками «молодих левів», як-от піаніст Кенні Кіркланд, барабанщик Джеф Вотс, саксофоніст Бренфорд Марсаліс та інші) кожний музикант активно слухає та реагує. У згаданому «Black Codes» соліст виходить на перший план лише після того, як ритм-секція створила певний емоційний фон. Коли ж заходить соло, партнери підсилюють його ідеї, наприклад, у треку «Black Codes» після соло Марсаліса Кіркланд відповідає йому візерунками, переносючи динаміку від «Монкових» приглушених акордів до феєричних фраз майже в стилі Білла Еванса¹².

Так, у музиці Уінтона Марсаліса постбопова естетика виявляється в синтезі минулих зразків та сучасності. З одного боку, це традиційні атрибути джазу (свінг, блюзова інтонація, класична форма), а з іншого – продумані гармонії, складні метроритми, концептуальні замисли. Такий баланс називають «рекомбінуванням лексики бібопу». Творча концепція Марсаліса сприяла інтенсифікації процесів, пов'язаних з переосмисленням і рекомбінацією різноманітної лексики бібопу, тобто відродженню імпровізаційних цінностей із додаванням нових ідей. У результаті виникла низка музикантів, які також працювали в цій модернізованій постбоповій традиції (Ніколас Пейон, Теренс Бланшар, Рассел Ганн та інші)¹³.

Окремо слід зазначити, що Марсаліс поєднує інструментальну музику з інтелектуальним та навіть політичним контекстом. Його вокальні проєкти (наприклад, «From the Plantation to the Penitentiary») демонструють, що постбопова манера може містити також лірику й джазову риторичку проти соціальної несправедливості. У зазначених композиціях мелодична свобода постбопу реалізує авторську концепцію, водночас зберігаючи відповідність естетичним засадам марсалізму; аранжувальні рішення та виконавська експресія – від маршових інтонацій Нового Орлеана до елементів вільної імпровізації – вибудовують стилістичний континуум, що охоплює спектр від традиційних форм до постмодерністських інтерпретацій.

Висновки. Уінтон Марсаліс постає в ролі містка між традицією та модернізмом у джазі. Його творчість багата в чому визначає характер сучасного постбопу, він оживив та розширив бібопову спадщину, уперше донісши її до масової аудиторії 1980-х років як елемент «ренесансу акустичного джазу». Музичне кредо Марсаліса ґрунтується на чіткому свінгу та бібопових дисциплінах, але при цьому містить новаторські гармонічні рішення й свободу імпровізації, характерні для постбопу. Як зауважують критики, його альбоми, зокрема «Black Codes», вирізняються «ніжно розвиненими постбоповими гармоніями» й несподіваними ритмічними змінами.

Це поєднання призвело до формування нового покоління виконавців, які наслідували ці ідеї, причому далеко не всі вважаються «мейнстримом» у традиційному сенсі. Марсалісовий підхід узагальнено можна описати як акт повернення до системи імпровізаційних цінностей бібопу зі свідомим їх оновленням. Він перетворив ці цінності на «сучасну мету», застосовуючи їх у ширшому культурному контексті, під впливом Марсаліса відбувся «ревізований діалог» бібопу з актуальною культурою кінця XX – початку XXI ст. У підсумку творчість Уінтона Марсаліса демонструє, що постбоп – це постійна практика перетворення джазової спадщини, здатна генерувати нові глибокі прояви мистецтва.

¹² Jarrett T. Wynton Marsalis, Black Codes (From the Underground). URL: <https://www.jarretthousenorth.com/2025/03/22/wynton-marsalis-black-codes-from-the-underground> (дата звернення: 08.07.2025)

¹³ Fordham J. Wynton Marsalis, From the Plantation to the Penitentiary. URL: <https://www.theguardian.com/music/2007/mar/09/jazz.shopping#:~:text=lyrics%20concentrate%20remorselessly%20on%20the,The> (дата звернення: 09.07.2025)

Література

1. Фоломєєва Н. А. Становлення терміна «постбоп» у системі сучасного джазового виконавства. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1 (04). С. 130–135.
2. Fordham J. Wynton Marsalis, From the Plantation to the Penitentiary. URL: <https://www.theguardian.com/music/2007/mar/09/jazz.shopping#:~:text=lyrics%20concentrate%20remorselessly%20on%20the,The> (дата звернення: 09.07.2025)
3. Gridley M. C. Concise Guide to Jazz. Trenton (New Jersey) : Pearson, 2012. 320 p.
4. Jarrett T. Wynton Marsalis, Black Codes (From the Underground). URL: <https://www.jarretthousenorth.com/2025/03/22/wynton-marsalis-black-codes-from-the-underground> (дата звернення: 08.07.2025)
5. Marsalis standard time. URL: <https://burningambulance.com/2019/04/30/marsalis-standard-time/#:~:text=Wynton%20Marsalis%20is%20an%20aesthetic,all%20you%20can%20ask%20for> (дата звернення: 08.07.2025)
6. Murph J. The Story Behind Wynton Marsalis' Debut Album. URL: <https://jazztimes.com/features/profiles/the-story-behind-wynton-marsalis-debut-album> (дата звернення: 07.07.2025)
7. Staff A. Post-Bop Records of the Modern Era. URL: <https://www.allaboutjazz.com/post-bop-records-of-the-modern-era-by-aaj-staff#> (дата звернення: 05.07.2025)
8. Yudkin J. Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop. Indianapolis : Indiana University Press, 2007. 184 p.

Дата надходження статті: 14.07.2025

Дата прийняття статті: 01.09.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Дмитриченко А. В., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



УДК 78.9

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-4>

Качмар Марія Ігорівна
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри музичної медієвістики та україністики
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-6276-9366>

ОСОБЛИВОСТІ ВИДАНЬ ГРЕЦЬКИХ І СЛОВ'ЯНСЬКИХ МУЗИЧНИХ РУКОПИСІВ СЕРІЇ MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE

Історико-культурні надбання європейської культури середньовіччя потребують продовження досліджень візантійської спадщини, пісенні традиції якої збереглися і в давньоукраїнських джерелах. Тому питання музичної медієвістики – дослідження, аналіз і відновлення давніх текстів та мелодій набуває особливої актуальності.

Мета публікації – простежити успішний приклад розшифрування й відтворення забутих текстів – пам'яток візантійського музичного мистецтва в серії видань ММВ (*Monumenta Musicae Byzantinae*), заснованій данським лінгвістом і філологом Карстеном Х'югом. У 30-роках ХХ ст. Данська академія в Копенгагені за участі факультету теології та Інституту церковної історії була важливим науковим центром Візантології. Напрями досліджень серії ММВ розподілені на групи: *Principalis* (факсимільні видання невменних музичних рукописів), *Subsidia* (дослідження), *Transcripta* (транскрипція невменної нотації), *Lectionaria* (читання Профетологію), *Corpus Scriptorum de Re Musica* (музичні трактати). Така впорядкованість і систематизація досліджень стали запорукою для ґрунтовного осмислення давньої спадщини з використанням добре розробленої методики дослідження і є добрим прикладом для наслідування.

Тому огляд цієї серії розкриває методологію дослідження, що полягає в добре розроблених завданнях, методах: спостереження, порівняння, аналізу, синтезу, історико-культурного. Особливе значення має застосування дослідницької бази з музичної палеографії, опису рукописів, датування, текстології, кодикології, джерелознавства. Комплексний підхід забезпечив високий рівень публікації давніх джерел літургійних співаних книг: грецьких Ірмологіону, Стихираря, Тріоді, Кондакаря, слов'янських Кондакаря (Успенського), Ірмологіону та Стихираря (фрагментів Хіландарських рукописів), грецьких теоретичних трактатів XIII–XIV ст. (*Gabriel Hieromonachos, The Treatise Of Manuel Chrysaphes The Lampadarios, Hieronymos Tragodistes, Anonymous Questions And Answers On The Interval Signs, Die Eratopokriseis Des Pseudo-Johannes Damaskenos Zum Kirchengesang, Der Traktat Des Akakios Chalkeopoulos*), транскрипцій піснеспівів Стихираря (вересень, листопад), гимнів Октоїха, Ірмологіону, Акафістових піснеспівів. Кожне дослідження розглядає також історію літургійних жанрів, розповідає про творців гимнів, установлює постаті переписувачів, авторів джерел. Серед авторів публікації цієї серії є представники данської, італійської, німецької, американської, болгарської науки: Е. Веллес, Г. Тільярд, К. Х'юг, Л. Тардо, Р. Палікарова-Вердей, М. Велімірович, Р. Якобсон, А. Бугге, К. Ганнік, О. Странк, Й. Раастед, Х. Тодберг, Л. Перія, Е. Фольєрі, М. Шидловський, Г. Вольфрам, К. Троєлсгард.

Запропоновано огляд змісту видань серії ММВ, історію їх створення, методи пошуку і досвід авторів у вивченні грецьких і давньослов'янських пам'яток візантійської гимнографії.

Ключові слова: *Monumenta Musicae Byzantinae*, грецькі невменні рукописи, слов'янські церковні музичні пам'ятки, стихирар, кондакар, ірмологіон, тріодь.

Kachmar Maria. Features Of The Editions Of Greek And Slavic Music Manuscripts Of The Monumenta Musicae Byzantinae Series

The historical and cultural heritage of medieval European culture still requires attention and research. It is important to turn to the Byzantine heritage, as its traditions were adopted by Ukrainians' ancestors and are still preserved in Ukrainian sources today.

The purpose of this publication is to follow the successful example of deciphering and reproducing forgotten texts. These texts are monuments of Byzantine musical art. They are in the MMB (Monumenta Musicae Byzantinae) series of publications. This series was founded by the Danish linguist and philologist Carsten Hug. In the 1930s, the Danish Academy in Copenhagen was an important scientific center of Byzantology, with the participation of the Faculty of Theology and the Institute of Church History. Therefore, the establishment of the MMB series there was quite logical. The series's strength lies in its structure. The areas of research are divided into the following groups: Principalis (facsimile editions of illegible musical manuscripts); Subsidia (research); Transcripta (transcriptions of illegible notation); Lectionaria (readings of prophetology); and Corpus Scriptorum de Re Musica (musical treatises). This sequence and systematization of research is key to thoroughly understanding ancient heritage using a well-developed methodology, and it is a good model to follow. Therefore, reviewing this series reveals a research methodology consisting of well-developed tasks and methods, such as observation, comparison, analysis, synthesis, and historical and cultural analysis.

Of particular importance is the use of the research base of musical paleography, manuscript description, dating, textology, codicology, source studies. The comprehensive approach ensured a high level of publication of ancient sources of liturgical sung books: the Greek Irmologion, Sticheraion, Triod', Kontakion, the Slavic Kontakion (Uspensky), Irmologion and Sticheraion (fragments of the Hilandar manuscripts), Greek theoretical treatises of the 13th-14th centuries (Gabriel Hieromonachos, The Treatise Of Manuel Chrysaphes The Lampadarios, Hieronymos Tragodistes, Anonymous Questions And Answers On The Interval Signs, Die Eratopokriseis Des Pseudo-Johannes Damaskenos Zum Kirchengesang, Der Traktat Des Akakios Chalkeopoulos), transcriptions of hymns of the Sticheraion (September, November), hymns of the Octoechos, the Irmologion, the Akathist hymns. Each study also examines the history of liturgical genres, tells about the creators of hymns, establishes the figures of copyists, authors of sources. Among the authors of the publications in this series are Danish, Italian, German, American and Bulgarian scientists: E. Wellesz, G. Tillyard, C. Høeg, L. Tardo, R. Palikarova-Verdey, M. Velimirović, R. Jakobson, A. Bugge, Ch. Hannick, O. Strunk, J. Raasted, Ch. Thodberg, L. Peria, E. Follieri, M. Szydlowski, G. Wolfram, K. Troelsgård.

The reader is offered an overview of the contents of the MMV series, the history of its creation, the search methodology, and the authors' experience of working with Greek and Old Slavonic monuments of Byzantine hymnography.

Key words: *Monumenta Musicae Byzantinae, Greek neumatic manuscripts, Slavic church music monuments, sticherarion, kontakikarion, irmologion, triodium.*

Вступ. Візантійська музика, тобто цілий культурний пласт музичної культури східної церкви (адже музика тоді була насамперед культовою) часів Візантійської імперії для європейських наукових кіл (насамперед музикознавчих) залишалася terra incognita до початку XX століття. Східна Римська імперія (так ще називають Візантію) існувала від моменту поділу Римської імперії (Imperium Romanum) у 395 році н. е. після смерті імператора Теодозія першого і до захоплення Константинополя в 1453 році османами. За цей період створено багате надбання церковного співу. Візантійська традиція середньовічного співу не втрималася до XX ст., а пішла шляхом реформ і творення нових піснеспівів. Тому повернення давньої традиції має вагоме значення не тільки для грецької церкви, а й для розуміння тяглості традиції церковного співу на наших давньоукраїнських землях.

Численні пам'ятки церковної музичної культури у вигляді рукописів зберігалися б в архівах і надалі, якби ними не зацікавилися музикознавці Данії на початку ХХ ст. В університеті Копенгагена на той час уже існувала довга традиція музикології і сильний інтерес до дослідження давньої візантійської музики та культури. Тож там вдалося розбудувати дослідницькі ресурси, створити нейтральне й відкрите академічне середовище для співпраці та обміну досвідом, які дали змогу науковцям з різних країн зайнятися тематикою візантілогії і започаткувати серію видань *Monumenta Musicae Byzantinae* (Візантійські Музичні Пам'ятки).

Культура доби Візантійської імперії залишалася невідомою широкому загалу науковців до 1935 року – коли група науковців університету Копенгагена не опублікувала факсимільну версію. Перші публікації давніх музичних грецьких рукописів, здійснені у ХХ столітті, викликали особливе зацікавлення дослідників. Це допомогло ґрунтовно розкрити риси візантійської традиції церковного співу. Хоча спроби досліджень робились і раніше. Вивчення ж грецького письма було започатковане в 1708 році працею француза-бenedиктинця Бернарда де Монфокона (Bernard de Montfaucon) «Грецька палеографія»¹, у якій автор розглянув грецьке письмо до падіння Візантійської імперії. А вже в 1774 році німецький учений Мартін Герберт (Martin Gerbert) звернув увагу на музичне письмо візантійських джерел у своїй праці *De cantu et musica sacra*². Варто звернутися до сучасних видань давніх текстів та розглянути методологічні підходи як модель для дослідження джерел.

Мета роботи – простежити шлях, пройдений науковцями, проаналізувати їх методику роботи і, зрештою, збудити інтерес до теми, яка, як згадувалося вище, стосується української культурної спадщини.

Матеріали та методи. Важливим дослідницьким центром ХХ ст. стала Данська академія в Копенгагені за участі факультету теології та Інституту церковної історії, де в 1931 р. була започаткована серія видань *Monumenta Musicae Byzantinae* (скорочено ММВ). Засновниками серії стали Егон Веллес (Egon Wellesz³), Генрі Тільярд (Henry Tillyard⁴) і Карстен Х'юг (Carsten Høeg⁵). Першим факсимільним виданням у 1935 році став грецький Стихирар XIII століття в середньовізантійській діастематичній нотації, опублікований Карстеном Х'югом. Наступні видання охопили основні літургійні нотовані музичні книги – грецькі: Ірмологіон, Кондакар, Тріодь XII–XIV ст., а також слов'янські фрагменти: Хіландарський ірмологіон та стихирар XII ст., Успенський Кондакар XII ст. та Стихирар мінейний XII ст.

Видання серії ММВ на сьогодні здійснюється в кількох напрямках (серіях)⁶:

1. **Principalis (Facsimile editions of Byzantine musical manuscripts):** факсиміле рукописів з дослідженнями (1935–2000).

¹ Bernard de Montfaucon. *Paleographia Graeca: sive, De ortu et progressu literarum Graecarum*. Parisiis, Apud Ludovicum Guerin sub Signos Thomae, MDCC VIII (Paris, Bibliothèque Nationale, cote V. 5439) 650 p. https://archive.org/details/bub_gb_8cGt5gCRvVIC/page/n5/mode/2up

² Velimirović Miloš. *Byzantine Elements In Early Slavic Chant: the Hirmologium*. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 4. Copenhagen: Munksgaard 1960. 140 p.

³ Wellesz, Egon Joseph - 21.10.1885 Vienna, † 8.11.1974 Oxford, австрійський композитор, музикознавець, візантолог.

⁴ Tillyard, Henry Julius Wetenhall - 18.11.1881 Cambridge, † 2.01.1968 Saffron Walden (UK), англійський філолог, музикознавець.

⁵ Høeg, Carsten - 15.11.1896 Aalborg; † 3.04.1961 Copenhagen, датський лінгвіст і філолог.

⁶ Перелік книг є на сайті: <https://www.igl.ku.dk/MMB/>

2. **Subsidia (Studies and monographs on Byzantine chant):** паралельний друк досліджень грецьких та слов'янських рукописів (1935–2011).

3. **Scripta (Critical editions of Byzantine chant in transcription):** транскрипції візантійських піснеспівів з грецьких рукописів (1936–1960).

4. **Lectionaria (Critical editions of Byzantine lectionaries with ekphonic notation):** видання Профетологію, тобто читань упродовж церковного року (1939–1981).

5. **Corpus Scriptorum de Re Musica – CSRM (Critical editions and translations of treatises on Byzantine chant):** критичні видання трактатів (1985 і до сьогодні).

У кожному з видань є вступ та критичні коментарі, які розкривають методологічні засади дослідження давніх пам'яток, зокрема музичних.

Перша серія *Principalis* передбачає публікацію факсимільного відтворення рукописів. Вона налічує сьогодні 12 випусків. У **першому виданні** троє засновників (Егон Веллес, Генрі Тільярд і Карстен Х'юг) описують історію започаткування цієї серії (1933 р.): «Першим кроком до створення [Monumenta] стало скликання в Копенгагені конференції, у якій взяли участь троє нижчепідписаних. Здавалося, що час був сприятливим для створення організації, якій судилося б забезпечити координацію зусиль і провести велику роботу, яка була терміново необхідною і яка, здавалося, була понад силу окремих осіб. Відбулося перше «розчищення землі», і ми підійшли, певним чином, до попереднього висновку дослідження. З одного боку, Г. Тільярд і Е. Веллес, незалежно один від одного, змогли вирішити останні труднощі дешифрування середньовізантійської нотації. Здобуті результати вони представили в невеликих посібниках, опублікованих відповідно в 1923 і 1927 роках. З іншого боку, прогрес у мистецтві фотографії відкрив абсолютно нові можливості для вивчення грецьких монастирських рукописів»⁷. Далі говориться, що вирішилося і питання фінансування досліджень, адже відгукнулися італійські вчені, до яких згодом доєдналися грантодавці з Нідерландів, Бельгії, США, Франції. Було створено Міжнародний академічний союз (Union Académique Internationale), куди входили тогочасні візантиністи. Активно долучився і Вселенський Патріарх, який стежив за виданнями задля збереження авторитету Православної Церкви, про що згадує К. Х'юг: «Візантія була великим маяком, вона отримувала світло з усіх центрів Близького Сходу та грецького світу і передавала його у країни Європи»⁸. Тож для першого видання (1935) обрали **Стихирар 1221 року** із середньовізантійським нотописом. Чому саме середньовізантійська нотація була такою важливою для публікації? На той час дослідники вже мали успішні спроби транскрипцій саме середньовізантійської нотації, які вийшли наступного року у серії *Scripta*. Під час дослідження рукопису було звернено увагу на: грецьку нотацію та її періодизацію, літургійний жанр стихир та його різновиди, палеографічний та кодікологічний описи пам'ятки, особливості середньовізантійської нотації стихираря і, що особливо важливо для систематизації матеріалів, – інципітарій – стихир за місяцями та абеткою. За змістом подані стихир церковного року з вересня до серпня, тріодні стихир, стихир алфавітні, анатолієві, 11 євангельських стихир, степенні антифони (anabathmoi) та вибрані подібні стихир.

Наступним стало факсимільне видання в 1938 році **Афонського Ірмологіону XII ст.**⁹ (із середньовізантійською нотацією). Карстен Х'юг детально описує жанр канону і його складники (ірмоси, тропарі), інформує про авторів піснеспівів та про показник гімнів у

⁷ Sticherarium (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 181, 13th c.) / edited by Carsten Hoeg, Henry Julius Wetenhall Tillyard & Egon Wellesz. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis. Vol. 1. Copenhagen: Munksgaard 1935. P. 10.

⁸ Ibidem, p. 10.

⁹ Hirmologium Athoum (Athos, Iviron Monastery, cod. 470, 12th c.) / edited by Carsten Hoeg. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis. Vol. 2. Copenhagen: Munksgaard 1938. 27+140 p.

рукописі; подає інципітарій ірмосів за абеткою. Саме цей кодекс було обрано, на думку автора, через найбільшу кількість канонів. У вступі продовжується опис музичної нотації і дається перелік основних невм. Сам зміст рукопису містить ірмоси, розміщені за гласами, і макаризми – величання для всіх канонів.

Паралельно до першої серії *Principalis* Г. Тільярд видає транскрипції вибраних стихир за вересень і листопад у серії *Scripta*¹⁰, а в серії *Subsidia* видається підручник з читання середньовізантійської нотації того ж авторства¹¹ та праця К. Х'юга «Особливості Екфонетичної нотації»¹². Через 12 років друкуються дослідження Е. Веллеса «Східні елементи у західному хоралі»¹³.

Дослідницькі пошуки колективу візантологів тривали попри початок Другої світової війни. На підготовку наступних рукописів пішло 13 років. Наступним до друку було обрано **Ірмологіон Криптенський 1281 року** з монастиря Гротаферата, яким займався дослідник о. Лоренцо Тардо (р. Lorenzo Tardo¹⁴)¹⁵. Ця публікація налічує дві книги: Факсиміле і Дослідження, у якому особливу увагу приділено авторам канонів. Також підкреслено, що канони – це творчість (діяльність) гимнографів у трьох сферах – філософській, богословській та поетичній; подано палеографічний опис і таблицю основних невм та їх графічних форм, здійснено порівняння з іншими, подібними за структурою та змістом рукописами XII–XVI ст. О. Л. Тардо пише про особливості метричної та богословської структури канонів, порівнює їх музичні особливості, знаходить подібні фрази в різних ірмосах. Рукопис містить канони за гласами, у кінці додано ще окремі канони першого-третього гласів та інші пісні з канонів.

Паралельно друкується дослідження транскрипції ірмосів вибраних канонів, у якому Г. Тільярд порівнює кілька варіантів нотації різних рукописів¹⁶. Упродовж наступних п'яти років знову ж видають транскрипції піснеспівів Октоїху, Ірмологіонів, Пентакостарію¹⁷.

¹⁰ Die Hymnen des Sticherarium für September / edited by Egon Wellesz. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Scripta. Vol. 2. Copenhagen: Munksgaard 1936. 156 p. ; The Hymns of the Sticherarium for November / edited by H. J. W. Tillyard. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Scripta. Vol. 3. Copenhagen: Munksgaard 1938. 156 p.

¹¹ Tillyard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation. Copenhagen: Munksgaard 1935, Second impression with a postscript by Oliver Strunk. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 1.1.1. Copenhagen: Munksgaard 1970. 48 p.

¹² Høeg Carsten. La Notation Ekphonétique. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 1.2. Copenhagen: Munksgaard 1935. 162 p.

¹³ Wellesz Egon. Eastern Elements In Western Chant. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 2. Boston: Byzantine Institute 1947 (unavailable), reprinted Copenhagen: Munksgaard 1967. 212 p.

¹⁴ Лоренцо Тардо - італійський священник 1883-1967, керівник візантійського хору у Римі (Schola Melurgica della Badia Greca di Grottaferrata).

¹⁵ Hirmologium Cryptense (Grottaferrata, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Grottaferrata, E.γ.II, AD 1281), in two parts, edited by Lorenzo Tardo. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis. Vol. 3. Rome: La Libreria dello Stato 1950–1951. 95 p.

¹⁶ Twenty Canons from the Trinity Hirmologium / edited by H. J. W. Tillyard. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Scripta. Vol. 4. Boston: The Byzantine Institute 1952. 128 p.

¹⁷ The Hymns of the Hirmologium / edited by Aglaïa Ayoutanti & Maria Stöhr in collaboration with Carsten Høeg. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Scripta. Vol. 6. Copenhagen: Munksgaard 1952. 334 p. ; The Hymns of the Octoechos / edited by H. J. W. Tillyard. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Scripta. Vol. 5. Copenhagen: Munksgaard 1949. 238 p. ; The Hymns of the Pentecostarium / edited by H. J. W. Tillyard. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Scripta. Vol. 7. Copenhagen: Munksgaard 1960. 174 p. ; The Hymns of the Hirmologium / edited by Aglaïa Ayoutanti in collaboration with H. J. W. Tillyard. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Scripta. Vol. 8. Copenhagen: Munksgaard 1956. 334 p.

У 1956 році публікується **Кондакар 1289 року** з монастиря Гротаферата¹⁸. Оскільки в цій серії це перша книга такого жанру, пояснюється історія кондака та кондакарів. К. Х'юг згадує тут і про слов'янські пам'ятки та про подібність їх змісту до візантійських. Зміст рукопису містить Акафіст Благовіщення, кондакарі за церковним роком від вересня до серпня, воскресні кондаки на 8 гласів, Алілуї та іпакої, і додатково окремі тексти з П'ятидесятниці. На думку автора, цей рукопис є збіркою з різних кодексів. Також цікавими є дані про писаря кодексу Симеона та, імовірно, його учня, оскільки почерк усередині піснеспіву змінюється. Також відзначаються особливості нотації: діастематична, що використовувалася в XIII ст. в ірмологіонах та стихирарях. Кодекс виділяється мелізматикою та переважанням знаків великих іпостасей, адже мелодика кондакарів передбачає розспівність мелодій. Наступного ж року в редакції Е. Велеса був підготований збірник з транскрипцією акафістів та кондаків¹⁹.

Наступним кроком серії стало видання давньослов'янських та давньоруських джерел. Розпочинається це дослідження з 50-х років у серії *Subsidia* двома працями: болгарської дослідниці Раїни Палікарової-Вердей про візантійську музику у болгар і русинів²⁰ та Мілоша Веліміровича про візантійські елементи в давньому ірмологіоні²¹. У п'ятому виданні факсимільної серії, яке підготував Роман Якобсон, виходять у двох томах фрагменти слов'янського хіландарського ірмологіону та стихираря²². На першій ж сторінці автор указує, що музичні книги «походили з новгородських russian земель», як і стверджувала історіографія того часу. Але вже на третій додає, що палеографічний аналіз свідчить про київське походження пам'яток. За змістом слов'янський стихирар є частиною Тріоди від п'ятниці квітної неділі до П'ятидесятниці. Цікавим є те, що страсні антифони й часи розписані повністю, хоч і займають «пів рукопису», як це маємо також в українських ірмологіонах. Хіландарський Ірмологіон зберігає розміщення текстів за піснями. Р. Якобсон пише про подібність пам'ятки за змістом до грецьких джерел. Також зазначає, що його цікавить наступний крок дослідження – подібність музично-метричного аналізу текстів – і що про це він згодом напише. Дійсно, 1966 року у серії *Subsidia*, у редакції проф. Ганніка (Christian Hannick), виходить збірка статей про поетику слов'янських і грецьких текстів.

¹⁸ Contacarium Ashburnhamense (Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Ashburnham. 64, AD 1289), edited by Carsten Høeg. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis. Vol. 4. Copenhagen: Munksgaard 1956. 605 p.

¹⁹ The Akathistos Hymn / introduced and transcribed by Egon Wellesz. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Transcripta. Vol. 9. Copenhagen: Munksgaard 1957. 108 p.

²⁰ Palikarova-Verdeil Raina. La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 3. Copenhagen: Munksgaard 1953. 249 p.

²¹ Velimirović Miloš. Byzantine Elements In Early Slavic Chant: the Hirmologium. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 4. Copenhagen: Munksgaard 1960. 140 p.

²² Fragmenta Chilandarica Palaeoslavica (Athos, Chilandari Monastery, codd. 307 (12th. c.) and 308 (13th c.)) / edited by Roman Jakobson. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis. Vol. 5a-5b. Copenhagen: Munksgaard 1957. 25+110 p. ; 14+72 ; Ю. Ясіновський досліджуючи Лаврівський невменний ірмологіон XVI ст., звернув увагу, що окремі ірмоси збережені саме у Хіландарському ірмологіоні, що свідчить про тяглість співаної традиції на руських та давньоукраїнських землях. Див. Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття: Факсимільна публікація, коментар, дослідження / підготував Юрій Ясіновський, за участі Марії Качмар; редактор Крістіан Ганнік [=Київське християнство, т. 18; Історія української музики: Джерела, вип. 26]. Львів: УКУ 2019. С. 533–534.

Через три роки знову публікується слов'янський рукопис – **Кондакар Успенського**²³, підготовлений Арне Бугге з Копенгагена. У вступному слові К. Х'юг відзначає працю Р. Полікарової-Вердель (1953) у залученні до видання слов'яно-руських джерел і детально описує «нелегкий» шлях дослідження цього кондакаря. Автор дослідження, маючи півки з Історичного музею Москви, хотів попросити знімки кращої якості, проте йому відмовили. Тому для цієї місії залучили дослідника Арне Бугге, який погодився працювати в Москві й упродовж чотирьох місяців підготувати це джерело до публікації. Автор розписує особливості і нотації, і тексту, спираючись на праці московських історіографів (В. Черепніна, І. Разумовського, С. Смоленського, В. Металова, А. Преображенського, М. Бражнікова), у яких на той час було багато напрацювань у сфері давніх джерел і де згадувалися М. Велімірович, Р. Вердель, Е. Кошмідер та ін. Автор дослідження також порівнює фрагменти з Типографського і Благовіщенського кондакарів, маючи фотокопії; зазначає датування Успенського кондакаря: від палеографічних спостережень XI–XII ст. до вказаної дати завершення «в день Іллі, 20 липня 1207 року». За змістом пам'ятка містить кондаки всього церковного року, Тріоди (від неділі митаря і фарисея до П'ятидесятниці і неділі всіх святих), воскресні кондаки на вісім гласів, тропарі з вечірні та катавасії на празники, сідалні після 3 пісні канону, воскресні недільні іпакої на вісім гласів (співаються після шостої пісні канону), далі, цікаво, вибрані гимни з Літургії: *Святий Боже, Хресту Твоєму* і *Єлико во Христа*; недільні причасні, причасні цілого року великих свят і Тріоди, а також за померлих.

Треба додати, що ці видання слов'янських рукописів цінні і тим, що містять інциптарій слов'янський і грецьких відповідників. Його варто було б видати окремо, бо це важливо для наступних досліджень і музикознавцями, і філологами, і літургістами при порівнюванні текстів пам'яток. 1978 року проф. Крістіан Ганнік готує цікавий збірник статей про музику і поезію слов'янських піснеспівів²⁴.

1966 року виходить сьоме видання серії *Principalis*, у якому Олівер Странк звертається до грецьких рукописів палеовізантійської нотації, а саме до збірки з різних джерел X–XII ст. (рукописів з Грецької, Єрусалимської, Паризької, Синайської, Ватиканської та Віденської бібліотек)²⁵. У вступі автор пояснює походження куаленської та шартрської нотацій, адже *одні й ті ж піснеспіви* в цих джерелах розписані цими двома нотаціями, що добре для порівняльного аналізу різних варіантів напівів одного тексту. Раніше зазначалося, що шартрська нотація використовувалася для розспіваних текстів подібно кондакарній²⁶. Але тільки жанр кондака характеризується надмірною мелізматикою, що видно з розписаних повторюваних складів у слов'янських джерелах. Інші жанри зберігають силабо-мелізматичний стиль без надмірної мелізматики. Нотацію грецьких джерел кондаків автор назвав діастематичною, не уналежуючи її ні до куаленського, ні

²³ Contacarium Palaeoslavicum Mosquense (Historical Museum (GIM), cod. 9, the Uspenskij Kondakar, 12th c.) / edited by Arne Bugge. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis. Vol. 6. Copenhagen: Munksgaard 1960. 204 p.

²⁴ Hannick Christian. Fundamental Problems Of Early Slavic Music And Poetry. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 6. Copenhagen: Munksgaard 1978 (Studies On The Fragmenta Chilandarica Palaeoslavica, 2). 256 p.

²⁵ Specimina Notationum Antiquorum (reproduction of selected pages from manuscripts written in Palaeobyzantine musical notations) / edited by Oliver Strunk. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis. Vol. 7. Copenhagen: Munksgaard 1966. 187 p.

²⁶ Качмар М. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотацій. Львів, 2015. 222 с.

до шартрського виду. Метою публікації стало продовження студій музичною нотацією раніших джерел та хронологією зміни невм упродовж двох століть.

Восьме видання представляє **Ірмологіон Saba 83. бл. 1300 р.**²⁷, який Йорген Раастед (Jørgen Raasted) розглядає як одну з найбільших колекцій ірмосів; у ньому також є цікаві рубрики арабською мовою на полях – що і коли виконувалося на великі свята. Пам'ятка написана двома ідентифікованими писарями: рабом божим Миколаєм і Василем. Цей рукопис цікавий також тим, що писався і потім виправлявся, тобто коригувався новим часом з куаленської на середньовізантійську нотацію, тому їх порівняння дало змогу авторові зробити певні висновки щодо зміни нотопису. Паралельно Й. Раастед готує своє дослідження і для серії *Subsidia*. Поручуючи питання інтонаційних початкових і серединних формул²⁸ у середньовізантійській нотації, він зазначає, що мартирії всередині піснеспіву могли позначати каденцію того ж самого гласу, а також зміну ладу. А Крістіан Тодберг (Christian Thodberg) готує працю про візантійський цикл Алілуаріїв²⁹, опрацьовуючи мелізматичний стиль напівів.

Через сім років, завдяки праці О. Странка і Е. Фольсрі виходить дев'яте видання ММВ. Це **Тріодь грецька нотована XI ст.**³⁰. Автори згадують працю К. Флороса про нотацію, сумують щодо смерті Е. Велеса, зазначають, що з Афону до Московії Арсенієм Сухановим у XVII ст. було вивезено 500 грецьких рукописів, які могли б бути досліджені. В опублікованій Тріоді збереглися стихири з іменами гимнографів, тому автори висвітлюють їхні постаті. Триває започаткована в попередньому виданні полеміка про те, чому піснеспіви є у двох нотаціях (зі згадкою і про стихири Октоїха). Це створює для дослідника трудність і плутанину тому, що за репертуаром деякі рукописи узгоджуються з одними джерелами, а за нотацією – з іншими. Згадуються розписані нотацією довгі тексти Страсних Антифонів, і зазначається, що, порівняно з іншими ранніми джерелами, для антифонів 1–10 у той час тексти були сталі, а для 10–15 вони різняться (у пізніших джерелах ці стихири повторюються зі служби Царських часів³¹). Подібно є і з богородичними наславниками, що могли братися з Октоїха. Стихири у Тріоді XI ст. розміщені переважно в порядку їх виконання, а не за гласами, за винятком закінчень розділів, де автор додає окремі стихири за гласами. Якщо тріодні тексти Страсних антифонів збереглися й у Хіландарському стихирарі того часу, то антифони, які співалися на коліноприклонній вечірні з П'ятидесятниці, до сьогодні не збереглися (окрім молитов). Автори видання нагадують про Транскрипції гимнів з П'ятидесятниці, зроблені Тільярдом у серії *Transcripta* у 1960 році, де він власне і порівнює рукописи з куаленською і шартрською нотацією, а також їхні мелодії із середньовізантійською нотацією; виявляє подібності й розбіжності та доходить цікавого **висновку**, що хоч середньовізантійська нотація розвивалася з куаленської, та мелодії її близькі і шартрській. Автор шукає аргументи для використання обох нотацій і зазначає, що рукописи шартрської нотації

²⁷ Tillyard H. J. W. The Hymns Of The Pentecostarion. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 7. Copenhagen: Munksgaard 1960. 173 p.

²⁸ Raasted Jørgen. Intonation Formulas And Modal Signatures In Byzantine Musical Manuscripts. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 7. Copenhagen: Munksgaard 1966. 238 p.

²⁹ Thodberg Christian. Der Byzantinische Alleluiarionzyklus - Studien Im Kurzen Psaltikonstil. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 8. Copenhagen: Munksgaard 1966. 239 p.

³⁰ Triodion Athous (Athos, Vatopedi Monastery, ms. 1488, 11th c.)/ edited by Enrica Follieri & Oliver Strunk. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis. Vol. 9. Copenhagen: Munksgaard 1975. 217 p.

³¹ Качмар М. Фіта у піснеспівах часів Царських Великої п'ятниці. *Калофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. 2020. Ч. 10. С. 22-31.

мають перемішаний порядок стихир, без вказування анатолієві вони чи алфавітні. Висуває припущення, що переписувалися шартрською нотацією рукописи при імператорі Леві VI³². І, насамкінець, у Тріоді зафіксовані Стихири *некросими*, похоронні, авторства Йоана Монаха, пам'яті сорока мучеників, які в інших рукописах приписуються також на похорон ченців (їх налічується різна кількість у різних рукописах – від 5 до 12).

У 1987 році видається **Стихиар грецький XIV ст.**³³, у двох книгах, факсиміле та розлоге дослідження Герди Вольфрам. Рукопис містить куаленську та середньовізантійську нотації і мартирії. Дослідниця вибудовує методологію осмислення інтонаційного фонду через мелодичні формули кожного гласу. Основу стихиаря становлять стихири цілого року та тріоди, особливо Царські часи Великодня та Різдва Христового, які окремо розглядаються в репертуарі літургійних книг різного часу. Паралельно до факсиміле, двома роками раніше (1985), Г. Вольфрам видає **Трактат Габрієля Єромонаха**³⁴, **започатковуючи серію Corpus Scriptorum de Re Musica (CSRM)**. Наступні серії продовжуються трактатами грецьких теоретиків Габрієля Єромонаха (Gabriel Hieromonachos), Мануїла Хризафа (Manuel Chrysaphes), Єромонаха Трагодістеса (Hieronymos Tragodistes), Псевдо-Йоана Дамаскина (Pseudo-Johannes Damaskenos), акакіоса Халкедопулося (Akakios Chalkeopoulos). Серія *CSRM* налічує сім випусків різних трактатів візантійської теорії музики, список яких можна переглянути на сайті ММВ³⁵.

Серію *Principalis* продовжує одинадцятьте видання (1992 р.) – **Стихиар Амброзіанум 1341 р.**³⁶ Досліджують джерело Лідія Перріа (Lidia Perria) та Йорген Раастед (Jørgen Raasted), який перед тим видав ірмологіон (Vol. 8). За планом видання містить палеографічний аналіз, розповідь про двох писарів, які працювали один над текстом, інший над музичною частиною. За музичний зміст рукопису відповідав ієромонах Афанасій, який виправляв і сам текст, користуючись шаблоном невм другої половини XII ст. Порядок стихир розташований за ладовою послідовністю, що вирізняє цю пам'ятку. Збережені тексти Мінеї, Тріоди та Октоїху. Зараз керівником серії є Крістіан Троельсгард, який видав у 2011 році працю про Візантійські невми³⁷, підсумувавши попередні дослідження.

Останнім на сьогодні є дванадцятьте факсимільне видання **Стихиаря Слов'янського XII ст.**³⁸ в редакції М. Шидловського. За змістом це мінейний стихиар, з вересня

³² Tillyard H. J. W. The Hymns Of The Pentecostarium. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 7. Copenhagen: Munksgaard 1960. 173 p.

³³ Sticherarium Antiquum Vindobonense (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 136, 12th c.) / edited by Gerda Wolfram. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis. Vol. 10. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1987. 265 p.

³⁴ Gabriel Hieromonachos: Abhandlung über den Kirchengesang / edited by Christian Hannick & Gerda Wolfram. Monumenta Musicae Byzantinae, CSRM. Vol. 1. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. 96 p.

³⁵ <https://www.igl.ku.dk/MMB/corpus-scriptorum-de-re-musica-csrm.html>

³⁶ Sticherarium Ambrosianum (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 139 sup., AD 1341), in two parts, edited by Lidia Perria & Jørgen Raasted. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis. Vol. 11. Copenhagen: Munksgaard 1992. 319 p.

³⁷ Troelsgård Christian. Byzantine Neumes: A New Introduction To The Middle Byzantine Musical Notation. Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia. Vol. 9. Copenhagen: Museum Tusculanum Press 2011. 120 p.

³⁸ Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum (St Petersburg, Library of the Russian Academy of Sciences (BAN), ms. 34.7.6, 12th c.), in two parts, edited by Nicolas Schidlovsky, Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis, Vol 12. Copenhagen: C.A. Reitzel 2000. 265 p.

до серпня, наприкінці – додатки стихир до різних празників³⁹. Важливим є інципітарій ірмосів слов'яно-грецький, що є зручним для майбутніх студій з порівняння грецьких і слов'янських стихир.

Результати. Багаторічна праця над різними рукописами, трактатами, публікація джерел є на сьогодні унікальним фондом для дослідження музики візантійської гимнографії. Учасники дослідження дуже багато працювали над рукописами, каталогами, ретельно продумували вибір прикладів (джерел) до опублікування. Кожне видання містило вступ, у якому автори вказували застосовані ними методи дослідження. У дослідженнях використано такі методи: метод пошуку, історичний, літургійно-богословський, джерелознавчий, семіологічний, компаративний, музично-теоретичний, кодикологічно-палеографічний, аналітичний.

Висновки. Видання грецьких і слов'янських рукописів X–XIV ст. серією ММВ розкриває важливі етапи дослідження і встановлює високий рівень міждисциплінарного дискурсу.

Варто зазначити, що на сьогодні українськими дослідниками теж видається чимало пам'яток: це Ірмологіони Львівський, Супрасльський, Лаврівський; Антології візантійсько-слов'янської та української сакральної монодій, Віденський Октоїх, Музичний трактат Миколи Дилецького. Українські музичні медієвісти плідно співпрацюють з літургістами, філологами, музикознавцями і палеографами та міжнародними співнотами, розкриваючи шлях дослідження історії церковного музичного мистецтва як в Україні, так і за її межами. Сподіваємося, невдовзі українські дослідження київської традиції візантійської гимнографії вийдуть в англійському перекладі у Серії *Subsidia*. Це дасть змогу ознайомити широке коло зацікавлених осіб з результатами наших досліджень і значно збільшить кількість поціновувачів давньоруської традиції піснеспівів яко давньокиївської, давньоукраїнської.

Література

1. Качмар М. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотацій. Львів, 2015. 222 с.
2. Качмар М. Фіта у піснеспівах часів Царських Великої п'ятниці. *Каллофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, 2020. Ч. 10. С. 22–31.
3. Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття: Факсимільна публікація, коментар, дослідження / підготував Юрій Ясіновський, за участі Марії Качмар; редактор Крістіан Ганнік [=Київське християнство, т. 18; Історія української музики: Джерела, вип. 26]. Львів: УКУ 2019. 604 с.
4. Bernard de Montfaucon. *Paleographia Graeca: sive, De ortu et progressu literarum Graecarum. Parisiis, Apud Ludovicum Guerin sub Signo Thomae, MDCC VIII* (Paris, Bibliothèque Nationale, cote V. 5439). 650 p. https://archive.org/details/bub_gb_8cGt5gCRvvIC/page/n5/mode/2up
5. *Contacarium Ashburnhamense* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Ashburnham. 64, AD 1289), edited by Carsten Høeg. *Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis*. Vol. 4. Copenhagen: Munksgaard 1956. 47+265 p.
6. *Contacarium Palaeoslavicum Mosquense* (Historical Museum (GIM), cod. 9, the Uspenskij Kondakar, 12th c.) / edited by Arne Bugge. *Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis*. Vol. 6. Copenhagen: Munksgaard 1960. 204 p.
7. *Die Hymnen des Sticherarium für September* / edited by Egon Wellesz. *Monumenta Musicae Byzantinae, Series Transcripta*. Vol. 2. Copenhagen: Munksgaard 1936. 156 p.
8. *Fragmenta Chilandarica Palaeoslavica* (Athos, Chilandari Monastery, codd. 307 (12th. c.) and 308 (13th c.)) / edited by Roman Jakobson. *Monumenta Musicae Byzantinae, Series Principalis*. Vol. 5a-5b. Copenhagen: Munksgaard 1957. 25+110 p.; 14+72 p.

³⁹ Перенесення образу святих Флора і Лаура, Агафоніка, Андріана і Наталії, Усікновення голови, також ще стихир на Йоана Богослова, св. Юрію, на передсвяття Різдва Христового, перед Богоявленням і преп. Феодосія.

9. Gabriel Hieromonachos: Abhandlung über den Kirchengesang / edited by Christian Hannick & Gerda Wolfram. *Monumenta Musicae Byzantinae*, CSRM. Vol. 1. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. 96 p.
10. Hannick Christian. Fundamental Problems Of Early Slavic Music And Poetry. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Subsidia. Vol. 6. Copenhagen: Munksgaard 1978 (Studies On The Fragmenta Chiliandarica Palaeoslavica, 2). 256 p.
11. *Hirmologium Athoum* (Athos, Iviron Monastery, cod. 470, 12th c.) / edited by Carsten Høeg. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Principalis. Vol. 2. Copenhagen: Munksgaard 1938. 27+140 p.
12. *Hirmologium Cryptense* (Grottaferrata, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Grottaferrata, E.γ.II, AD 1281), in two parts, edited by Lorenzo Tardo. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Principalis. Vol. 3. Rome: La Libreria dello Stato 1950–1951. 95 p.
13. *Hirmologium Sabbaiticum* (Jerusalem, Patriarchal Library, cod. Saba 83, 12th c.) / edited by Jørgen Raasted. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Principalis. Vol. 8. Copenhagen: Munksgaard 1968–1970. 123 p.
14. Høeg Carsten. La Notation Ekphonétique. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Subsidia. Vol. 1.2. Copenhagen: Munksgaard 1935. 162 p.
15. Palikarova-Verdeil Raina. La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russe. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Subsidia. Vol. 3. Copenhagen: Munksgaard 1953. 249 p.
16. Raasted Jørgen. Intonation Formulas And Modal Signatures In Byzantine Musical Manuscripts. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Subsidia. Vol. 7. Copenhagen: Munksgaard 1966. 238 p.
17. *Specimina Notationum Antiquiorum* (reproduction of selected pages from manuscripts written in Palaeobyzantine musical notations) / edited by Oliver Strunk. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Principalis. Vol. 7. Copenhagen: Munksgaard 1966. 187 p.
18. *Sticherarium* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 181, 13th c.) / edited by Carsten Høeg, Henry Julius Wetenhall Tillyard & Egon Wellesz. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Principalis. Vol. 1. Copenhagen: Munksgaard 1935. 325 p.
19. *Sticherarium Ambrosianum* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 139 sup., AD 1341), in two parts, edited by Lidia Perria & Jørgen Raasted. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Principalis, Vol. 11. Copenhagen: Munksgaard 1992. 319 p.
20. *Sticherarium Antiquum Vindobonense* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 136, 12th c.) / edited by Gerda Wolfram. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Principalis. Vol. 10. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1987. 265 p.
21. *Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum* (St Petersburg, Library of the Russian Academy of Sciences (BAN), ms. 34.7.6, 12th c.), in two parts, edited by Nicolas Schidlovsky, *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Principalis, Vol. 12. Copenhagen: C.A. Reitzel 2000. 265 p.
22. The Akathistos Hymn / introduced and transcribed by Egon Wellesz. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Transcripta. Vol. 9. Copenhagen: Munksgaard 1957. 108 p.
23. The Hymns of the *Hirmologium* / edited by Aglaia Ayoutanti & Maria Stöhr in collaboration with Carsten Høeg. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Transcripta. Vol. 6. Copenhagen: Munksgaard 1952. 334 p.
24. The Hymns of the *Octoechos* / edited by H. J. W. Tillyard. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Transcripta. Vol. 5. Copenhagen: Munksgaard 1949. 238 p.
25. The Hymns of the *Pentecostarium* / edited by H. J. W. Tillyard. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Transcripta. Vol. 7. Copenhagen: Munksgaard 1960. 173 p.
26. The Hymns of the *Hirmologium* / edited by Aglaia Ayoutanti in collaboration with H. J. W. Tillyard. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Transcripta. Vol. 8. Copenhagen: Munksgaard 1956. 334 p.
27. The Hymns of the *Sticherarium* for November / edited by H. J. W. Tillyard. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Transcripta. Vol. 3. Copenhagen: Munksgaard 1938. 156 p.
28. Thodberg Christian. Der Byzantinische Alleluiarionzyklus – Studien Im Kurzen Psaltikonstil. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Subsidia. Vol. 8. Copenhagen: Munksgaard 1966. 239 p.
29. Tillyard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation. Copenhagen: Munksgaard 1935, Second impression with a postscript by Oliver Strunk. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Subsidia. Vol. 1.1. Copenhagen: Munksgaard 1970. 48 p.
30. Tillyard H. J. W. The Hymns of the *Pentecostarium*. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Subsidia. Vol. 7. Copenhagen: Munksgaard 1960. 173 p.
31. *Triodium Athoum* (Athos, Vatopedi Monastery, ms. 1488, 11th c.) / edited by Enrica Follieri & Oliver Strunk. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Series Principalis. Vol. 9. Copenhagen: Munksgaard 1975. 217 p.

32. Troelsgård Christian. Byzantine Neumes: A New Introduction To The Middle Byzantine Musical Notation. *Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia*. Vol. 9. Copenhagen: Museum Tusculanum Press 2011. 120 p.
33. Twenty Canons from the Trinity Hirmologium / edited by H. J. W. Tillyard. *Monumenta Musicae Byzantinae, Series Transcripta*. Vol. 4. Boston: The Byzantine Institute 1952. 128 p.
34. Velimirović Miloš. Byzantine Elements In Early Slavic Chant: the Hirmologium. *Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia*. Vol. 4. Copenhagen: Munksgaard 1960. 140 p.
35. Velimirović M. Study of Byzantine Music in the West. *Balkan Studies*. 1964. Vol. 5 No. 1. P. 63–76. <https://www.igl.ku.dk/MMB/>
36. Wellesz Egon. Eastern Elements In Western Chant. *Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia*. Vol. 2. Boston: Byzantine Institute 1947 (unavailable), reprinted Copenhagen: Munksgaard 1967. 212 p.

Дата надходження статті: 21.07.2025

Дата прийняття статті: 26.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Качмар М. І., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



УДК 78.1;78.02

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-5>

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна
кандидатка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-6606-9831>
ResearcherID Web of Science: HTP-8331-2023

СИМФОНІЧНИЙ ДОРОБОК МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «ЛЕГЕНДА ПРО КАРМАЛЮКА»

Мета статті – розглянути симфонічний доробок сучасного українського композитора Миколи Ластовецького на прикладі аналізу твору «Легенда про Кармалюка» (1969, друга редакція 1999, третя редакція 2024). Наукова новизна розвідки полягає в тому, що в ній уперше досліджено означений твір у контексті індивідуального композиторського стилю мистця. Для цього використано комплексний методологічний підхід з превалюванням музикознавчого, теоретично-аналітичного, системного, компаративного та узагальнювального методів. Висновки. Ідея створення твору про У. Кармалюка виникла в композитора під час екскурсії до Старої фортеці в Кам'янці-Подільському, у якій одна з башт присвячена постаті народного героя. Симфонічна творчість М. Ластовецького яскраво віддзеркалює його композиторське мислення як симфоніста. У творі «Легенда про Кармалюка», як і в інших симфонічних композиціях, мистець використовує розмаїті оркестрові засоби, темброву драматургію, винахідливо застосовує поліфонічні прийоми. Жанрово-стильова парадигма твору корелює з його програмним задумом, формотворчим рішенням, музичною семантикою та музично-виражальними засобами. За інтонаційну основу симфонічної «Легенди про Кармалюка» М. Ластовецький узяв варіант мелодії пісні про народного месника «За Сибіром сонце сходить». Образ Устима Кармалюка, як ліричного героя, розкривається послідовно, з позитивно-конотативною образно-емоційною домінантною. При створенні його музичної характеристики превалюють тембри духової групи інструментів, що пов'язано з героїчним образом головного героя. Загалом, музичний текст «Легенди про Кармалюка» свідчить про тяжіння мистця до поліфонізації фактури, тембрової драматургії, оригінальну форму (змішану, або вільну варіаційно-сонатну), демонструє його вільне володіння оркестровими засобами, самобутність творчого методу.

Ключові слова: симфонічна творчість, оркестрові засоби, композиторське мислення, музичний текст, музична семантика, індивідуальний композиторський стиль, ліричний герой, жанрово-стильова парадигма, темброва драматургія, струнно-смічкові інструменти, духові інструменти, поліфонічні прийоми.

Lastovetska-Solanska Zoryana. Mykola Lastovetskyi's symphonic creativity on the example of the work "The Legend about Karmaliuk"

*The purpose of the article is to consider the symphonic creativity of the modern Ukrainian composer Mykola Lastovetskyi (*1947) on the example of the analysis of his work "The Legend about Karmaliuk" (1969, second edition 1999, third edition 2024). The scientific novelty of the research lies in the fact that it is the first time that the identified work has been investigated in the context of the composer's individual compositional style. For this, a complex methodological approach was used, with the predominance of musicological, theoretical-analytical, systematic, comparative and generalizing methods. Conclusions. The idea of creating a work about U. Karmaliuk appeared during composer's excursion to the Old Fortress in Kamianets-Podilskyi, in which one of the towers is dedicated to the figure of a national hero. The symphonic works of M. Lastovetskyi vividly reflects his thinking as a composer, as a symphonist. In*

the work "The Legend about Karmaliuk", as in other symphonic compositions, the artist uses various orchestral tools, tonal dramaturgy and polyphonic techniques. The genre-stylistic paradigm of the work correlates with its programmatic idea, structure, musical semantics and musical expressive means. For the intonation basis of the symphonic "Legends about Karmaliuk" by M. Lastovetskyi used the version of the melody of the song about the folk avenger «The sun rises over Siberia». The image of Ustym Karmaliuk, as a lyrical hero, is revealed consistently, with a positive-connotative image-emotional dominant. Creating hero's musical characteristics, the timbres of wind instruments prevail, which is related to the heroic image of the main character. In general, the musical text of "The Legends about Karmaliuk" testifies to the artist's attraction to texture polyphonization, timbre dramaturgy, original form (mixed or free variation-sonata), demonstrates a free mastery of orchestral means, the originality of composer's creative method.

Key words: *symphonic creativity, orchestral tools, composer's thinking, musical text, musical semantics, individual composer's style, lyrical hero, genre-style paradigm, timbre dramaturgy, stringed and bowed instruments, wind instruments, polyphonic techniques.*

Вступ. Симфонічний доробок сучасного українського композитора Миколи Ластовецького (*1947) вміщує твори різних жанрів та форм. У цьому переліку – симфонічний прелюд «Легенда про Кармелюка» (1969, друга редакція 1999, третя редакція 2024), симфонічна поема «Галичина» («Львів») (1976), увертюра «Бойківська» (1994), «Лірична поема» (1995), Симфоніста «Пам'яті героїв Крут» (1996), «Елегія Василю Барвінському» для струнних, тромбонів та литавр (до 110-річчя від дня народження В. Барвінського) (1998), «Memento» (2001), «Три п'єси» (2002), «Варіації» (2002), «Sinfonia rustica» (2003) та ін. Перелічені вище композиції ще не отримали належної уваги з боку сучасних дослідників, тому потребують музично-теоретичного розбору та спеціальної дослідницької уваги з позиції сучасного наукового дискурсу.

Аналіз попередніх досліджень. Симфонічний доробок прямо чи опосередковано потрапляв у поле наукових зацікавлень низки дослідників, серед яких – З. Ластовецька-Соланська, О. Дмитрієва, Л. Соловей, З. Лельо, Н. Семків, М. Ярмо, Т. Павлів (Літепло), Н. Хиліяк та ін. Однак у працях зазначених науковців відсутній комплексний аналіз твору «Легенда про Кармелюка», який став предметом пропонованої статті.

Мета статті – дослідити симфонічний доробок М. Ластовецького на прикладі аналізу твору «Легенда про Кармалюка».

Наукова новизна розвідки пов'язана з тим, що в ній вперше розглянуто означений твір у контексті індивідуального композиторського стилю М. Ластовецького.

Матеріали та методи. Стаття орієнтована на комплексний методологічний підхід з превалюванням музикознавчого, герменевтичного, теоретично-аналітичного, системного, компаративного та узагальнювального методів.

Результати. Коло творчих інтересів Миколи Ластовецького, як випливає з наведеного вище переліку його творів, концентрується насамперед на тематиці, пов'язаній з українською історією і національною традицією в її тривалій парадигмі. Тож цілком не випадково митець звернувся у своїй творчості до постаті Устима Кармалюка. Родом із Поділля, з історичного містечка Дунаївців, він завжди цікавився минулим свого регіону. Оскільки довкола Кармалюка, його драматичної долі як ватажка народних месників, його переслідувань, випробувань, трагічної смерті, упродовж майже двох століть утворилось багато міфів і легенд, композитор, знайий також зі своєї імпонувальної ерудиції в українській історії, не міг поминути такої харизматичної фігури.

Безпосереднім імпульсом для втілення образу «українського Робін Гуда» в суто інструментальній формі послужило відвідання Старої фортеці в Кам'янці-Подільському, яка із середини

минулого століття була перетворена в музей-заповідник. Бував він, зокрема, і на «Кармалюковій» башті, де на нього дуже сильне враження справила воскова фігура-муляж в повний зріст прикутого ланцюгами до стіни Устима Кармалюка: трагічна, а водночас незламна, типова для століть української історії, гаслом для якої стало безсмертне Шевченкове «Караюсь, мучусь, але не каюсь». Ім'я Устима Кармалюка, оповите в українському народі славою відважного ватажка повсталих селян у численних розповідях і переказах про нього, було сповнене легендарною, майже магічною вірою і переконаннями в його силі та могутності.

В українському фольклорі постать і боротьба У. Кармалюка набули статусу символу протистояння героя з народом – і поневолювачів, тому широко відображена в народних піснях і переказах, наприклад: «За Сибіром сонце сходить», «Ой Кармелюче, по світу ходиш», «Повернувся я з Сибіру» та ін. Недаремно й Тарас Шевченко називав Кармалюка «славним лицарем». Життя і боротьба народного героя У. Кармалюка стали темою для літературних творів у доробку М. Старицького, Марка Вовчка, С. Васильченка, В. Кучер та ін. На одній із башт у Старій фортеці в місті Кам'янці-Подільському, де тричі було ув'язнено У. Кармалюка і з якої він тричі втікав, встановлено меморіальну дошку з барельєфом на його честь. У народі цю башту вже майже дві сотні років називають «Кармалюковою» (інша назва – «Папська»).

Так само не випадково була обрана жанрова модель «легенди». Адже сама боротьба і діяння Кармалюка доволі далекі від однозначності – М. Ластовецькому були відомі ґрунтовні дослідження істориків, що спираються на безперечні факти. Завдяки матеріалам і документам, які знайшов у Хмельницькому обласному державному архіві кандидат історичних наук Валерій Дячок, дізнаємося, що справжнє прізвище Кармалюка – Карманюк, а багато його дій мали злочинний і кримінальний характер, про що свідчать 40 томів кримінальних справ. Це детально описав у своїх розвідках згаданий вище хмельницький науковець, як і описав причини героїзації образу У. Кармалюка¹. Тому і «легенда» – як жанр, у якому фактична достовірність є зовсім необов'язковою, натомість на перший план виходить символіка образу, що відповідає очікуванням реципієнтів у певному суспільно-історичному континумі.

Природно, що спочатку поняття «легенда» утвердилось у фольклорі, згодом перейшло у професійну літературу, зокрема в прозу². Це переказ про якісь події чи людей, що, поминаючи «невигідні» дійсні факти їх життя і діяльності, виростають до рівня символу, харизматичної постаті, втілення бажаного ідеалу. Легенда у фольклорі – це переказ про життя якоїсь особи чи надзвичайну подію, прикрашений неймовірними, часто фантастичними деталями. Легенди бувають міфологічними (це фантастичні пояснення походження землі, людей і тварин), апокрифічними (це перероблені в народному сприйнятті біблійні та євангельські історії) й історико-героїчними (опоетизовані народною фантазією видатні герої, які боролися за свободу України).

Очевидно, що найбільший інтерес у буремному сьогоденні становлять легенди про історичні події та її народних героїв. Так, поширеними в народі стали легенди про борців проти турецько-татарської навали, проти шляхетсько-польських інтервентів та їх нападів Богдана Хмельницького, Семена Палія, Максима Кривоноса, Северина

¹ Олійник І. Кармалюк чи Карманюк – герой чи злочинець: які таємниці приховували архівні документи. *Укр. Уа*. 14 березня 2021 року. URL: https://uc.ua/istiriya/53662_Karmalyik_chi_Karmanuyik__geroy_chi_zlochinec__yaki_tayemnitsi_prihovuvali_arhivni_dokumenti.html (дата звернення: 07.05.2025)

² Легенда від лат. *legenda* – «те, що має бути прочитаним».

Наливайка, проти феодально-кріпосницького і національного гніту Олекси Довбуша, Устима Кармалюка, Лук'яна Кобилиці та ін. Хоча в них є чимало казкового та іноді присутній поетичний вимисел, однак, що важливо, вони відображають погляди пращурів на історичні події, відбивають їхній світогляд. До наших днів, з-поміж інших, дійшли легенди «Про Михайлика і Золоті ворота» та «Про шолудивого Буняку (Батия)», у яких ідеться про боротьбу під час нападу Батия на Київ.

У музичному мистецтві назву «Легенда» мають твори переважно лірико-епічного характеру, з релігійним або іншим змістом. Жанр легенди, багато в чому споріднений з баладою, склався й утвердився в епоху романтизму, оскільки ідеально відповідав її естетичним засадам. Протягом другої половини XIX ст. та першої половини XX ст. виникло кілька різновидів легенд: наприклад, для співу із супроводом фортепіано, які були доволі поширеними у творчості західноєвропейських композиторів. Однією з найбільш ранніх інструментальних п'єс, у яких використано цю жанрову дефініцію, вважається популярна «Легенда» для скрипки з оркестром (1859) польського скрипаля і композитора Генрика Венявського (*Henryk Wieniawski*) (1835–1880), назва якої, фактично, стала наслідуватись іншими композиторами при створенні ними творів для різних виконавських складів. Тут найперше слід назвати Ф. Ліста, який у 1863 р. написав дві програмні фортепіанні п'єси релігійного змісту (кожна під назвою «Легенда»), а також ораторію «Легенда про святу Єлисавету» (1862), Легенду «Свята Цецилія» для мецо-сопрано, хору та оркестру (1874) та ін. Назву «Легенда» мають і деякі опери: зокрема, «Палестрина. Драматична легенда» (1917) Ганса Пфіцнера, «Легенда про святого Кристофа» (1920) Венсана д'Енді та ін. В українській музиці найбільш відомим твором цього жанру є «Легенда» (1918) М. Леонтовича на слова М. Вороного для соліста в супроводі хору й фортепіано.

Очевидно, маючи на увазі всі художньо-естетичні пролегомени жанру легенди в музиці, обрав його і сучасний український композитор. За інтонаційну основу симфонічної «Легенди про Кармалюка» М. Ластовецький узяв найбільш відомий варіант мелодії пісні про народного месника «За Сибіром сонце сходить», який раніше використали в хорових однокуплетних обробках М. Лисенко³ та Л. Ревуцький⁴. Обробка М. Лисенка, призначена для виконання чоловічим хором із заспівом (*Solo baritono*) у супроводі фортепіано, була записана (як вказав композитор над нотами) у селі Романівка на Київщині. Обробка Л. Ревуцького призначена для жіночого хору в тій же тональності (e-moll), як і в обробці М. Лисенка, але її гармонізація відрізнялася від неї кількома суттєвими деталями. Уміщений у збірнику «Українське народне багатоголосся» ще один варіант цієї пісні кардинально різниться від попереднього застосованого композиторами своїм початком по звуках мінорного тонічного тризвуку e¹ – g¹ – h¹, який із притаманним сумовитим ладовим нахилом вступає в суперечність з героїчно-закличним текстом:

За Сибіром сонце сходить...

Хлопці не зівайте:

Ви на мене, Кармалюка,

*Всю надію майте!*⁵⁶

³ Лисенко М. Зібрання творів в двадцяти томах. Том XV. Київ : Мистецтво, 1956. С. 180.

⁴ Ревуцький Д. Українські думи та пісні і історичні ноти в розкладі Л. Ревуцького. Київ : Видання т-ва «Час», 1919. С. 215.

⁵ Українське народне багатоголосся. Збірник пісень. Київ : Мистецтво, 1963. С. 461.

⁶ Подібний початок цієї пісні, а саме рух вгору по ступенях мінорного тонічного тризвуку, можна знайти в окремих збірниках записів народних пісень, зокрема:

Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра. Київ : Наукова думка, 1965. С. 619;

Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище. 1920–1970 рр. Київ : Наук. думка, 1976. С. 220. Показово, що обидві пісні записані в тональності d-moll.

Натомість мелодія в обробках М. Лисенка і Л. Ревуцького починається «синхронною» з текстом пісні активною висхідною квартою, яка в музиці (в означеному випадку $e^1 - a^1$) асоціюється з рішучою дією, закликком до боротьби тощо. Як приклад можна навести активні квартові ходи початків знаменитих пісень Великої французької революції «Карманьйола», «Марсельеза», «Пісня «14 липня»», «Інтернаціонал» та ін., а також початки низки героїчних тем Л. ван Бетовена (побічна партія I ч. і фінал «Патетичної» сонати, II ч. «Героїчної симфонії», побічна партія I ч., початки II і III частин П'ятої симфонії), українських народних пісень епічно-героїчного та оптимістично-піднесеного змісту («Зажурилась Україна», «Про Морозенка», «Ой наступає та чорна хмара», «Та забілили сніги», «Ой по горах а сніги біліють», «Пісня про Купер'яна», «Гей гук, мати, гук», «Ой полети, галко», «Ой за гаєм зелененьким») та багатьох інших. Наприклад, «Шалійте, шалійте, скажені кати!» А. Вахнянина на слова О. Колесси.

Справжньою «родзинкою» вибраного композиторами варіанта початку пісні «За Сибіром сонце сходить» є те, що в ньому поспіль слідує розділені великою секундою дві (!) закличні чисті кварта: $e^1 - a^1 - h^1 - e^2$. Цей «феномен» більше не трапляється ні в українських історичних та козацьких піснях, ані в темах Л. ван Бетовена, ані в французьких революційних піснях, за винятком «Марсельези», у якій початковий інтонаційний зворот складається з тих самих інтервалів, але «в оригіналі» він починається тоном нижче, від звука «ре»: $d^1 - g^1 - a^1 - d^2$. Чи міг передбачити її автор, саперний капітан страсбурзького гарнізону, самодіяльний поет і композитор Жозеф Руже де Ліль (1760–1836), що в ніч з 25 на 26 квітня 1792 р. з'явиться пісня, що запалить душі всіх французів-революціонерів і стане музичним лозунгом цілої нації і прославить навіки його ім'я? Закличні до перемоги інтонації, зосереджені вже на початку «Марсельези», є характерними також для пісні «За Сибіром сонце сходить», дві висхідні початкові кварта якої стали в симфонічній легенді М. Ластовецького музичним образом Устима Кармалюка.

Твір починається з його лейттеми не одразу, а «здалеку»: це немов не сама дія, а лише підготовка до неї (*Andante tenebroso*). На алеаторичному, ледь чутному «шарудінні» *pizzicato* більшості струнних інструментів, поділених *divizi*, які в довільному темпоритмі та різній послідовності інтонують чотири початкові звуки (дві висхідні кварта) пісні «За Сибіром сонце сходить», побудовані тут від ноти «до¹» та «мерехтінні» квартових флажолетів у перших скрипок, вступають *Campane* – трубчасті дзвони, тембр яких у низькому регістрі при різних динамічних відтінках відзначається особливою глибиною і повнотою. Вони тихо «проголошують» тему від цієї ж ноти ($c^1 - f^1 - g^1 - c^2$), яка потім передається іншим інструментам дерев'яних духових та ударних груп, «обрастаючи» контрапунктами в імітаційно-підголосковому та динамічному розгортанні (цифри 1–25), що приводить до першого повного проведення пісенної теми, у якій композитор, для надання їй більшої активності, змінив рівномірний ритм початкового квартового ходу мелодії на пунктирний (ц. ц. 30–40, *Risoluto*). Особливістю цього розділу твору є експозиційний виклад мелодії засобами горизонтально-рухомого контрапункту у вигляді канонічної імітації в нижньому голосі зі зсувом його вступу на півтакту.

У наступному розділі (починаючи з ц. 50, *Allegro con fuoco*) відбувається активна розробка початкового інтонаційного звороту та інших мелодичних елементів пісні (ц. ц. 80–85) з їх поєднанням у складній багатоплановій фактурі за допомогою поліфонічних та гармонічних засобів (ц. ц. 90–120), що приводить до яскравого жанрового епізоду (ц. ц. 125–130, *Allegro scherzando* та *non troppo*), де три труби, які солують

(«монотембр» Кармалюка), у контрапунктичному поєднанні проводять «його тему», перетворену тут у веселий дводольний танець, який за характером нагадує жвавий подільський козачок. Таке часткове «перевтілення» образу головного героя твору має реальні підстави: «Кармалюк був людиною надзвичайної сили і великого хисту. Тому мав він дуже багато товаришів..., був великий охотник до передягання й до всякого жарту»⁷. Про гострий природний розум, мужність й артистичну вдачу У. Кармалюка, його численні пригоди любили розповідати відвідувачам Кармалюкової башти екскурсоводи Старої фортеці в Кам'янці-Подільському, перекази й легенди про якого були поширені серед місцевих селян і протягом багатьох років передавались з покоління в покоління: «...він вільно володів кількома мовами. Добре відома його здатність до зміни вигляду. За необхідності й видавав себе за польського шляхтича, поліцейського чи священника»⁸.

Розробка продовжується без жодного переходу, «у стик» до жанрового епізоду (ц. 135), але в ній стрімко з'являються спочатку окремі інтонації фраз (ц. 140), а відтак висхідні секвенції (ц. ц. 145–160, *Allegro moderato, accel poco a poco*), побудовані на іншій пісенній, але не на «Кармалюковій темі», які переходять у драматично-схвильовану кульмінацію-епізод (ц. ц. 165–195, *Allegro vivo*).

За задумом композитора цей епізод змальовує тривожну картину очікування розсеченого таємного приходу на домовлену зустріч Устима Кармалюка його вбивцями, замаскованими в засідці, які чатували на нього й пострілами позбавили життя народного героя. Позаяк цей музичний твір названий «легендою», він не міг закінчуватися траурно, тому що народ у легендах гіперболізовано змальовував образ У. Кармалюка і наділяв його чудодійними прикметами: немов він, «як у тюрмі намалює на стіні човна, сяде в нього з молодцями та й виїде на волю... він на коні літає соколом, по землі ходить велетнем»⁹. Народ беззастережно вірив, що «його навіть убити можна тільки кулею, злиною з срібного карбованця»¹⁰. Через це очікуване, здавалося б, завершення епізоду імітацією оркестровими засобами моменту вбивства У. Кармалюка, – відповідно до народних уявлень, мрій і прагнень, – поступово змінює ладовий нахил на мажорний – *tutti* всього оркестру, готуючи репризу.

Наступний, заключний у творі розділ реприза починається велично-переможною, «воскреслою» темою У. Кармалюка (ц. ц. 200–210, *Moderato e maestoso*), закличне звучання якої доручено трьом трубам у унісон. Їх «фанфари» лунають на фоні тематичного супроводу у високому регістрі оркестру, немов символізуючи дух відважного месника (адже якщо улюбленець народу віками живе в його пам'яті, то він ніколи не вмирає!).

Маршоподібне продовження репризи (ц. ц. 215–235, *Moderato e marciale*) та двочастинна кода (ц. ц. 240–245, *Gioioso*), (ц. ц. 250–250, *Maestoso*) побудовані на звучанні теми У. Кармалюка в різних оркестрових мелодико-гармонічних та поліфонічно-фактурних комбінаціях, також з використанням інших тематично споріднених контрапунктів. Вони завершують музичну оповідь про легендарного народного героя.

Висновки. Особливостями аналізованого симфонічного твору М. Ластовецького є такі: вагома роль поліфонії (імітаційної та різнотемної); акцент в оркеструванні (часто домінуючий) на інструментах духових груп, що пов'язано з героїчним образом головного героя; оригінальна форма (змішана, або швидше вільна варіаційно-сонатна),

⁷ Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. Київ : Видання т-ва «Час», 1919. С. 217.

⁸ Котляр М.Ф., Смолій В.А. Історія в життєписах. Київ : Наукова думка, 1990. С. 232.

⁹ Українська народна поетична творчість. Київ, 1965. С. 170.

¹⁰ Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. Київ: Видання т-ва «Час», 1919. С. 218.

якщо взяти до уваги те, що в експозиції, на початку твору, були використані два різнохарактерні мелодичні елементи пісні як теза (початкова тема) і антитеза (ц. 15, партії I і II гобоїв), що є основою сонатності, які надалі інтенсивно розроблялись.

Фактично, завершення композитором останньої, третьої редакції «Легенди про Кармалюка» збіглося з тисячним днем віроломної війни, що припав на 18 листопада 2024 р., яку путінська росія розв'язала проти нашого миролюбного народу й незалежної України 24 лютого 2022 р. з метою знищення нації і державності. Попри величезні жертви й руйнування, українські воїни стійко борються, щоб Україна знову не стала колонією Московії, а народ – «малоросами», як це було колись. За роки війни, починаючи з 2014 р., у нашій країні з'явилося вже багато сучасних героїв, у жилах яких тече мужня козацька кров батьків, дідів і прадідів, кров борців за волю, патріотів рідної землі, які стали гідним моральним прикладом для нащадків.

Перспективи подальших розвідок полягають у спеціальному вивченні та поглибленому музично-теоретичному аналізі інших творів симфонічного доробку М. Ластовецького.

Література

1. Котляр М. Ф., Смолій В. А. Історія в життєписах. Київ : Наукова думка, 1990. 328 с.
2. Лисенко М. Зібрання творів в двадцяти томах. Том XV. Київ : Мистецтво, 1956. С. 180.
3. Олійник І. Кармалюк чи Карманюк – герой чи злочинець: які таємниці приховували архівні документи. *Укр. Уа.* 14 березня 2021 року. URL: https://ye.ua/istiriya/53662_Karmalyik_chi_Karmanyik__geroy_chi_zlochinesc__yaki_tayemnicy_prihovuvai_arhivni_dokumenti.html (дата звернення: 07.05.2025)
4. Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище. 1920–1970 рр. / Упор. С. Мишанич. Київ : Наук. думка, 1976. 520 с.
5. Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра. Київ: Наукова думка, 1965. 810 с.
6. Ревуцький Д. Українські думи та пісні і історичні ноти в розкладі Л. Ревуцького. Київ : Видання т-ва «Час», 1919. 296 с.
7. Українська народна поетична творчість / Уклад М. Т. Рильський. Київ : Рад. школа, 1965. 418 с.
8. Українське народне багатоголосся. Збірник пісень / Упор. З. Василенко, М. Гордійчук, А. Гуменюк, О. Правдюк, Л. Яценко. Київ: Мистецтво, 1963. 538 с.

Дата надходження статті: 22.07.2025

Дата прийняття статті: 25.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Ластовецька-Соланська З. М., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



УДК 78.071.13Задерацький:780.616.432:781.42(477)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>

Макарова Наталія Вікторівна
докторка філософії в галузі культурології,
старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін,
Київська муніципальна академія циркового та естрадного мистецтва
<https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>

ПРЕЛЮДІЯ ТА ФУГА ЛЯ-МІНОР № 2 В. П. ЗАДЕРАЦЬКОГО ЯК МУЗИЧНА МОДЕЛЬ ТРИВОЖНОГО ЧАСУ

*«Той, хто знає, навіть жити, може витримати майже будь-яке як»
Фрідріх Ніцше*

Стаття присвячена життю та творчості українського композитора В. П. Задерацького, особливо вивченню частини з циклу «24 прелюдії та фуги», а саме прелюдії та фуги ля-мінор № 2. Метою дослідження є спроба висвітлити історико-культурологічні та психологічні мотиви творчості. Для цього вивчено широкий спектр історичних джерел, що стосувались переважно умов життя в концтаборах, психологічні праці, зокрема творчість Віктора Франкла, який свого часу також пройшов Аушвіц та вижив, а після звільнення написав книгу «Людина в пошуках справжнього сенсу», де описав усі жахіття життя в'язнів та охарактеризував психологію виживання в нелюдських умовах, зокрема деперсоналізацію, втрату віри, зниження порогу емоційної чутливості та пошук сенсу життя, незважаючи на страждання та біль. Для В. П. Задерацького такою розповіддю став цикл «24 прелюдії та фуги», що є своєрідним музичним містично-психологічним щоденником. Тут кожен мініцикл є розповіддю про психологічний стан тривоги, надії, світлої віри в Майбутнє. У дослідженні особлива увага приділяється психологічним аспектам, що закладені в прелюдії та фугі ля-мінор № 2, а саме емоції тривоги, що супроводжує в'язня концтабору та стає базовою протягом усього періоду ув'язнення. Незважаючи на героїчне ядро теми фуги, внутрішню боротьбу та психологічну насиченість, підсумок усе ж трагічний. Єдине, що може витримати людину в рамках мінімальної психологічної адекватності, – це спогад про рідних, рідну землю та надія на краще майбутнє. Саме такий стан «малює» композитор у прелюдії мініциклу, підсилюючи «тріольною» тривогою, що створює відчуття невпевненості та напруження. Цикл «24 прелюдії та фуги» В. П. Задерацького досі не увійшов на постійній основі в концертний та педагогічний репертуар, а наукові дослідження обмежуються поодинокими публікаціями та скупими згадками в дисертаційних дослідженнях, що присвячені композиторам ХХ–ХХІ століття. Творчість композитора демонструє, що навіть у найскладніші часи, подібні до тих, що переживає нині наша держава, незважаючи ні на що потрібно боротися за власну ідентичність, за збереження історичної та культурної пам'яті та передавати її нащадкам.

Ключові слова: В. П. Задерацький, композитор, прелюдія та fuga, цикл, тривога, психологічний стан, творчість, фортепіанне мистецтво.

Makarova Natalia. Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V. Zaderatsky as a musical model of anxious time

The article is devoted to the life and work of the Ukrainian composer V. P. Zaderatsky, especially the study of a part from the cycle “24 Preludes and Fugues”, namely the Prelude and Fugue in A minor No. 2. The purpose of the study is an attempt to shed light on the historical, cultural and psychological motives of creativity. For this purpose, a wide range of historical sources were

studied, mainly related to the conditions of life in concentration camps, psychological works, in particular the work of Viktor Frankl, who at one time also went through Auschwitz and survived, and after his release wrote the book "Man in Search of True Meaning", where he described all the horrors of the life of prisoners and characterized the psychology of survival in inhuman conditions, in particular depersonalization, loss of faith, lowering the threshold of emotional sensitivity and the search for the meaning of life, despite the training and pain. For V. P. Zaderatskyi's such a story was the cycle "24 Preludes and Fugues", which is a kind of musical mystical-psychological diary. Here, each mini-cycle is a story about the psychological state of anxiety, hope, and bright faith in the Future. The study pays special attention to the psychological aspects inherent in the prelude and fugue in A minor No. 2, namely the emotions of anxiety that accompany a concentration camp prisoner and become basic throughout the entire period of imprisonment. Despite the heroic core of the fugue's theme, internal struggle, and psychological saturation, the outcome is still tragic. The only thing that can keep a person within the framework of minimal psychological adequacy is the memory of his relatives, his native land, and hope for a better future. It is this state that the composer "draws" in the prelude of the mini-cycle, reinforcing it with "triplet" anxiety, which creates a feeling of uncertainty and tension. The cycle "24 Preludes and Fugues" by V. P. Zaderatsky has not yet been permanently included in the concert and pedagogical repertoire, and scientific research is limited to single publications and scant mentions in dissertation studies dedicated to composers of the 20th–21st centuries. The composer's work demonstrates that even in the most difficult times, similar to those that our state is experiencing today, that no matter what, one must fight for one's own identity, for the preservation of historical and cultural memory and pass it on to descendants.

Key words: V. Zaderatsky, composer, prelude and fugue, cycle, anxiety, psychological state, creativity, piano art.

Вступ. Всеволод Петрович Задерацький (1891–1953) – геніальний композитор, творчість якого на сьогодні ще мало вивчена. Народився в м. Рівне у сім'ї залізничника, дипломований юрист, піаніст та композитор, людина всебічного обдарування та інтересів. Воював на боці денікінців, двічі заарештований, останній раз – відправлений на Колиму у Севвостлаг (північно-східний виправно-трудоий табір), де пише геніальний твір, що вміщає «світ» цілої епохи, – «24 прелюдії та фуги». Це не просто спроба відродити фугу Баха, це спроба психологічно залишитись «живим», зберегти своє «Я», щоб надалі зможти ще висловитись «на загал», хоча лише на папері, в надії, що колись його музика все ж зазвучить. Володар «вовчого» паспорта, що забороняв проживати у великих містах, обіймати певні посади, а головне – забороняв звучати.

Матеріали та методи. На сьогодні наявна низка матеріалів про життя та творчість В. П. Задерацького. В. Клиш опублікував у книзі «Українська радянська фортепіанна музика» (1980) нарис, що присвячений циклу «24 Прелюдій для фортепіано»; Н. Водолазька, випускниця Київського державного вищого музичного училища імені Р. М. Глієра, написала працю «До питання стилю Всеволода Петровича Задерацького (на прикладі фортепіанного циклу «24 прелюдії» та «Обраних прелюдій та фуг для фортепіано»))» (2004); Н. Лукашенко захистила дисертаційне дослідження «Стильові основи фортепіанної поезики В. П. Задерацького» (2014); А. Калашникова захистила дисертацію «Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.» (2022); С. Пустовойтова провела дисертаційне дослідження «Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)» (2024), де дуже детально характеризує фуги з циклу «24 прелюдії та фуги»; Н. Макарова друкує статтю «24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття» (2024); Т. Сирятська

написала статтю «Жанрово-стилістична типологія циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького» (2024).

Названі роботи не дають змоги повністю проаналізувати зазначену тему за їх малої кількості. Для розкриття теми авторка використовувала історико-культурологічний, психологічний методи, метод опису, а також завдяки присутності в репертуарі піаністки зазначеного циклу аналітичний та інтерпретологічний методи.

Наукова новизна: вперше на теренах України комплексно проаналізовано диптих «Прелюдія і fuga ля-мінор № 2» із циклу «24 прелюдії та фуги» засобами музикознавчого, історико-культурологічного та психологічного зрізів. Такий підхід дозволив реконструювати емоційний стан композитора в умовах табірної дійсності. Виявлені специфічні ритмічні, інтервальні та поліфонічні засоби, що репрезентують психологічний стан тривоги та безвиході. Роль циклу обґрунтовано як документ культурної пам'яті.

Результати. Всеволод Петрович Задерацький – унікальний композитор, що народився в часи, коли його геніальність не могла бути прийнята тогочасною соціалістичною дійсністю. Живши в часи розбудови нової «найщасливішої» держави світу, «вільної», що «сприяє» розвитку кожної творчої особистості, де писалося виключно згідно з указом і ніяк інакше. Інакше, звісно, було, але було знайдено, знищено, і ще за щастя сприймалося знищення рукописів, праць. Особливо нещасними у суспільстві вважались ті мистці, що потрапили у списки для фізичного чи психологічного знищення. Хоча зараз ми прекрасно розуміємо, що знищення рукописів для творця – гірше покарання, ніж знищення фізично. Адже що таке композитор без написаного шедевра або вчений без зробленого відкриття?! Для простих людей, що оточували геніїв, це означало «Слава Богу, що вижив!!», а для талантів це було гірше смерті.

Скільки їх, знищених, зламаних фізично і психологічно, невизнаних своєю епохою, незрозумілих, непотрібних, неугодних... скільки ще є цих «не», за якими непрожиті життя, нереалізовані мрії, недоказані думки, невітлені ідеї... Страшні часи щасливої рівності всіх робітників і пролетарів! Згадаймо деяких з них: Гнат Хоткевич, Василь Верховинець, Георгій та Платон Майбороди, Герман Жуковський, Микола Гордійчук, Федір Надененко, Борис Кудрик, Василь Барвінський, Юрій Фоменко, Микола Чернятинський, Володимир Флис... Це лише маленька частинка талановитих земляків, які так чи інакше постраждали, були репресованими, або й повністю знищеними. А скільки є тих, про імена яких ми навіть і не здогадуємося!

Відомо, що творчість є високосвідомою діяльністю людського духу, в результаті якої народжуються повністю нові шедеври, що мають надзвичайне значення для суспільної свідомості. Проте для творчості життєво важливою є свобода, свобода думки, вислову, почуттів. Лише у свободі народжується унікальність, неповторність, беззаперечність бачення оточуючої дійсності. Але не кожен твір, що написаний у свободі, може повністю відобразити психологічний, ментальний, моральний зміст людського буття. Беззаперечним є факт об'єктивної залежності мистця від рівня розвитку морального духу, свідомості суспільства та панівної ідеології. І якщо ці моменти співпадають, мистець має щастя творити свobodно, без тиску ідеології, спочиваючи на лаврах визнання соціального оточення. Однак за часів панування будь-якого тоталітарного режиму небезпечним для творця є вияв ініціативи та свого бачення змісту творчості¹, адже таким чином виказується «неповага» до усталеного порядку, а показ внутрішньої свободи

¹ Рубан Л.О. Професійна етика в процесі творчої самореалізації митця : автореф. дис. ... канд. філос. наук. Київ, 1997. 20 с.

висловлювання, духу, мислення, розвитку уяви в непотрібному ракурсі може зіграти з мистцем злий жарт на роки, а можливо і до кінця життя.

Всеволод Петрович Задерацький ввійшов в історію світового фортепіанного мистецтва як композитор, що зміг реалізувати шедевр, а саме створити великий поліфонічний цикл «24 прелюдії та фуги» у нелюдських умовах табірної життя на Колимі при -60, без інструменту, без спеціального музичного зошита, розграфивши телеграфні бланки, єдиний папір, що знайшли охоронці в таборі, без гумки, тобто без можливості виправити можливі помилки. Втомлений від важких днів чорноробочого, голодний, хворий, без доступу до дійсності поза колючим дротом, без відомостей про рідних, без можливості писати слова... лише нотні значки і лише начисто. І саме ці нотні значки вберегли психологічну структуру особистості, допомогли пережити чорні дні, втримати у свідомості мрію про щасливе спокійне майбутнє, вечори в колі сім'ї, де завжди чекають повернення, де панує тепло, взаємопорозуміння, повага та любов.

Якщо кожен з нас уявно поставить себе на місце композитора, то найперше виникне справедливе питання: як у такому пеклі могла народитися така світла музика, повна змісту, світлих образів, сподіваних мотивів та віри у Світле Майбуття? Адже втома, незадоволення елементарних фізичних потреб середньостатистичну людину зробило б нервовою, невдоволеною, з неясним мисленням, і точно без бажання хоч щось зробити, не говорячи вже про творчість, що забирає і без того відсутні сили. Проблема в тому, що середньостатистична людина буде завжди боротися проти середовища, в яке потрапила. Мистці здебільшого занурюються психологічно у стан творчості і дуже неохоче виходять з нього, обдумуючи ідею до тих пір, поки не вдається її реалізувати повністю. Чи був таким Всеволод Петрович? Безперечно! Лише високонцентрована свідомість змогла «народити» 250 сторінок нотного тексту як особливу історію періоду 1937–1939 рр. Адже «історія, яка створена й розбудована людиною, – це завжди наскрізно людська історія, тобто історія, що відчута, осмислена, пережита... І це та її головна якість, що, нарешті, помічена та починає розкриватися»². «Найбільш імпліцитно-людська, інтимно-внутрішня історія людини пишеться саме музикою, оскільки існує певний таємничий договір між Часом і Звуком, між часовим процесом і звукоорганізацією, що винайдена, втілена та використовувана людиною. І тому музичні звукові форми – по-своєму інтегруючи, алгоритмізуючи людські стосунки з дійсністю, а, головне, апелюючи до психологічного змісту людського життя та сумісної історії – здатні ставати специфічною мовою передачі людського досвіду»³.

Попри трагічні умови, у яких народжувався цикл, у ньому зберігається глибинна світлість та сила людського духу. Кожен з диптихів постає не лише як вправний поліфонічний цикл, а як відбиток внутрішнього життя мистця. Особливо це відчутно у «Прелюдії та фузі ля-мінор № 2», що може бути названа своєрідним ліричним ядром циклу. Прелюдія (рис. 1) має цікаву ритмічну та тематичну особливість: партія лівої руки викладена тріолями, що відносить нас до слухової асоціації тривоги; час тече незмінно, ритмічно точно, думки повторюються та наслоюються одна на одну, великі

² Самойленко О.І. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті* : колективна монографія / за заг. ред. О.І. Самойленко. Львів–Торунь : Ліґа-Прес, 2021. 128 с., С. 4.

³ Самойленко О.І. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті* : колективна монографія / за заг. ред. О.І. Самойленко. Львів–Торунь : Ліґа-Прес, 2021. 128 с., С. 5.

інтервали тріoley ніби підвішений стан, пустка. Верхній голос мотивом нагадує народну пісню – широку наспівну мелодію, що змальовує природу: зелені ліси, повноводні ріки, гори та щебет пташок, це ніби голос самого народу, що переживає темні часи своєї історії. У прелюдії, довжиною у 81 такт, вміщено цілий світ людини, мистця, що живе «подвійним» життям – життям простого в'язня та геніальної особистості, композитора непересічної величини та таланту. «Двосвіт є однією з основних гносеологічних стратегій людства як тип ставлення особистості до реальності. В його основі – спровокована критичним ставленням до дійсності відмова від реальності, у якій існує матеріальна оболонка особистості. Саме це неприйняття спрямовує творців у незвіданий світ, у якому шукають сенс існування»⁴.



Рис. 1. Прелюдія з диптиху «Прелюдія та fuga ля-мінор № 2» (перша частина)

Прелюдія має тричастинну будову, де кожен раз початковий матеріал повертається, але закінчення щоразу інше. Це можна інтерпретувати як своєрідну потрійну екзистенційну рамку, яка не дає можливості виходу із ситуації табірної дійсності. Триразове повернення до початкового матеріалу з різними варіаціями завершення формує образ замкненого кола, тобто жоден вихід не веде до звільнення, а лише в нову варіацію знайомої жорстокої реальності. «Що було, те й буде, і що робилося, буде робитися, – і немає нічого нового під сонцем»⁵. Базова емоція тривоги, відображена тріольними фігураціями в партії лівої руки, створює алюзію нескінченності плину часу. В другому розділі (рис. 2) до верхнього приєднується середній голос, що рухається хвилеподібно секундами та надає звучанню трагічності та безвиході.

Третій розділ знову повертає собі двоголосний виклад, проте випадкові знаки надають звучанню непевності. Тт. 62–67 (рис. 3) цікаві не лише виконавськими фортепіанними спецефектами, але й психологічними: у тт. 62, 64 та 66 відчувається запитання з надією на позитивний розвиток подій, а такти 63, 65 та 67 глісандованим ефектом дають незадовільну відповідь. Грунт під ногами втрачається, виростає нервово збудження, «Я» композитора розчиняється в потоці незмінного часу. Цікаво спостерігати за поведінкою лівої руки в цьому епізоді – звук ля у малій октаві повторюється, а перша октава

⁴ Капітонова К.П. Розуміння двосвіту в культурно-історичному аспекті. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Вип. 32. Кн. 2. С. 109.

⁵ Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / переклад з давньоєврейської, арамейської та давньогрецької Івана Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с. Екл. 1:9.

«заповнюється» хроматичним ходом вниз. Усе це відбувається на незмінному матеріалі двотакту партії правої руки, що створює враження зацикленості та пастки, у яку потрапляє людина. Остаточний вирок звучить у т. 68 і він є очікувано негативним, на жаль. Це момент зустрічі з глухою стіною, із «марнотою марнот»⁶, де людська надія розбивається об незмінність плину часу, та суворую дійсність.



Рис. 2. Прелюдія з диптиху «Прелюдія та fuga ля-мінор № 2» (друга частина)



Рис. 3. Прелюдія з диптиху «Прелюдія та fuga ля-мінор № 2» (третя частина)

⁶Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / переклад з давньоєврейської, арамейської та давньогрецької Івана Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с. Екл. 1:2.

З т. 69 починається кода, що протягом 13 тактів переміщає (швидко опускає) слухача на найнижчий щабель досі незнаного психологічного стану. І тут змішується воедино все – і тривога, і безвихідь, і нерозуміння «що там за горизонтом», і страх. І тут можна було би поставити крапку, адже звучить тональний тризвук, проте він без терцового тону, що ще більше заплутує і без того неясну свідомість.

Фуга починається *attacca*, до речі, ця позначка протягом усього великого циклу трапляється лише раз. Тема фуги (рис. 4) має 6 тактів, лаконічна, впевнена, маршовий характер, у першому такті чітко виділяється войовничий мотив, підкреслений двома синкопами.



Рис. 4. Фуга з диптиху «Прелюдія та фуга ля-мінор № 2» (тема)

Насторожує хвилеподібний рух протягом усієї фуги, мелодія короткочасно (в межах двох тактів) то піднімається, то падає, як надія на спасіння у людини, що потрапила у страшні перипетії життя. Секундові «схлипування» вносять свою нотку драматизму, символізуючи емоційні злети і падіння, що переживає автор. Оскільки ядро фуги (перший такт) композитор проводить багаторазово, і не завжди в моменти приходу теми, створюючи ефект стретти. В тт. 19–29 проходить мотивна розробка теми в динамічному контрасті: від *diminuendo* (тт. 19–25) до *forte*, що потребує від виконавця високої тактильної майстерності та бездоганного слухового контролю. Перша кульмінація (30 т., рис. 5) – на *f*, що збігається з динамічною кульмінацією, підкреслюючи психологічний і драматургічний сенс розділу. Хвилеподібний рух та мотивна розробка одночасно демонструють технічну складність і символічну глибину боротьби, надії, сили та величі людського духу навіть в екзистенційно-межових ситуаціях.



Рис. 5. Фуга з диптиху «Прелюдія та фуга ля-мінор № 2» (перша кульмінація)

Кульмінація на *ff* протримається до т. 58, де *sf* поступиться *sub. p.* Всі сили вичерпані, навіть войовничий настрій не привів до бажаного, ніхто не почув, ніхто не прийшов на допомогу, залишається лише тихо «жевріти» в куточку. Цікаво, що «жевріння» побудоване здебільшого на тематичному синкопованому ядрі теми, на *p*, протягом 10 тактів, ніби стиснули велику пружину, щоб протягом 7 наступних тактів вибухнути сильним ревом теми (рис. 6) на *ff* у октавному викладі, у верхньому регістрі. Як протискладнення в партії лівої руки звучить войовничий мотив теми в оберненому викладі, що дуже стрімко котиться вниз, доки відстань між крайніми голосами не сягне чотирьох октав, щоб обірватись паузою. Це ставить крапку не лише конкретного висловлювання, а цілого життя. Як зазначив Людвіг Бінсвангер у своїй праці «Traum und Existenz» (1930 р.): «Ми не падаємо з усіх небес або з усіх хмар у раптовому розчаруванні»⁷. Ми просто втрачаємо екзистенційну опору та втрачаємо зв'язок зі світом, ґрунт під ногами в часовому та просторовому вимірі, зависаючи між минулим та майбутнім у своєрідному вакуумі. Майбутнє більше не чекається з надією, а радше стає джерелом загрози, минуле стає безповоротною втратою навіки.

⁷ Binswanger L. Traum und Existenz. С. 675. URL: <https://www.uni-frankfurt.de/40697751/BinswangerTraumUndExistenz.pdf>.



Рис. 6. Фуга з диптиху «Прелюдія та фуга ля-мінор № 2»
(останнє проведення теми та заключні удари дзвонів)

Фуга закінчується символічно – трьома ударами дзвонів, «де й коли б не дзвонив дзвін, слід пам'ятати, що він дзвонить по тобі... Немає жодного сигналу небезпеки у світі, який не мав би відносин до кожного з нас, і жити потрібно, пам'ятаючи саме про це»⁸.

Висновки. Творчість Всеволода Петровича Задерацького заслуговує на увагу не лише з боку науковців, але і виконавців. Адже цикл «24 прелюдії та фуги» – це приклад незламності людського духу, незламності української ідентичності у страшних умовах табірної життя. Написаний як щоденник сильної особистості, що змогла вижити в культурі епохи розквіту тоталітарного режиму, не зламатись, незважаючи ні на що, та продовжити далі творити, «відійти від жакливого середовища та увійти в царство духовної свободи та внутрішнього багатства»⁹. Прелюдія та фуга ля-мінор, без перебільшення, є найвиразнішою частиною циклу, в музиці якої червоною ниткою протягається тривога як базова емоція тих далеких страшних історичних часів. Це одна зі сторінок музичного містично-психологічного щоденника «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького, що є яскравим прикладом незламності людського духу та української національної ідентичності.

Література

1. Капітонова К.П. Розуміння двосвіту в культурно-історичному аспекті. *Музичне мистецтво і культура*. 2022, вип. 32, кн.2, с. 107–116.
2. Самойленко О.І. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті*: колективна монографія / за заг. ред. О. І. Самойленко. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021. 128 с.
3. Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
4. Рубан Л.О. Професійна етика в процесі творчої самореалізації митця: автореф. дис... канд. філос. наук. Київ, 1997. 20 с.

⁸ Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с., С. 25.

⁹ Frankl V. Trotzdem Ja zum Leben sagen. С. 88. URL: https://psy-akademie.at/fileadmin/Media/WPA/Ausbildungen/PSYCHOTHERAPEUTISCHES_PROPAEDEUTIKUM_A-PP/Unterlagen/A.2/Viktor_Frankl.pdf.

5. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / переклад з давньоєврейської, арамейської та давньогрецької Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
6. Binswanger L. Traum und Existenz. URL: <https://www.uni-frankfurt.de/40697751/BinswangerTraumUndExistenz.pdf>. (дата звернення 13.07.2025)
7. Frankl V. Trotzdem Ja zum Leben sagen. URL: https://psy-akademie.at/fileadmin/Media/WPA/Ausbildungen/PSYCHOTHERAPEUTISCHES_PROPAEDEUTIKUM_A-PP/Unterlagen/A.2/Viktor_Frankl.pdf (дата звернення 13.07.2025).

Дата надходження статті: 31.07.2025

Дата прийняття статті: 26.09.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Макарова Н. В., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



УДК 78.071.2:159.923.2:612.76

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-7>

Оболенська Марія Михайлівна

кандидат мистецтвознавства,

викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики,

провідний концертмейстер

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

<https://orcid.org/0000-0002-4044-9633>

МІЖ ТІЛОМ І ТЕКСТОМ: СОМАТИЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ МУЗИКАНТА ЯК ОСНОВА ЕМОЦІЙНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Проаналізовано феномен соматичного інтелекту як основний посередник між музичним текстом й емоційним переживанням, втіленим у виконанні. порушується питання тілесної природи музичного мислення, наголошуючи на тому, що інтерпретація музичного твору є не лише аналітичним актом, а й глибоко тілесно-емоційним процесом. Застосовуючи міждисциплінарний підхід, дослідження поєднує методи виконавського аналізу, феноменології, психології емоційного інтелекту та сучасних теорій тілесно усвідомленого музичного сприйняття (*embodied music cognition*). Особлива увага приділяється артикуляції як зовнішньому прояву емоційної інтенції інтерпретатора. Мета статті – окреслити концепцію соматичного інтелекту як ключової ланки між музичним текстом і емоційною виразністю виконавця. Соматичний інтелект розглядається у взаємозв'язку з емоційним та когнітивним інтелектами музиканта, як тріада взаємопов'язаних складників інтерпретаційної діяльності, що безпосередньо впливає на артикуляційне оформлення звуку. Такий трикомпонентний підхід дає змогу описати тіло, афект і свідомість як інтегровані, взаємозалежні сфери, які формують характер музичного жесту. Наукова новизна. Уперше в українському музикознавстві запропоновано системне трактування поняття соматичного інтелекту музиканта як окремої інстанції між емоційним і когнітивним інтелектами, що безпосередньо впливає на формування інтерпретаційної стратегії. Запропоновано концепцію взаємодії тіла і тексту як продуктивну модель аналізу виконавського процесу, у якій тіло музиканта є не пасивним носієм техніки, а активним транслятором смислу й емоційних станів. Як наслідок, виявлено механізми трансформації музичного тексту в емоційно забарвлене звучання через тілесну артикуляцію (дихання, жести, м'язову координацію) як інструменти інтерпретації. Доведено, що концепція соматичного інтелекту дає змогу по-новому осмислити виконавську діяльність, інтегруючи тілесну чутливість, емоційний досвід та інтерпретаційне мислення в єдину художню систему.

Ключові слова: соматичний інтелект, емоційний інтелект, музичне виконання, тілесність, інтерпретація, артикуляція, тілесно усвідомлене музичне сприйняття.

Obolenska Mariia. Between body and text: the musician's somatic intelligence as the basis of emotional interpretation

The article analyzes the phenomenon of somatic intelligence as a central mediator between the musical text and the emotional experience embodied in performance. It addresses the corporeal nature of musical thinking, emphasizing that the interpretation of a musical work is not merely an analytical act but a deeply embodied and emotionally charged process. Using an interdisciplinary approach, the study integrates methods of performance analysis, phenomenology, emotional intelligence theory, and contemporary frameworks of embodied music cognition. Special attention is given to articulation as an external manifestation of the performer's emotional intention. The purpose of this article is to outline the concept of somatic intelligence as a key link between the musical text and the expressive-emotional dimension of performance. Somatic intelligence is

examined in relation to the musician's emotional and cognitive intelligences, forming a triad of interrelated components of interpretative activity that directly influence the articulation of sound. This threefold perspective allows for a description of the body, affect, and consciousness as integrated, interdependent domains that shape the nature of musical gesture. Scientific novelty. For the first time in Ukrainian musicological discourse, the study offers a systematic interpretation of the musician's somatic intelligence as a distinct entity situated between emotional and cognitive intelligences, which directly shape interpretative strategy. The article proposes a model of body-text interaction as a productive framework for analyzing the performance process, wherein the musician's body functions not as a passive tool of technique, but as an active transmitter of meaning and emotional states. As a result, the study reveals mechanisms through which the musical text is transformed into emotionally colored sound via bodily articulation (breathing, gestures, muscle coordination) as key tools of interpretation. It is demonstrated that the concept of somatic intelligence allows for a new understanding of performance, integrating bodily sensitivity, emotional experience, and interpretative thought into a unified artistic system.

Key words: somatic intelligence, emotional intelligence, musical performance, embodiment, interpretation, articulation, embodied music cognition.

Вступ. Спочатку був ритм. Спочатку був рух. Ще задовго до того, як з'явилися музичні інструменти чи нотна система, людина вчилася мислити тілом – плескати в долоні, тупотіти, видавати звуки, які поступово перетворювалися на мелодію. Музика народжувалась у тілесності. Саме через тілесну артикуляцію (дихання, напругу м'язів, координацію рухів) музикант виражає емоційний зміст твору, транслює власні почуття, формує унікальну інтерпретацію.

У сучасній виконавській практиці артикуляція є не лише технічним засобом, а й головним інструментом індивідуального самовираження. Проте сьогодні в музикознавстві спостерігається тенденція до інтелектуалізації інтерпретаційного процесу. З одного боку, це збагачує теоретичні підходи, розширює можливості аналізу музичного тексту. З іншого – часто відсуває на другий план тіло виконавця як активного учасника художнього процесу.

У контексті дедалі більшого інтересу до тілесності в медицині, філософії, когнітивних науках, нейроестетиці, тілесна сторона музичного виконавства все ще залишається недостатньо осмисленою. Переважає уявлення про тіло як інструмент, що підлеглий розуму. Натомість воно є повноцінним носієм інтелектуальних і афективних процесів. Така редукція ролі тіла звужує розуміння самої природи інтерпретації як процесу не лише аналітичного, а й глибоко інтуїтивного, соматично забарвленого, емоційно резонувального.

Соматичний інтелект у цьому контексті постає не як сукупність моторних навичок чи віртуозної техніки, а як здатність тіла відчувати, пізнавати, втілювати емоційний смисл. Завдяки глибинній тілесній чутливості тіло музиканта стає резонатором, перекладачем і провідником інтерпретаційної ідеї.

Актуальність цього дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, поняття «соматичний інтелект» майже не представлене в українському музикознавстві. По-друге, виконавська діяльність музиканта потребує переосмислення у світлі міждисциплінарного підходу, що охоплює музичну психологію, тілесну феноменологію, нейроестетику та сучасні соматичні практики. По-третє, з огляду на психосоматичну вразливість музикантів, актуальним є розуміння тіла не як механічного об'єкта, а як співтворця в інтерпретаційному процесі.

Пропонуємо розглянути соматичний інтелект як ключову ланку у взаємодії між тілом і музичним текстом. На цьому тлі важливим вбачаємо дослідити взаємозв'язок

соматичного інтелекту з когнітивним та емоційним інтелектами, а також виявити механізми взаємодії цієї цілісної системи з процесом інтерпретації музичних творів. Такий підхід дає змогу по-новому побачити виконавський акт – не лише як результат розумової інтерпретації, а і як тілесно-емоційне втілення сенсу через музику.

Матеріали та методи. Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що поєднує: феноменологічний підхід – осмислення тіла музиканта як суб'єкта переживання, що бере безпосередню участь у формуванні інтерпретації; порівняльний аналіз – установлення відповідності або розбіжності між аналітичною (когнітивною) інтерпретацією музичного тексту та його соматичною реалізацією у виконавській практиці; виконавський аналіз – вивчення специфіки виконавської інтерпретації музичного тексту через призму тілесної артикуляції та емоційної виразності; концепції тілесно усвідомленого музичного пізнання (*embodied music cognition*) – обґрунтування ролі соматичної чутливості в процесах музичного мислення; когнітивно-психологічні моделі емоційного інтелекту – аналіз зв'язку між тілесними й афективними механізмами у виконанні музики.

У вітчизняному гуманітарному дискурсі проблема тілесності поступово набуває міждисциплінарного осмислення, зокрема у філософії, психології, когнітивних і педагогічних науках. Найперше тілесність розглядається як фундаментальний складник людського буття в контексті філософської антропології. Так, О. Є. Гомілко трактує тілесність не як окремий біологічний або психічний феномен, а як універсальну філософську категорію, крізь призму якої можливо глибше зрозуміти людину в її екзистенційному, культурному й соціальному вимірах¹.

Цей філософський підхід доповнюється більш прагматичною, психологічно орієнтованою позицією, яку представляє дослідниця О. Сілютіна. У своїх працях вона пропонує поняття «тілесного інтелекту», що витікає з когнітивних теорій множинного інтелекту й розглядається як здатність особистості усвідомлювати, інтерпретувати та використовувати сигнали власного тіла. Такий підхід відкриває можливості для діалогу між тілесністю, свідомістю та інтелектуальним саморозвитком².

Найбільш системне практичне узагальнення знань про тілесність представлено в навчально-методичному посібнику О. М. Хлівної «Психологія тілесності» (2022)³, який фокусує увагу на психофізіологічних, психосоматичних і біоенергетичних вимірах людського тіла. Визначення тілесності подане як цілісний прояв онтологічного та соціокультурного розвитку особистості, що функціонує в аксіологічному соціальному просторі. Авторка підкреслює, що робота з тілесністю має не лише оздоровчий, а й особистісно-трансформаційний потенціал. Цей потенціал розкривається в описі тілесних практик, зокрема методів Фельденкрайза й Александера, що базуються на ідеї раціонального використання м'язової енергії через усвідомлення тілесного руху. Ці методики навчають внутрішнього регулювання реакцій, розвитку усвідомленої «пози очікування», а отже, формують нову тілесну модель особистості, у якій тіло стає не пасивним об'єктом, а активним простором свідомого самокерування.

Узагальнюючи, можемо констатувати, що в українському науковому просторі вже окреслено потужні філософські, психологічні та освітні підходи до осмислення тілесності

¹ Гомілко О. Є. Феномен тілесності : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04. Київ, 2007. 420 с.

² Сілютіна О. До проблеми визначення сутності тілесного інтелекту особистості. *Психологія і особистість*. 2019. Вип. 1 (15). С. 171–181. DOI: <https://doi.org/10.33989/2226-4078.2019.1.164005>.

³ Хлівна О. М. Психологія тілесності : навч.-метод. посіб. Луцьк : Вежа-Друк, 2022. 192 с.

як ключового аспекту людської суб'єктивності. Проте важливо наголосити, що в музикознавстві тілесність як поняття та методологічна категорія майже не аналізується. Відсутні також дослідження, які б інтегрували ідеї тілесного пізнання, соматичного інтелекту чи тілесних практик у контекст виконавської інтерпретації, ансамблевої взаємодії чи сценічної присутності музиканта. Ця прогалина відкриває перспективний напрям для подальших міждисциплінарних розвідок, зокрема в межах таких концептів, як тілесно усвідомлене музичне пізнання, які вже давно інтегровані в західну академічну традицію.

В англomовній науковій літературі є сталий вираз – *embodied music cognition*, який буквально перекладається як «втільене музичне пізнання». Це напрям в американсько-європейському музикознавстві, який займається вивченням ролі людського тіла в контексті музичного мистецтва⁴. Але оскільки в українській мові слово «втільений» має декілька значень, то може викликати тлумачну плутанину. У цьому контексті «втільений» слід розуміти як тілесний, опосередкований через тіло, й у варіанті «тілесно усвідомлене музичне сприйняття» цей концепт починає набирати популярності як в усній практиці, так і в наукових текстах. Але і в цьому разі слово «тілесний» не є до кінця коректним, зважаючи на вкоріненний стереотип про чіткий поділ фізичного з розумовим. Тому більш влучним вважаємо вираз «соматичне музичне пізнання», у якому слово «соматичний» уособлює синтез фізичного й ментального як цілісної наподільної сенсорної системи людського організму, що бере участь в осмисленні всіх аспектів музичного мистецтва. Такої ж думки дотримується Річард Шустерман – один із провідних розробників сучасної сомаестетики: «Оскільки соматичне «Я» виражається насамперед через цю цілеспрямовану інтелектуальність, а слово «тіло» надто часто ототожнюється лише з фізичною оболонкою, я використовую термін *soma* для позначення живого, відчутного, цілеспрямованого, сприймаючого тіла, яке є центральним об'єктом міждисциплінарного проєкту сомаестетики»⁵.

Суть сучасної теорії *embodied music cognition* полягає в тому, що музика не лише сприймається через слух, а й тілесно проживається через жести, дихання, мікрорухи, моторні уявлення. Музичний зміст, інтерпретація, емоційне співпереживання – усе це виникає в динаміці аудіомоторної взаємодії між тілом, уявою та звуком. Тіло є активним співтворцем музичного сенсу, а не лише механічним інструментом.

Концепції сомаестетики та соматичного інтелекту вказують, що тілесність може бути розвинута, культивована і є не просто фізичністю, а носієм духу, мислення, інтенції⁶.

⁴ Geeves A., Sutton J. Embodied Cognition, Perception, and Performance in Music // *Empirical Musicology Review*. 2014. Vol. 9, No. 3–4. P. 247–253.

Kiverstein J., Matyja J. Embodied music cognition : Thesis or Dissertation for Master of Science. The University of Edinburgh, 2011. 46 p.

Leman M. Embodied Music Cognition and Mediation Technology. Retrieved from: <https://direct.mit.edu/books/monograph/3170/Embodied-Music-Cognition-and-Mediation-Technology>

Leman M. Musical gestures and embodied cognition. *Journées d'Informatique Musicale*. 2012. Mons, Belgium. P. 5–7.

Leman M., Maes P.-J. The role of embodiment in the perception of music. *Empirical Musicology Review*. 2014. Vol. 9. P. 236–246. DOI: 10.18061/emr.v9i3-4.4498.

Matyja J. R. Embodied Music Cognition: Trouble Ahead, Trouble Behind. *Front. Psychol*. 2016. Vol. 7. Article ID: 1891. DOI: 10.3389/fpsyg.2016.01891.

⁵ Shusterman R. Thinking through the body: Essays in somaesthetics / R. Shusterman. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – 355 p.

⁶ Hill S. Somatic Intelligence: What Every Body is Dying for You To Know. 2015. Retrieved from: <https://dokumen.pub/somatic-intelligence-what-every-body-is-dying-for-you-to-know-1523937750-9781523937752.html>

У музиці тіло стає інтерфейсом інтерпретації, а рух – формою фразування, рефлексії, навчання.

За останні 10 років відбулося активне впровадження соматички у фортепіанну педагогіку, про що свідчать дисертаційні дослідження й наукові посібники,⁷ а також відкриття й успішне функціонування інституту фортепіанної соматички⁸. Ідеться про практичне використання методів Фельденкрайза, Александера, йоги, пілатесу для формування ефективної техніки, вільного руху, внутрішньої присутності й музичної виразності. Соматичні підходи відкривають нові шляхи до фразування, усвідомлення музичного жесту, розвитку виконавської цілісності. Світова наукова і виконавська практика вже давно визнала тіло як центральний компонент музичного мислення, інтерпретації та педагогіки. Теорія соматичного пізнання, сомаестетика та соматична освіта формують нову парадигму музичного виконавства.

Результати. Поняття соматичного інтелекту бере свій початок у концепції множинного інтелекту, запропонованій американським психологом Говардом Гарднером⁹ у 1980-х роках. Один із типів, які він виокремив, – тілесно-кінестетичний інтелект, – описує здатність індивіда координувати рухи свого тіла з високим ступенем точності, відчувати просторову організацію тіла та перетворювати тілесну інформацію на дію. У первісному значенні цей тип інтелекту був пов'язаний із діяльністю спортсменів, танцюристів, акторів, ремісників – тобто всіх, чия професія потребує досконалого володіння тілом. Слід зазначити, що в теорії множинного інтелекту Г. Гарднер окремо виділяв музичний інтелект, який передбачав сукупність ознак, що можна назвати талантом чи обдарованістю. Люди з розвиненим музичним інтелектом чутливі до звуків, інтонацій, ритмів, тембрів і мелодій, легко розпізнають музичні структури й мають вроджену або розвинену здатність до музичної інтерпретації. Й оскільки він тісно пов'язаний з емоційною сферою, моторикою та пам'яттю, він може інтегруватися з іншими видами інтелектів, зокрема тілесно-кінестетичним та емоційним.

Однак у межах виконавської музичної практики тілесно-кінестетичний інтелект все ж має більш глибоке вимірювання. У музиканта тіло не лише виконує рухи, а й безпосередньо бере участь у формуванні сенсів, емоцій і художніх образів. Це зумовлює потребу в розширенні поняття до того, що сьогодні дедалі частіше позначають терміном «соматичний інтелект».

Соматичний інтелект – це здатність людини усвідомлювати, розпізнавати та інтерпретувати сигнали власного тіла (поза, дихання, напруження, відчуття в м'язах, серцебиття тощо) як частину цілісного когнітивного й емоційного процесу. Це поняття спирається

Shusterman R. Thinking through the body: Essays in somaesthetics. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. 355 p.

Wyers M. Exploring pre-professional musicians' experiences of a somatic movement approach as a practice method for musical phrasing : Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. University of London, 2019. 369 p.

⁷ Candisano Mera J. A., Franco Vázquez C., Gillanders C. Somatic education approaches in piano studies: A snapshot of Spanish conservatoire practices. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*. 2023. Vol. 36. P. 380–385. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jbmt.2023.07.005>.

Noulis C. Somatic Education and Piano Performance : Thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Birmingham City University and Birmingham Conservatoire, 2014. 359 p.

⁸ Piano Somatics. Retrieved from: <https://www.alanfraserinstitute.com/institute.php>

⁹ Gardner H. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York : Harper and Row, 1983. 430 p.

на *інтероцепцію* (сприймання внутрішніх тілесних станів), *кінестезію* (усвідомлення руху і положення тіла) та *тілесну пам'ять* (закріплені моторні та емоційні патерни). Цей тип інтелекту тісно пов'язаний із поняттям соматичної свідомості – усвідомлення власного тіла зсередини, яке дає змогу не просто реєструвати тілесні сигнали, а й перетворювати їх на інформативні маркери для емоційної саморегуляції, вираження й комунікації. Так, рух у цьому контексті постає не лише як засіб реалізації дії, а і як форма знання – глибоко вкоріненого, інтуїтивного й водночас осмисленого.

Розвиток соматичного підходу у виконавських мистецтвах значною мірою спирається на практики так званих соматичних шкіл. Серед них варто виокремити:

- **орф-підхід (*Orff-Schulwerk*)**. Розроблений Карлом Орфом, цей метод поєднує ритм, рух, мову та гру на простих інструментах. Важливим є активне включення тіла: тілесне проживання музики через танець, жест, ритмічні вправи, імпровізацію. Орф-педагогіка фактично формує соматичний музичний досвід із раннього віку, навчаючи через рух, слухання і взаємодію;
- **ритмічний метод Далькроза (*Dalcroze Eurhythmics*)**. Еміль Жак-Далькроз був одним із перших, хто розвинув ідею тілесного усвідомлення ритму. Рух – це не лише засіб навчання, а й форма інтелектуальної та емоційної участі в музиці;
- **метод Александра¹⁰ (*Alexander Technique*)** – система усвідомленої тілесної репозиції, що допомагає зменшити напругу, розвивати тілесну свідомість і формувати більш ефективні рухові патерни;
- **метод Фельденкрайза¹¹ (*Feldenkrais Method*)** – педагогічна система, яка підкреслює роль свідомого руху як засобу навчання, самовдосконалення та саморегуляції;
- **аналіз руху Лабана¹² (*Laban Movement Analysis*)** – система категоризації та осмислення рухів, яка дає змогу виконавцю усвідомлювати якість руху, його емоційне забарвлення та комунікативну функцію.

Усі ці методи мають спільну рису: вони визнають тіло не інструментом, а джерелом інтелектуальної та творчої активності. У музичному мистецтві вони дають змогу музикантові глибше відчувати взаємозв'язок між внутрішніми станами тіла та виразністю звуку.

У контексті наведених підходів можна розглядати соматичний інтелект як внутрішній перекладач, який трансформує тілесні відчуття, мікрорухи, напруги або резонанси в емоційні інтонації, динамічні форми та виразні жести звукової мови. Для музиканта це означає не просто грати «з почуттям», а бути здатним уловити найтонші внутрішні імпульси, які на рівні рухів і м'язових відгуків стають основою інтерпретації. Так, тіло функціонує як сенсорна матриця емоційного змісту, а інтерпретаційний жест народжується не з розумового аналізу, а з тілесної інтуїції, підсиленої свідомим контролем і естетичним наміром. Такий підхід дає змогу по-новому осмислити традиційні поняття виразності, фразування, агогіки та артикуляції не як сукупність правил, а як результат тілесної імпліцитної мудрості, яка стає основою глибокої, автентичної емоційної інтерпретації.

¹⁰ Alexander Technique. Retrieved from: https://www.alexandercenter.com/alexandertechniquebooks.html?utm_source=chatgpt.com

¹¹ Lyttle T. S. K. The Feldenkrais Method: application, practice and principles. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*. 1997. Vol. 1, No. 5. P. 262–269. DOI: [https://doi.org/10.1016/S1360-8592\(97\)80061-7](https://doi.org/10.1016/S1360-8592(97)80061-7).

¹² Laban R. *The Mastery of Movement on the Stage*. London : MacDonald & Evans, 1950. 190 p.

Музичне виконання – це не лише звукова, а насамперед тілесна подія. Кожен звук народжується через рух: атака смичка, натиск пальця, артикуляція язика, динамічний жест рук. Навіть у разі внутрішнього музичного уявлення (так званої внутрішньої гри або музичного мислення) тілесний досвід не зникає, а залишається в тілі як кінетична пам'ять. У цьому контексті соматичний інтелект не просто супроводжує виконавство, а конструює саму можливість емоційної інтерпретації, оскільки будь-яка виразність реалізується через мікрорухи, м'язову динаміку, контроль дихання, баланс тіла, гнучкість корпусу й жестикуляцію. Усвідомлення цього тілесного виміру музики дає змогу музикантові вивільнити нові рівні інтерпретаційної свободи та глибини.

М'язова напруга й розслаблення – ще одна тілесна площина, у якій народжується емоційний зміст. Кожна зміна емоцій супроводжується певними тілесними станами. Відчуття цих змін у своєму тілі дає змогу музикантові краще «вхопити» потрібний емоційний настрій і виразити його в звуці. Одні й ті самі ноти, зіграні двома виконавцями, звучать по-різному саме через відмінність тілесного жесту, який передує звуку.

Соматичний інтелект відіграє важливу роль і в розвитку емпатії музиканта – як до самого себе (у сольному виконавстві), так і до партнера (в ансамблевій грі). У першому випадку йдеться про здатність розпізнавати й виражати власні афекти через тіло й звук; у другому – про чутливість до найменших змін у музикуванні іншого: коливань темпу, дихання, фразування, акустичного резонансу. Ансамблеве музикування – це завжди тілесна співналаштованість. Успішна ансамблева взаємодія відбувається не лише завдяки зоровому або слуховому контакту, а й через тілесну інтуїцію, спільне відчуття форми, динаміки, простору. У цьому сенсі тіло функціонує як інструмент емпатійного налаштування: взаєморух, спільне дихання, миттєва тілесна реакція створюють відчуття єдиного «організму ансамблю».

Зміна тілесного стану безпосередньо впливає на емоційне забарвлення звуку. В ансамблі часто буває, що зміна мікрожесту голови або тулуба одного музиканта (наприклад, схил у напрямку партнера) миттєво запускає психофізіологічну хвилю взаємного реагування – дует починає «дихати разом», а це автоматично веде до більш глибокої емоційної єдності.

Емоції виникають не в абстракціях – вони зароджуються в тілі. Емоції є не об'єктивними істинами, а радше інтерпретаціями тілесних станів, які набувають сенсу в контексті досвіду. Цей підхід особливо значущий для музиканта, який оперує не лише текстом, а насамперед внутрішньою тілесною присутністю у звуці.

Соматичний інтелект – це не просто контроль над м'язами чи технікою. Це вміння бути присутнім у тілі, чути і розуміти його сигнали, усвідомлювати афективну якість руху, положення, дихання. Саме через тіло запускається процес інтерпретації, у якому беруть участь емоційна уява й аналітичне мислення. У цьому контексті музична інтерпретація постає як результат взаємодії трьох інтелектуальних систем: *соматичної, емоційної* і *когнітивної*, що є внутрішніми процесами. Вони, своєю чергою, слугують основою для зовнішніх проявів параметрів процесу виконання – артикуляції, інтонування й агогіки (див. рис. 1).

Оскільки три інтелекти тісно взаємопов'язані в одну сенсорно-раціональну систему, вони не функціонують у жорсткій послідовності. Залежно від контексту, типу музики, етапу підготовки, індивідуального стилю виконавця один з рівнів може ініціювати процес, тоді як інші підлаштовуються або активуються поступово. Наприклад, якщо виконавець тільки знайомиться з текстом нового твору, то першим активується когнітивний інтелект,

який забезпечує аналітичний процес пізнання й оцінки. Наступним етапом підключаються емоційна візія і тілесна реалізація. Якщо музикант уже добре знайомий із текстом твору й намагається донести свою інтерпретацію до слухача, то в цьому разі процес починається з емоційного налаштування, що активує тілесні реакції, які, своєю чергою, керуються когнітивними механізмами. У процесі імпровізації, коли музикант грає не підготовлений заздалегідь матеріал, початок інтерпретаційного ланцюга відбувається з активації тілесних реакцій, які перебувають у тісній кореляції з емоціями й керуються розумом.

Тип інтелекту	Дія інтелекту	Виконавський параметр
Соматичний (тілесне чуття, моторна пам'ять, дихання)	Формує фізичне втілення, дотик, вагу руху	Артикуляція (реалізує тілесну дію)
Емоційний (афективна диференціація, емоційна інтенція)	Формує емоційну напругу, інтонаційне тяжіння	Інтонування (передає афективну спрямованість)
Когнітивний (аналітика, структура, стилістичне узгодження)	Формує структуру, ритм, стильову відповідність	Агогіка (організовує сенс у часі)

Рис. 1. Взаємодія тріади інтелектів із суб'єктивними параметрами музичного виконання

У дослідженні акцент робимо на концертній фазі, коли виконавець має транслювати публіці в живому сценічному виконанні заздалегідь вивчений музичний твір, продемонструвавши власну переконливу інтерпретаційну версію тексту. Виконавець починає не з аналізу, а з чуття: опора, вага рук, дихання, положення корпусу. Усе це створює внутрішню готовність або навпаки – тривожний дисбаланс. Від тілесного стану залежить гнучкість реакції, слухова чутливість, відчуття часу. Цей тілесний фон готує ґрунт для подальшого емоційного налаштування. Сигнали тіла переходять у відчуття: натхнення, напруга, тривога, розслаблення. Емоційний інтелект дає змогу розпізнати ці стани, усвідомити їх афективну якість і скерувати у виразну музичну дію. Це момент, коли музика починає мати настрій.

Наступним етапом є рефлексія: як цей стан вписується в музичний текст? Якою має бути форма, темп, артикуляція, динаміка? Когнітивний інтелект структурує емоційну інтенцію, зберігаючи її цілісність, але втілюючи в логічну виконавську стратегію. Часто ініціатором виконавського жесту є емоційна уява: уява про настрій, про внутрішню драматургію, про «персонаж» фрази. Соматичний інтелект дає змогу активувати емоційні стани через тілесні прояви, готує основу для виконавської виразності. Емоційний інтелект допомагає усвідомити й скерувати ці стани в музику. Когнітивний інтелект контролює структуру, стиль, формує інтерпретаційну логіку виконуваного твору.

У музичному творі завжди співіснують два типи параметрів: об'єктивні – задані композитором, і суб'єктивні – сформовані виконавцем у процесі інтерпретації. Об'єктивні параметри – це ті елементи, які закладені в тексті: ритм, метр, лад, темп, регістр, артикуляційні або динамічні вказівки. Їх можна прочитати, проаналізувати, вивчити. Але не можна «виконати» без проживання. І хоч ці параметри зовні мають вигляд графічної структури, вони оживають лише тоді, коли проходять через тіло і стають фізично відчутими, емоційно забарвленими, інтелектуально осмисленими. Тіло, емоція і розум не

протистоять тексту, а є його єдиним можливим носієм у звучанні. «Наші тіла не лише глибоко розумні, але вони також є тим самим джерелом й основою ефективної обробки будь якої інформації, що надходить ізсередини чи зовні»¹³. Цей вислів сучасної дослідниці соматичного інтелекту Суреші Гілл ідеально ілюструє ідею про те, що об'єктивні параметри, задані в нотному тексті, можуть бути реально опрацьовані тільки через тіло, тобто активуються соматичним інтелектом як первинним каталізатором виконання.

Суб'єктивні параметри – це те, що належить виконавцю, його реакція, вибір, інтерпретація. Вони не задані в тексті, а виникають у моменті або формуються в процесі роботи. До них належать: *артикуляція* – спосіб творення і завершення звуку, *інтонування* – логіка й напрямок зв'язків між звуками, *агогіка* – особистісна логіка часу, відхилення, фразового «дихання». Ці три параметри є базовими зонами реалізації виконавської інтенції і доповнюються похідними від них, до яких належать: динаміка, акцентування, штрихи, фразування, темброва інтонація, рубато, вібрато тощо. Саме в цій базовій тріаді параметрів найвиразніше виявляється індивідуальний виконавський стиль.

Об'єктивні параметри є формальною основою, але вони реалізуються через суб'єктивну систему артикуляційно-інтонаційно-агогічного втілення, у якому три інтелекти музиканта формують єдиний інтерпретаційний акт. Для того, щоб тріада інтелектів активувалася в суб'єктивний зовнішній прояв, необхідна наявність таких медіаторів, як уява й антиципація, які є внутрішніми модулями переходу та перетворюють інтенцію на дію (див. рис. 2).

За допомогою уяви (образної, слухової, музичної) утворюється внутрішній образ звучання, фрази, руху, сенсу. Її механізми працюють на перетині емоційного й когнітивного інтелектів. Головна функція уяви в формуванні передобразу дії, тобто майбутнього результату звучання ще до того, як тіло почне діяти. Щоб активувати конкретну необхідну дію, підключається механізм антиципації, головна роль якого – перенести уявлене в тілесно-рухову дію в реальному часі. Антиципація тісно пов'язана із соматичним інтелектом і моторною пам'яттю. Вона забезпечує перехід від внутрішнього задуму до його звукового втілення з точним випередженням. Якщо уява – це «формувальна матриця» виконавської інтенції, то антиципація – «міст» між внутрішнім задумом і зовнішньою його реалізацією. Разом вони забезпечують живий, динамічний перехід між внутрішньою психофізіологією виконавця й зовнішнім звучанням інтерпретації.

Незалежно від того, із чого починається інтерпретаційний процес, результатом стає артикуляція – жива, динамічна, слухово відчутна дія, у якій втілено *соматичний жест*, його наповнення, дотик, імпульс; *емоційну інтенцію*, тобто що саме хотів передати виконавець; *когнітивну стратегію*, тобто як це організовано у фразі, структурі, стилі. Так, артикуляція – це звуковий синтез тіла, емоції і розуму, точка їхнього динамічного перетину. Будь-яке артикуляційне позначення в нотах – це завдання не лише для розуму, а насамперед для тіла. Наприклад, виконання *legato* передбачає тяглість руху, плавність м'язової дії, рівномірність дихання. *Staccato* – навпаки, активує мікронапругу, різкий випуск енергії, миттєвий імпульс. Так, артикуляція є зовнішнім проявом внутрішньої тілесної дії, афекту, імпульсу. На рівні кінетики вона є «руховим жестом», який транслюється через клавішу, смичок, дихання. Цей жест завжди емоційно маркований: у кожному русі присутня психологічна установка. Розуміння артикуляції як тілесно-емоційної матриці відкриває виконавцеві шлях до глибшого переживання, автентичності та комунікації зі слухачем.

¹³ Hill S. (2015). *Somatic Intelligence: What Every Body is Dying for You To Know*. Retrieved from: <https://dokumen.pub/somatic-intelligence-what-every-body-is-dying-for-you-to-know-1523937750-9781523937752.html>

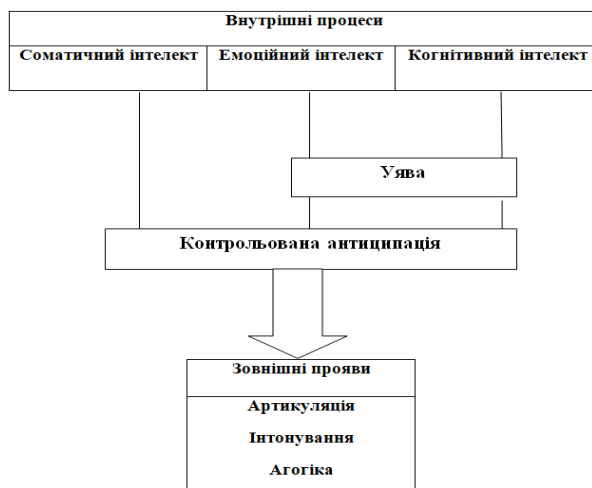


Рис. 2. Процес формування емоційно-осмисленої інтерпретації

Соматичний інтелект охоплює здатність тонко відчувати, усвідомлювати та інтерпретувати сигнали власного тіла, а також свідомо реагувати на них. У діяльності музиканта це проявляється як тілесна чутливість до напруги, втоми, змін дихання, постави, м'язового тону, що впливає як на якість звуку, так і на емоційне самопочуття виконавця. Своєю чергою, психосоматика досліджує, як психологічні стани впливають на тілесне здоров'я. У музикантів цей зв'язок особливо помітний: тривога перед виступом, емоційне вигорання, внутрішній конфлікт чи пригнічення творчого потенціалу часто маніфестуються через соматичні симптоми – м'язові блоки, спазми, порушення дихання, хронічну втому або навіть втрату контролю над тонкими моторними навичками, що значно знижує потенціал емоційної інтерпретації. Розвинений соматичний інтелект дає змогу музиканту вчасно розпізнавати перші тілесні сигнали психоемоційного дисбалансу та формувати усвідомлену тілесну відповідь: наприклад, змінити спосіб дихання, поставу, ритм руху, що в підсумку сприяє зниженню рівня стресу. Соматичний інтелект є не лише індикатором, а й інструментом профілактики психосоматичних розладів. Сучасна турецька дослідниця сомаестетики наголошує: «Сомаестетика фундаментально базується на ідеї, що тілесний досвід можна розвивати та культивувати. Людину можна захистити від шкідливої тілесної поведінки за допомогою сомаестетики та тілесної свідомості»¹⁴.

Соматичний інтелект допомагає музикантові усвідомити локалізацію напруги (ший, плечей, зап'ястя, тазу, щелепи); помітити хронічні м'язові реакції на стрес; розпізнати зв'язок між емоційним станом і тілесним патерном. Наприклад, страх сценічного виступу провокує пришвидшене серцебиття і дихання, що викликає стискання пальців та лицевих м'язів, а це, своєю чергою, відображається на якості штриха. Коли соматичний інтелект активовано, музикант починає працювати з опорою (відчуття ваги рук, сидіння,

¹⁴ Okan H. (2023). A Conceptual Framework and Theoretical Analysis of Philosophical and Somaesthetics Approaches in Music and Performance Education. *International Journal of Education & Literacy Studies*. Volume: 11 Issue: 1. C. 222.

дихання), переналаштовувати рухи на більш економні, плавні, адаптивні, може впроваджувати тілесні ритуали заспокоєння (дихальні техніки, фізичні дії, «м'яке фокусування» зору). При цьому не тільки поліпшується технічна сторона виконавського процесу, а й відкривається шлях до глибшого емоційного звучання. Тілесна свобода забезпечує свободу інтерпретаційну (тілесна свобода → дихальна повнота → мікроартикуляційна чутливість → емоційна насиченість → інтерпретаційна свобода). Соматичний інтелект дає змогу музикантові відновити рухову цілісність, звільнити афект від м'язових бар'єрів і віднайти емоційне звучання, що народжується не в голові, а в живому тілі. Це не лише засіб подолання скутості, а й шлях до глибшої, інтимнішої інтерпретації.

Активізація соматичного інтелекту неможлива без систематичної тілесної практики. Адже розуміння тіла як «інтерпретаційного інструмента» вимагає не лише теоретичного усвідомлення, а й персональної тілесної роботи, спрямованої на зниження м'язової напруги, покращення дихальної координації та повернення чутливості до мікродинаміки руху. У цьому контексті особливого значення набувають короткі ритуали соматичного налаштування, які можуть бути інтегровані в щоденну виконавську практику.

Пропонуємо кілька універсальних прийомів, що не потребують спеціальної підготовки, не залежать від світоглядної системи й підходять для музикантів будь-якої спеціалізації.

1. Спокійне трифазне дихання («4–2–6»). Техніка сприяє зниженню активації симпатичної системи (реакції «бий або тікай»), нормалізує дихання і регулює ритм серцебиття. Вдих через ніс на 4 рахунки, затримка дихання на 2 рахунки і повільний видих через рот на 6 рахунків. Рекомендовано виконати 3–5 циклів перед виходом на сцену та початком гри.

2. Тілесне сканування. Вправа полягає в поетапному зосередженні уваги на різних частинах тіла – від пальців до плечей, обличчя й дихання. Така проста техніка дає поштовх до саморегуляції без примусу.

3. Практика м'якої гравітації. Суть вправи у звільненні верхнього плечового пояса через відчуття ваги рук. Виконавець дозволяє рукам повиснути, усвідомлюючи, що гравітація може бути союзником, а не ворогом техніки. Знижується внутрішня боротьба з напругою, активується природне *legato*, пом'якшується атака.

4. Мініритуали. Три глибокі вдихи з підняттям і вільним опусканням плечей. Імпровізаційні м'які коливання кистями або руками, як при диригуванні. Контакт з точками опори з усвідомленням тілесного дотику до поверхні (стілець, підлога, клавіатура). Усі ці дії врівноважують нервову систему, знижують внутрішній темп і створюють стан тиші перед звуком.

5. Афірмації. Афірмації можуть бути дуже цінним інструментом психосоматичної саморегуляції. Вони допомагають скерувати увагу до відчуттів у тілі, зокрема під час сценічного хвилювання. Афірмації працюють на рівні нейропластичності мозку: регулярне повторення нових тверджень створює альтернативні нервові шляхи, змінює внутрішній наратив і, відповідно, фізіологічні реакції.

Регулярна практика тілесного налаштування – це не просто підготовка до гри, а форма культивування соматичного інтелекту. Вона допомагає не тільки знизити скутість і м'язову напругу, а й відкрити шлях до емоційної свободи у звуці. Кожен професійний музикант має обрати для себе найбільш підходящі техніки і медити, які саме для нього, як інтерпретатора музичних текстів, слугуватимуть надійним інструментом у донесенні до слухача змісту виконуваних творів та власних емоційно насичених ідей.

Висновки. Музична інтерпретація – це не тільки про звук. Це про шлях до звуку, що починається з відчуття тіла, проходить через емоційну диференціацію, структурується аналітично й лише потім утілюється у фразі, жесті, динаміці. Соматичний інтелект музиканта постає як простір взаємодії музичного тексту й тілесного досвіду. Тіло не просто реалізує техніку, а є каналом емоційного резонансу. Лише через тілесне усвідомлення музика набуває внутрішньої правди, стає відчутною, «живою». Емоційна інтерпретація музичного тексту починається з глибокого слухання себе.

Соматичний інтелект активує фізичне відчуття музики, емоційний інтелект забарвлює його афектом, когнітивний інтелект структурує цей досвід відповідно до форми, а музична артикуляція виводить його у реальний звук. У цьому сенсі артикуляція – не початок, а наслідок. Вона є звуковим зліпком тілесно-емоційно-раціонального досвіду виконавця.

Соматичний, емоційний і когнітивний інтелекти не вибудовуються у фіксовану послідовність. Вони працюють як взаємозалежні модулі, що можуть активуватися в різному порядку, доповнюючи одне одного відповідно до потреб інтерпретації. Цей процес є нелінійним, рефлексивним і контекстуально змінним. Його пластичність є ознакою зрілого інтерпретатора, здатного адаптувати внутрішню стратегію відповідно до художнього завдання. Ієрархія суб'єктивних параметрів також є не фіксованою, а радше динамічною: вона може змінюватися залежно від стилю музики, виконавського підходу, психофізичного стану.

Так, соматичний інтелект допомагає виконавцеві перетворювати тишу партитури на емоційно насичене, цілісне музичне переживання, з'єднуючи структуру музичного тексту з його емоційною правдою у виконанні.

Подальше вивчення соматичного інтелекту в музичній виконавській практиці відкриває перспективи для міждисциплінарних досліджень на перетині музикознавства, когнітивних наук, тілесної освіти та психології. Особливо актуальним убачаємо розробку методик розвитку соматичної чутливості у виконавців різних спеціалізацій. Окремо важливою частиною є інтеграція соматичної обізнаності в педагогічний процес, що дає змогу формувати в студентів навички рефлексії щодо власного тіла як джерела інформації та ресурсу для відновлення.

Література

1. Гомілко О. Є. Феномен тілесності : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04. Київ, 2007. 420 с.
2. Сілютіна О. До проблеми визначення сутності тілесного інтелекту особистості. *Психологія і особистість*. 2019. Вип. 1 (15). С. 171–181. DOI: <https://doi.org/10.33989/2226-4078.2019.1.164005>.
3. Хлівна О. М. Психологія тілесності : навч.-метод. посіб. Луцьк : Вежа-Друк, 2022. 192 с.
4. Alexander Technique. URL: https://www.alexandercenter.com/alexandertechniquebooks.html?utm_source=chatgpt.com
5. Candisano Mera J. A., Franco V6zquez C., Gillanders C. Somatic education approaches in piano studies: A snapshot of Spanish conservatoire practices. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*. 2023. Vol. 36. P. 380–385. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jbmt.2023.07.005>.
6. Gardner H. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York : Harper and Row, 1983. 430 p.
7. Geeves A., Sutton J. Embodied Cognition, Perception, and Performance in Music. *Empirical Musicology Review*. 2014. Vol. 9, No. 3–4. P. 247–253.
8. Hill S. Somatic Intelligence: What Every Body is Dying for You To Know. 2015. URL: <https://dokumen.pub/somatic-intelligence-what-every-body-is-dying-for-you-to-know-1523937750-9781523937752.html>
9. Kiverstein J., Matyja J. *Embodied music cognition : Thesis or Dissertation for Master of Science*. The University of Edinburgh, 2011. 46 p.

10. Laban R. The Mastery of Movement on the Stage. London : MacDonald & Evans, 1950. 190 p.
11. Leman M. Embodied Music Cognition and Mediation Technology. URL: <https://direct.mit.edu/books/monograph/3170/Embodied-Music-Cognition-and-Mediation-Technology>
12. Leman M. Musical gestures and embodied cognition. *Journées d'Informatique Musicale*. 2012. Mons, Belgium. P. 5–7.
13. Leman M., Maes P.-J. The role of embodiment in the perception of music. *Empirical Musicology Review*. 2014. Vol. 9. P. 236–246. DOI: <https://doi.org/10.18061/emr.v9i3-4.4498>.
14. Lyttle T. S. K. The Feldenkrais Method: application, practice and principles. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*. 1997. Vol. 1, No. 5. P. 262–269. DOI: [https://doi.org/10.1016/S1360-8592\(97\)80061-7](https://doi.org/10.1016/S1360-8592(97)80061-7).
15. Matyja J. R. Embodied Music Cognition: Trouble Ahead, Trouble Behind. *Front. Psychol.* 2016. Vol. 7. Article ID: 1891. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01891>.
16. Noulis C. Somatic Education and Piano Performance : Thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Birmingham City University and Birmingham Conservatoire, 2014. 359 p.
17. Okan H. A Conceptual Framework and Theoretical Analysis of Philosophical and Somaesthetics Approaches in Music and Performance Education. *International Journal of Education & Literacy Studies*. 2023. Vol. 11, No. 1. P. 222–231. DOI: <http://dx.doi.org/10.7575/aiac.ijels.v.11n.1p.222>.
18. Piano Somatics. URL: <https://www.alanfraserinstitute.com/institute.php>
19. Shusterman R. Thinking through the body: Essays in somaesthetics. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. 355 p.
20. Wyers M. Exploring pre-professional musicians' experiences of a somatic movement approach as a practice method for musical phrasing : Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. University of London, 2019. 369 p.

Дата надходження статті: 07.07.2025

Дата прийняття статті: 04.09.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Оболенська М. М., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



УДК 78.071.1(510)"20":781.68+781.7:7.038.53

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-8>

Письменна Оксана Богданівна
кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики,
завідувачка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>

Ян Цзілін
аспірант кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0001-6454-7836>

ФАНТАЗІЯ «КВІТИ ЖАСМИНУ» ЧУ ВАНХУА: ОБРАЗНА СИМВОЛІКА Й МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

У статті відзначено, що фортепіанна Фантазія «Квіти жасмину» (2003) китайсько-го композитора Чу Ванхуа є вершиною його пізньої творчості, у якій тонко переплетені інтонаційні пласти музичного національного фольклору й розмаїта палітра європейських музичних виражальних засобів. В основі твору – знана народна пісня «Квіти жасмину», що в китайській культурі уособлює чистоту, жіночність і духовну гармонію. Проте для композитора вона стає не просто темою для обробки, а джерелом глибокої художньої трансформації. У Фантазії мелодія народної пісні розвивається як масштабна фортепіанна композиція з вільною, арковою формою, яка поєднує елементи рондо, тричастинності й концентричності.

Комплексний аналіз твору демонструє, що розвиток тематичного матеріалу набуває нових емоційних сенсів через використання розширених пентатонічних пасажів, введення імпресіоністичних акордових поєднань та імітацію звучання традиційних китайських інструментів, як-от гуцзинь, ерху, піпа, сяо. Досліджено, що кульмінаційна каденція розташована не наприкінці, а в центрі твору, що відсилає до традицій китайської інструментальної музики, де віртуозні вставки часто мають символічне значення. Складна поліметрія, темброві ефекти, ремарки типу *subito passionato*, *una corda*, *con fuoco* розкривають тонкощі трактування композитором образного та філософського задуму твору, багатовимірності символу жасмину.

Аналіз музичної мови твору демонструє синтез пентатонічних інтонацій з елементами європейської романтичної традиції. Імпресіоністична гармонія з м'якою фактурою розмитих акордових полів досягається застосуванням педалі, арпеджіо, контрастів регістрів. Поєднання по вертикалі кількох фактурних пластів, умовно поліфункційних співзвуч свідчать про використання митцем прийомів сучасної музичної мови. Композитор використовує модальні звороти в поєднанні з європейською тональною логікою. У Фантазії виявлено діалог культур: пісенність і медитативність Сходу перегукуються з романтичною експресією та мистецтвом внутрішнього стану, миттєвих вражень, емоційної і сенсорної невловимості імпресіонізму Заходу.

Ключові слова: китайський композитор, музична мова, жанрово стилізові засади, романтизм, імпресіонізм, символізм.

Pysmenna Oksana, Yang Jinlin. The Fantasy Jasmine Flowers by Chu Wanghua: Symbolic Imagery and Its Musical Interpretation

The article highlights that the piano Fantasy “Jasmine Flowers” (2003) by Chinese composer Chu Wanghua represents the pinnacle of his late creative period. In this composition, the intonational layers of national folk music are intricately interwoven with the diverse palette of European expressive means. At the core of the work lies the well-known folk song “Jasmine Flowers”, which in Chinese culture symbolizes purity, femininity, and spiritual harmony. However, for the composer, it becomes more than just a theme for arrangement – it serves as a source of profound artistic transformation. In the Fantasy, the folk melody unfolds within a large-scale piano composition characterized by a free, arch-like structure, integrating elements of the rondo, ternary form, and concentric development.

A comprehensive analysis of the work reveals that the thematic material undergoes a reinterpretation imbued with new emotional meanings through the use of extended pentatonic passages, impressionistic chordal textures, and the imitation of the timbres of traditional Chinese instruments such as the guqin, erhu, pipa, and xiao. Notably, the climactic cadenza appears not at the end, but at the structural center of the work, alluding to the traditions of Chinese instrumental music, where virtuosic insertions often hold symbolic significance. Complex polymeter, timbral effects, and expressive markings such as subito passionate, una corda, and con fuoco reveal the composer’s nuanced approach to the imagery and philosophical conception of the piece, thereby enhancing the multidimensional symbolism of the jasmine flower.

The analysis of the musical language demonstrates a synthesis of pentatonic intonations with elements of the European Romantic tradition. The impressionistic harmony, characterized by soft textures and blurred chordal fields, is achieved through the use of pedal, arpeggiation, and register contrasts. The vertical layering of multiple textural strata and the employment of quasi-polyfunctional sonorities reflect the composer's use of techniques associated with contemporary musical language. Chu Wanghua employs modal inflections alongside European tonal logic. The Fantasy reveals a dialogue of cultures: the songfulness and meditative qualities of the East resonate with the Romantic expressiveness and the art of interiority, fleeting impressions, and emotional and sensory elusiveness of Western Impressionism.

Key words: *Chinese composer, musical language, genre-style principles, Romanticism, Impressionism, Symbolism.*

Вступ. Фортепіанна Фантазія «Квіти жасмину» (2003) належить до пізнього періоду творчості Чу Ванхуа і є яскравим прикладом поєднання національного змісту з європейськими традиціями, синтезом виражальних засобів Сходу-Заходу. Основою твору стала відома китайська народна пісня «茉莉花» («Квіти жасмину») – символ делікатної вишуканої краси, моральної чистоти та витонченої жіночності, що протягом століть посідає особливе місце в китайській культурі. У китайській традиції квіти жасмину символізують багатозначні естетичні та філософські якості. Вони уособлюють душевну чистоту, внутрішню стриманість, жіночу цнотливість і ніжну красу, яка не потребує зовнішнього підкреслення. Жасмин часто постає в поезії і музиці як метафора кохання – щирого, сором’язливого, часом невисловленого. Водночас у новітній історії завдяки широкому поширенню народної пісні «Квіти жасмину» в дипломатичних і мистецьких подіях ця квітка стала символом китайської ідентичності, національної гідності та культурної елегантності.

Матеріали та методи. Чу Ванхуа – один із провідних китайських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, також знаний як піаніст, педагог, музикознавець, літератор і просвітник. Його творчість вражає витонченою колористикою, органічним поєднанням фольклорних традицій із західноєвропейськими музично-виражальними засобами.

Попри тривале проживання за межами Китаю, композитор залишався глибоко вкоріненим у національній культурі й належить до небагатьох продовжувачів традицій веньжень. Його фортепіанна спадщина є цінним свідченням культурного синтезу, у якому східна музична образність збагачується стилістичними надбаннями Заходу.

У творчому доробку митця налічується понад двісті фортепіанних композицій: три концерти, три сонатні цикли, десятки концертних п'єс і понад сто транскрипцій. Також варто згадати три симфонічні поеми, програмні твори для різних інструментів і камерні ансамблі. Серед найвідоміших фортепіанних творів – сюїта «*Картинки Південної ріки*» (1958), *Варіації* (1959), поетичні прелюдії «*Вітер у бамбукових зарослях*», «*Ті, що прагнуть на берег ріки*», «*Колискова*» (1961), *Наспівування чжена і сяо* (1961), шість ранніх прелюдій (1950–1956), Перша (1981), Друга (2006) фортепіанні сонати, *Сонатина* (1999), мікроцикл «*Прелюдія і токато*», *Експромт* (2000), Фантазія «*Квіти жасмину*» (2003).

Музичний доробок Чу Ванхуа – багатогранне поле для наукових розвідок. Однак його ім'я залишається майже невідомим поза межами Китаю. У вітчизняному музикознавстві фактично відсутні ґрунтовні дослідження його композиторської творчості. У науковій літературі Чу Ванхуа згадується лише побіжно, переважно в контексті оглядових праць про китайську фортепіанну школу. Така ситуація ускладнює повноцінне осмислення його музичної мови, стилевих особливостей і впливу на сучасний композиторський процес у Китаї.

Додаткові труднощі становить і те, що більшість доступних джерел про життя та творчість композитора написані китайською мовою, що обмежує можливості для глибокого академічного аналізу як у вітчизняному, так і в європейському науковому середовищі. Це лише підкреслює **актуальність** і необхідність всебічного вивчення його творчості.

У цьому контексті ґрунтовний аналіз одного з характерних творів пізнього періоду – Фантазії «*Квіти жасмину*» (2003) – набуває особливої значущості. Такий підхід дає змогу виявити специфіку музичної мови композитора, окреслити риси його індивідуального стилю й сприяти глибшому розумінню його ролі в сучасному музичному процесі Китаю.

Серед **методів дослідження** переважають *історичний* – для окреслення етапів розвитку камерно-вокального жанру; *джерелознавчий* – для опрацювання наукової літератури; *структурно-аналітичний* – для аналізу камерно-вокальних творів композитора, визначення стилю, семантичного змісту й особливостей музичної мови композитора.

Результати. Чу Ванхуа у фортепіанній Фантазії «*Квіти жасмину*» трактує тему одноїменної народної пісні не як обробку, а як вільну художню трансформацію, у якій традиційна мелодія стає джерелом для широкого емоційного та структурного розвитку. У контексті музичної фантазії ця мелодія набуває нової художньої сили й глибини, перетворюючись із фольклорної пісні на емоційно врізноманітнену фортепіанну композицію.

Архітектонка твору відрізняється вільним трактуванням традиційних форм, їх синтезом: неперіодичне чергування епізодів-побудов має риси рондальності, тричастинності (подвійної), а навіть концентричності.

Таблиця 1

Схема форми, тематичного матеріалу, тональних устоїв та структури

Вступ Lento Grazioso	A	B	A1 Tempo	(перехід)	Cadenza	Allegro	A2 Moderato	Coda (B1)	Доповн.
a	b(пент.)	c	b1 ^v	d(пент.)	(пент.)	d ^v	b2	c1	a ^v
1-8	9-23	24-32	33-44	45-47	48 (квінтोलі- ундецимолі)	49-56	57-73 74-83	84-91	92-99
2+2+2+(2)	8+6	8	12	3	без поділу на такти	7	15+9	7	7
A-Ges-a	A-G-A	A-H	A	C	A	A	C	A	A

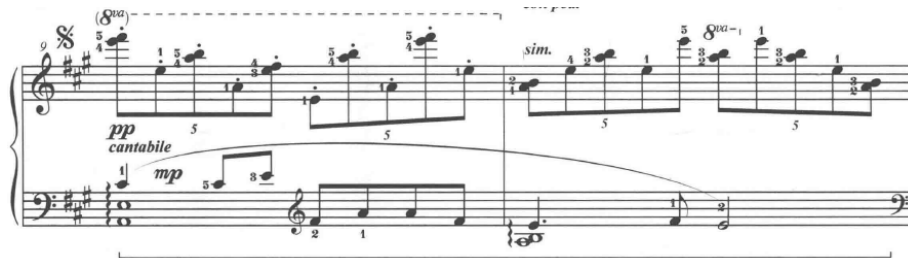
Твір вирізняється арочною драматургією, поліпластовістю, дуєтним на діалогічним викладом.

Лаконічний вступ у структурі (2+2+2 т.т.) та варіантним проведенням арпеджованих витриманих кварто-квінтових (з доданою секундою у верхній терції чи кварті, вчуваються як Т64 – II із заміненними чи доданими тонами) співзвуч витриманий в імпресіоністичному ключі. Відтинки пентатоніки, відповідно, у другій, третій та четвертій октавах створюють прозорі, з ледь помітними змінами звукові ладо-тональні плями з опорами на A, Ges, a (Приклад 1).



Приклад 1. Чу Ванхуа. Фантазія «Квіти жасмину», 1–4 т. т.

У початковому викладі мелодія з'являється в середньому регістрі фортепіано наспівною пентатонічною поспівкою, тлом для якої слугують в орнаментованому вигляді вкраплення квінтолями звуків першого та п'ятого щаблів, збагачених гронами секунд. Такий фактурний виклад імітує звучання китайських інструментів (гуцинь (古琴) семи-струнний щипковий інструмент, піпа (琵琶) щипковий інструмент з чотирма струнами, ерху (二胡) смичковий двострунний інструмент, сяо (簫) вертикальна флейта), створюючи ефект тонкого мерехтіння аромату квітів (Приклад 2).



Приклад 2. Чу Ванхуа «Фантазія «Квіти жасмину», 9–10 т. т.

Згодом (A1) композитор поступово нарощує динаміку, фактурну щільність і гармонічне напруження, перетворюючи пісенну тему на символ внутрішнього зростання, духовної сили та пристрасного переживання. Тема переходить у вищий регістр, і тлом для неї слугують хвилеподібні тріольні пасажі з квінтовими, квартовими та терцієвими потовщеннями (Приклад 3).



Приклад 3. Чу Ванхуа. Фантазія «Квіти жасмину», 33–34 т. т.

Народну мелодію «Квіти жасмину» композитор подає в різних варіантах – від простої кантилени до збагачених прикрасами віртуозних проведень.

Стрімкі низхідні пасажі, побудовані на пентатонічних звукорядах, контрастують з виразно фіксованими на ферматі акордовими утвореннями – секундовими гронами та розширеними співзвуччями в широкому регістровому діапазоні. Такий контраст не лише формує динамічну драматургію, а й слугує своєрідним переходом до кульмінаційного епізоду – віртуозної каденції.

Каденція вирізняється складною метроритмічною організацією, у якій поєднуються різнорівневі часові структури. Тут ритмічна вертикаль значно ускладнюється: ундецимолі, септолі, а також квінтолі і секстолі співіснують із нормативним поділом тридцятьдругими, створюючи ефект ритмічної багатопластовості. Така поліметрична насиченість формує інтенсивне внутрішнє напруження, яке часто сприймається як рівень імпровізаційної свободи, хоча насправді воно ретельно структуроване.

Ремарка автора *Con fuoco ma cresc* підкреслює енергійне стрімке звучання. У другій частині поступове затухання як ритмічне, так і динамічне (Приклад 4).



Приклад 4. Чу Ванхуа. Фантазія «Квіти жасмину», 48 т.

Продовження, друга частина каденції виділена зміною темпу *Allegro*, але побудова звучить навпаки, повільніше, оскільки заміна ундецимолей на нормативний поділ, а використання тріолей замість септолей-квінтолей створюють ефект заповільнення, завмирання з поступовим зменшенням динаміки – *dim. poco a poco* (49–51 т. т.).

Примітка *Una corda* (55 *m.*) стосується лівої педалі фортепіано і використовується для зміни тембру та гучності звучання, досягаючи *pppp* (55–56 *m.*), що створює тихіше, ніжніше звучання; м'якший, приглушений тембр, надаючи побудові ніжності, таємничості, крихкості.

Слід відзначити місце розташування каденції. Традиційно, каденція є заключною, віртуозною побудовою, яка виконує роль кульмінаційного завершення розділу або цілого твору, особливо в європейських класичних формах. Однак, коли каденція введена в середині твору, як у фортепіанній Фантазії «Квіти жасмина» Чу Ванхуа, її вважаємо авторським прийомом, який має свої драматургічні, символічні та стилістичні підстави.

Компонування розділів після каденції дає змогу трактувати її як перехід, своєрідний «місток» від вираження пристрасності, захоплення, збудження почуттів, притаманних квітам у східній символіці (початкові розділи) до естетики споглядання, рис імпресіонізму, до вираження внутрішнього стану виконавця – медитації.

Серединне розташування каденції розглядаємо також як данину традиційній китайській інструментальній музиці, у якій часто використовують вставні віртуозні каденційні епізоди (на гуцині, чжені, ся), які не обов'язково стоять наприкінці. До того ж фортепіанний фактурний виклад імітує звучання перелічених інструментів¹.

Повернення після каденції до варіантного проведення матеріалу першої частини (А) – теми народної пісні з октавними подвоєннями та її перенесення у вищий регістр, створює певну арку – образ, почуття, стан на іншому рівні з новим емоційним наповненням.

Coda синтезує матеріал усіх розділів: елементи народної пісні, відтінків пентатоніки та кварто-квітових співзвуч із секундовими гронами в прозорій імпресіоністичній фактурі (Приклад 5).



Приклад 5. Чу Ванхуа. Фантазія «Квіти жасмину», 83–87 т. т.

Варіантне проведення матеріалу коди, але в горизонтальному розгортанні композитор вводить у доповненні – Темпро І із різкими динамічними градаціями: *sf, f, sf, f, mp, pp, pp* упродовж восьми заключних тактів із ремаркою *subito passionato*. Така авторська рекомендація (з італ. «раптово пристрасно») передбачає несподівану зміну характеру музики на емоційно насичений, пристрасний, збуджений. Така вказівка вимагає від виконавця миттєвого переходу до палкого, експресивного звучання, інтенсивного динамічного підйому, виразної агогіки – відповідно пришвидшення, поривчастості, несподіваних зупинок (Приклад 6).

Гнучкі лінії фразування підкреслюють емоційний контраст заключної побудови з матеріалом Вступу, у якому поєднані арпеджовані, кварто-квінтові (з доданою секундою) співзвуччя витримані в імпресіоністичному ключі та традиційні для китайської музики відтінки пентатоніки.

¹ У китайській музиці «вільна каденційність» є притаманною чженським імпровізаціям.



Приклад 6. Чу Ванхуа. Фантазія «Квіти жасмину», 93–95 т. т.

Висновки. Фантазія «Квіти жасмину» Чу Ванхуа постає як глибоко національний і водночас універсальний твір. Вона є зразком інтерпретації фольклору не як стилістичної цитати, а як духовного джерела, здатного породити цілісний, масштабний художній образ. Через символ жасмину композитор передає не лише красу китайської природи та чуттєвості, а й філософію гармонії, внутрішньої рівноваги та шляхетної простоти.

Твір написано у вільній формі з поєднанням різних традиційних архітектонічних конструкцій: неперіодичне чергування епізодів-побудов із рисами рондальності, тричастинності. Жанр фантазії дає змогу вільно трансформувати тему, розвивати її, використовуючи варіантні, імпровізаційні прийоми.

Музична мова твору поєднує пентатонічні інтонації з елементами європейської романтичної традиції, імпресіоністичну гармонію з м'якою фактурою розмитих акордових полів – використання септакордів, нонакордів, акордів з доданими тонами, які не потребують розв'язання. Застосування педалі, арпеджіо, контрастів регістрів збагачують палітру засобів виражальності. Поєднання по вертикалі кількох фактурних пластів, умовно поліфункційних співзвуч свідчать про використання митцем прийомів сучасної музичної мови. Складні метроритмічні поєднання, віріантні принципи розвитку, імпровізаційність творять віртуозну фортепіанну фактуру. Композитор використовує модальні звороти в поєднанні з європейською тональною логікою.

Різноманітна фактурна палітра фортепіано подається в тонкому імітуванні звучання традиційних китайських інструментів (гуцинь, ерху, піпа, сяо). Композитор використовує спеціальні прийоми, які наближають фортепіанне звучання до тембрових, фактурних й артикуляційних особливостей цих інструментів. Характерні риси імітаційної фортепіанної фактури для кожного: гуцинь – окремі звуки з великими паузами, часто з *pedal una corda* для м'якого звучання, що імітує звук інструмента; ерху – мелодійна лінія з виразним *legato* часто в одному голосі, на тлі статичної підтримки або педалі, також довгі співучі фрази у *cantabile* (часто у верхньому регістрі); піпа – швидкі пасажі, арпеджіо, імітація швидких щипків, розгортання акордів арпеджіо у верхньому регістрі, іноді в дисонансній гармонії; сяо – через плавну мелодію в одному голосі з елементами *rubato* й педаллю. Часто імітується нерівномірний ритм, що передає елемент імпровізаційної щипкової гри; часто вживані фігурації «мікроарпеджіо», тобто дрібні інтервали, які швидко повторюються.

Композитор майстерно моделює багатовимірний звуковий простір, у якому відчувається діалог між Сходом і Заходом, традицією та сучасністю, внутрішньою тишею та зовнішнім піднесенням.

Квіти жасмину, які в китайській культурі є уособленням витонченої краси, душевної чистоти, ніжного кохання і національної естетики, у музиці, зокрема у фортепіанній Фантазії «Квіти жасмину» Чу Ванхуа, оживають у звуках – як ліричний образ, культурна алюзія та духовне послання.

Література

1. Антошко М. Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 56–60. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196566>.
2. Ляо Моя. Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю : дис. ... д-ра філософії ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 240 с.
3. Fu X., Cherevko K., Pysmenna O. Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10(46), 42–50. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4>

Дата надходження статті: 14.07.2025

Дата прийняття статті: 18.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Письменна О. Б., Ян Цзілінь, 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



УДК 7.079:792 73

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-9>

Рось Зоряна Петрівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри виконавського мистецтва,
Навчально-наукового інституту мистецтв,
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0002-5962-2790>

Балта Анастасія Олегівна
магістрантка кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв,
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0002-5962-2790>

УКРАЇНЬСЬКІ МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ КІНЦЯ 80-Х РОКІВ ЯК ПРОВІСНИКИ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ЗМІН В УКРАЇНІ

Дана стаття присвячена знаковим музичним акціям, які продемонстрували настрої української спільноти кінця 80-х рр. – прагнення до свободи й незалежності та передбачили соціально-політичні зміни в Україні. Це два відомих українських фестивалі – «Оберіг» та «Червона рута», які виконали важливу державотворчу функцію в Україні, сформували сучасну естрадну молодіжну школу вітчизняної музики, допомогли виробити нове бачення сучасної української культури з метою інтегрування її у світовий культурний простір. Мета статті: визначити роль українських фестивалів «Оберіг» та «Червона рута» в утвердженні національно-патріотичних ідей як провісників соціально-політичних змін в Україні та окреслити жанрово-стилістичні особливості їх музичного контенту. У зв'язку з тим, що у довідковій та музикознавчій літературі існують суперечливі визначення особливостей жанрів «авторської бардівської пісні» та «співаної поезії», було здійснене комплексне осмислення даних жанрових різновидів, які були задекларовані у повній назві фестивалю «Оберіг», та визначені їх стилістичні особливості. Автор дає свою трактовку даних явищ, визначаючи їх як два жанрові різновиди бардівського мистецтва, які близькі за побутуванням, але кожний з них має свої жанрові особливості: «авторська бардівська пісня» створювалася на україномовні тексти самими виконавцями, а «співана поезія» – на вірші українських поетів чи інтерпретації народних пісень тощо. Метою даних фестивалів було популяризація сучасної української музики, пошук та підтримка талановитих виконавців у жанрах «авторської бардівської пісні» та «співаної поезії», презентація музичної спадщини минулого й сучасних визвольних змагань українського народу, залучення української молоді до формування патріотичної свідомості засобами української масової музики, формування іміджу сильної та незламної європейської нації з глибокими історичними та культурними традиціями тощо. Було описано історію їх створення, проаналізовано тематичну спрямованість та особливості жанрових різновидів фестивальних музичних композицій.

Ключові слова. Українські музичні фестивалі, жанри бардівського мистецтва, фестивалі «Оберіг» та «Червона рута», авторська бардівська пісня, співана поезія.

Ros' Zoriana, Balta Anastasiia. Ukrainian music festivals of the late 1980s as presents of social and political harbingers in Ukrainian

This article is dedicated to iconic musical events that demonstrated the mood of the Ukrainian community at the end of the 80s – the desire for freedom and independence and predicted socio-

political changes in Ukraine. These are two famous Ukrainian festivals «Oberig» and «Chervona Ruta», which performed an important state-building function in Ukraine, formed a modern pop youth school of national music, helped to develop a new vision of modern Ukrainian culture with the aim of integrating it into the world cultural space. The purpose of the article: to determine the role of the Ukrainian festivals "Oberig" and "Chervona Ruta" in the establishment of national-patriotic ideas as harbingers of socio-political changes in Ukraine and to outline the genre-stylistic features of their musical content. Due to the fact that in the reference and musicological literature there are contradictory definitions of the features of the genres of "author's bardic song" and "sung poetry", a comprehensive understanding of these genre varieties, which were declared in the full name of the festival "Oberig", was carried out, and their stylistic features were determined. The author gives his interpretation of these phenomena, defining them as two genre varieties of bardic art, which are close in existence, but each of which has its own genre features: "author's bardic song" was created on Ukrainian-language texts by the performers themselves, and «sung poetry» – on verses by Ukrainian poets or interpretations of folk songs. The purpose of the festivals was the popularization of modern Ukrainian music, the search for and support of talented performers in the genres of «author's bard song» and «sung poetry», the presentation of the musical heritage of the past and present liberation struggles of the Ukrainian people, the involvement of Ukrainian youth in the formation of patriotic consciousness by means of Ukrainian mass music, the formation the image of a strong and indomitable European nation with deep historical and cultural traditions, etc. The history of their creation was described, the thematic orientation and features of genre varieties of festival musical compositions were analyzed.

Key words: *Ukrainian music festivals, genres of bardic art, festivals «Oberig» and «Chervona Ruta», author's bardic song, sung poetry.*

Вступ. У сучасному культурному просторі України серед численних яскравих мистецьких акцій помітне місце займають музичні фестивалі й конкурси, які на Заході з середини XX ст. (а в Україні з 80-х рр. XX ст.) вже склали певну мистецьку традицію і за ознаками інтенсивного їх поширення перетворилися у потужний музичний фестивальний рух.

Особливий інтерес викликає два безпрецедентні українські фестивалі, які були проведені в кінці 80-х рр. – це Всеукраїнський фестиваль-конкурс авторської пісні та співаної поезії «Оберіг» та Всеукраїнський молодіжний фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута». Вони продемонстрували виклик існуючим офіційним традиціям проведення музичних заходів, які до 90-х рр. знаходились під впливом та контролем радянської системи, і не тільки створили передумови щодо утвердження пріоритетності національно-патріотичних ідей музичних акцій, а й стали провісниками соціально-політичних змін в Україні. На жаль, відсутність узагальнюючих музикознавчих праць, у яких висвітлювалося про місце й роль згаданих фестивалів як важливого чинника розвитку української національної масової культури, що вплинули на формування національної свідомості українців і стали передвісниками соціально-політичних змін в Україні, зумовлює **актуальність** даного дослідження.

В музикознавчій літературі відомі праці, що характеризують шляхи розвитку фестивально-конкурсного руху та джазово-фестивальних процесів в Україні (А. Ареш'євої, К. Давидовського, С. Зуєва, В. Романка, З. Рось, В. Симоненка, О. Сичової, М. Шведа та ін.); особливий інтерес склали дослідження щодо формування та розвитку авторської бардівської пісні (А. Бондаренко, М. Бурмаки, І. Дзюби, П. Картавого, Ю. Крупи, Л. Прохорової, О. Різника та ін.); ряд публікацій і досліджень, присвячених фестивалям «Оберіг» та «Червона рута» (К. Городничої, О. Докієна, Л. Дутчак, Ю. Надвірнянського, К. Стеценка, Г. Терещук, О. Шмаленка та ін.).

Мета статті – визначити роль українських фестивалів «Оберіг» та «Червона рута» в утвердженні національно-патріотичних ідей як провісників соціально-політичних змін в Україні та окреслити жанрово-стилістичну особливість їх музичного контенту.

Матеріали та методи. В той час, коли музичні програми центрального радіо й телебачення, які транслювали концертні виступи і музичні фестивалі, були заповнені російськомовною радянською естрадою, в той час, як українська естрада звучала лише на окремих регіональних або місцевих музичних проєктах, україномовні фестивалі «Оберіг» та «Червона рута» були для українців «ковтком свіжого повітря»¹.

70–80-ті рр. – це період розквіту фестивально-конкурсного руху, який захопив майже всі великі міста колишнього СРСР. Саме тоді в Україні з'являються численні музичні фестивалі та телефестивалі: «Ранок Вітчизни», «Вогні магістралі», «Київська весна», «Київська осінь», «Мелодії друзів», «Блакитний вогник», «Пісня року», «Рок-парад» та ін. Саме у 80-ті роки починають діяти українські джазові фестивалі: Міжнародний фестиваль «Черкаські джазові дні» (м. Черкаси), заснований у 1988 р.; дитячий музичний фестиваль «Ми вчимося грати джаз» (м. Донецьк), заснований у 1989 р.; Міжнародний джазовий фестиваль «Горизонти джазу» (м. Кривий Ріг, Дніпропетровська обл.), заснований у 1987 р.; Всеукраїнський фестиваль «Джаз і юність» (м. Кривий Ріг, Дніпропетровська обл.), заснований у 1987 р. та багато інших. І серед згаданих фестивалів, що з'явилися в кінці 80-х років – Всеукраїнський фестиваль-конкурс авторської пісні та співаної поезії «Оберіг» (м. Луцьк) та Всеукраїнський молодіжний фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута» (м. Чернівці).

Під час роботи над темою був здійснений комплексний підхід до вибору методів дослідження. Зокрема, використання *історичного, культурно-мистецького, інтегративного* методів роботи при опрацюванні матеріалів й результатів досліджень були необхідні для осмислення значення фестивально-конкурсного руху у розвитку української музичної естради 60–80-х років, зокрема Всеукраїнського фестивалю-конкурсу авторської пісні та співаної поезії «Оберіг» та Всеукраїнський молодіжний фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута»; *теоретичні методи* – *аналітичний, синтезування, абстрагування, узагальнення* інформації, отриманої з різних наукових джерел, дали можливість визначити особливості розвитку жанрових різновидів українського бардівського мистецтва як складової сучасної української пісенної естради ХХ ст. та окреслити місце вище названих фестивалів у збереженні, розвитку та формуванні сучасної української естрадної молодіжної школи естрадного мистецтва; *емпіричні методи* – *спостереження* дозволили прослідкувати динаміку розвитку даних фестивалів до 2021 р., а метод *соціокультурної динаміки* був важливим для визначення позитивних тенденцій та досягнень у процесі функціонування фестивалів «Оберіг» та «Червоної рути» тощо.

Результати. У назві фестивалю «Оберіг» було чітко означено жанрові різновиди даної мистецької акції – авторська пісня та співана поезія. У довідковій та музикознавчій літературі існують суперечливі визначення особливостей цих жанрів. Але за основними стилістичними ознаками ці явища належать до бардівського мистецтва, яке має давню історію та походження, що сягає I ст. н. е. **Бард** (англ. bard – співець) – це народний співець давніх кельтських народів, а в середні віки – валійський, ірландський,

¹ Дутчак Л. Дмитро Кріцак: «Червона рута» моєї молодості. Газета по-надвірнянськи «Народна воля» від 20 вересня 2019. URL: <http://volya.if.ua/2019/09/dmytro-kritsak-chervona-a-mojeji-molodosti>

шотландський професійний поет-співець, який співав у супроводі музичного інструменту, схожого на ліру. Особливою популярністю мистецтво бардів користувалося у середньовіччі. Наприклад, у середньовічній Ірландії розділяється бард-поет, бард-читець і бард-музикант, а у XV ст. бард поєднував усі ці функції. Вони були професійними мандрівниками або придворними поетами-співаками. Поняття «бард» стало особливо популярним в епоху романтизму. Поети і письменники того часу в своїх творах оспівували давніх бардів та їх волелюбні пісні, до яких свого часу відносили поетів В. Шекспіра та Р. Бернса.

Отже, *авторська бардівська пісня* – це умовна назва музичного твору, автором тексту, музики і виконавцем якого є одна й та сама людина – бард. Це унікальна творча особистість. Автор, який поєднує в собі чотири таланти: поета, композитора, співака і музиканта-виконавця. Авторська бардівська пісня – «це в апіорі свобода і відвертість. Вона створює потребу в жанрі, який дає людині відчуття душевної теплоти. Вона допомагає відчувати себе значущою частиною однодумців, знайти свободу, не нав'язану зовні, а глибоко особисту, тим самим зберігаючи індивідуальність, дозволяючи яскравіше виявити особові якості»².

Цей популярний пісенний жанр в колишньому Радянському Союзі виник у 1950–1960-х роках. XX ст. як різновид художньої самодіяльності, що зросла в студентському середовищі на базі туристичних та студентських пісень, для яких було притаманно оптимістичний, живий і природний характер. «Особливе значення авторської пісні полягало у становленні альтернативи офіційному радянському пісенному мистецтву, і це особливо відчувалося в період застою (з кінця 1960-х до середини 1980-х років)»³. До 90-х років авторська бардівська пісня розвивалася в двох напрямках: перший – як «загальносоюзна» російськомовна авторська пісня і другий – пов'язаний з продовженням традицій власне української пісенної культури – ліричної, жартівливої, козацько-повстанської пісні, а також мистецтва кобзарів та лірників тощо. «Початок формування українського бардівського мистецтва припадає на кінець 60-х–початок 70-х років, коли окремі митці починають творити самодіяльну українську пісню (наприклад, Олександр Ігнатуша), а його утвердження в статусі вже мистецького явища відноситься до кінця 80-х років»⁴. Перші авторські пісні українською мовою виникли у Києві в середині 1960-х рр. Одними із перших зазвучали пісні А. Горчинського, українського композитора, співака й режисера. А офіційне утвердження жанру відбулося під час перших фестивалів авторської пісні: «Оберіг» та «Червона рута».

У 70-х роках в Україні україномовна бардівська пісня як нове культурологічне явище з'явилася у Львові під назвою «співана поезія» (В. Морозов), а згодом – у Києві (І. Жук, В. Шинкарук). «Визначення жанру «співана поезія» багато років тому придумав Олег Палійчук, яке прижилося, але паралельно авторів «музики-слів» продовжують називати бардами, а частину тих, хто озброїлися електрогітарами і барабанами – «бард-рокерами»⁵.

Основна тематична домінанта українського бардівського мистецтва – це український патріотизм та історико-культурні орієнтири, а також виконавські традиції українського співу під гітару. Це продовження пісенної творчості поетів-композиторів, які під час

² Барди. Народна освіта. URL: <https://narodna-osvita.com.ua/6979-bardi.html>

³ Крупа Ю. О. Жанр авторської пісні як засіб культурного самовиявлення 50-60-х років XX ст. *Культура і сучасність : альманах № 1*. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 64.

⁴ Різник О. *Авторська пісня: від популярності до елітарності*. Республіка. 1993. 17–23 квіт.

⁵ Авторська пісня, співана поезія. URL: <http://rock-oko.com/muzichnstil/spvana-poezya.html>

Першої світової війни воювали у складі українських січових стрільців (М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого), пісні вояків УПА, традиції українського міського співу Західної України (зокрема, пісні на студентських мистецьких мандрівках, «батарські пісні» тощо). Основними представниками українського бардівського мистецтва у 1980-х роках стали: М. Бурмака, Е. Драч, В. Жданкін, В. Морозов, А. Панчишин, Тризубий Стас (С. Щербатих), бард-гурти «Мертвий півень», «Рутенія» та ін. Деякі автори-виконавці використовували як супровід українські народні інструменти, наприклад, ладкову кобзу (В. Жданкін, П. Приступов) тощо. У 1987 році був створений перший в Радянській Україні пісенний театр-кабаре «Не журись!» (В. Морозов, А. Панчишин, Т. Чубай та інші), який водночас відіграв роль першого в Україні об'єднання авторів-виконавців бардівської пісні та співаної поезії. Таким чином, існує два жанрових різновиди бардівського мистецтва – *авторська бардівська пісня* та *співана поезія*, які близькі за побутованням, але кожний з яких має свої жанрові особливості. Як вже було зазначено, бардівська пісня спочатку спиралася на традиції російських (радянських) бардів, а «співана поезія» ніколи не була пов'язана з російськомовним бардівським рухом. Ці два жанрові різновиди бардівського мистецтва також стилістично різняться між собою: співвідношенням музики й слова, рівнями ефективності до творчих пошуків, інтересами до фольклору, різними функціональними особливостями, авторством текстів (авторська бардівська пісня створювалася на україномовні тексти самими виконавцями, а співана поезія – на вірші українських поетів чи інтерпретації народних пісень). Основне, що об'єднує ці жанрові різновиди – це тематична спрямованість і особливості подачі музичних композицій у виконавській манері бардів. Вони виконувалися авторами під власний супровід переважно гітари або іншого струнного інструменту. Наприклад, Едуард Драч часто використовував як супровід вересаївську кобзу, старосвітську бандуру та колісну ліру; Вісиль Жданкін, який на заключному гала-концерті першого фестивалю «Червона рута» на свій страх і ризик заспівав «Ще не вмерла Україна», виступав на сцені переважно під супровід кобзи або бандури; в побуті й на концертах для Марії Бурмаки «супутницею» завжди була гітара, на якій вона почала грати раніше, ніж писати вірші тощо.

Сучасні українські барди успішно працюють як в жанрі авторської бардівської пісні, так і співаної поезії. Наприклад, ці жанри присутні в творчості Е. Драча («Відайте мову», «Грай кобзарю», «Небо України», а також «Військо» на сл. І. Малковича, «Б'ють пороги» на сл. Т. Шевченка та ін.; М. Бурмаки («Не бійся жити», «Тільки мовчи», «Відлітає печаль», а також «Верни до мене, пам'яте моя» на сл. В. Стуса, «Вороне чорний» на сл. Б. Лепкого, «Коли б ми плакати могли» на сл. О. Олеся та ін.); О. Ігнатуші («Мрія про Україну», а також «Мати наша» на сл. Б. Олійника, «Чумацька колискова» на сл. В. Савелюка); К. Булікіна («Кунсткамера», «Політичні коломийки», «На моїй землі», а також «Барабани» сл. П.-Ж. Беранже, «Щоденний міста ритм» сл. С. Набока та ін.); Т. Компаніченка («Дух гармат міцніший», «Панцирні ряди», а також «Завжди Україна Буде!» на сл. Д. Корчинського, «Як упав же він з коня» на сл. П. Тичини та ін.); О. Богомолець («Діалог з часом», «Карпати», а також «Ті журавлі і їх прощальні сурми» на сл. Л. Костенко, «Чорна площа» на сл. О. Теліги та ін.) тощо.

Отже, фестиваль «*Оберіг*» народився у Луцьку далекого 1988 року (офіційний статус отримав у 1989 р.) і був організований молодіжним центром «Волинь». Першими ініціаторами були: В. Ворон, О. Левченко, І. Криса, О. Покальчук. Метою і завданням фестивалю був пошук та підтримка талановитих виконавців у жанрах авторської

бардівської пісні та співаної поезії, вдосконалення виконавської майстерності, створення якісного музичного продукту для програм радіо, телебачення, концертних організацій, відродження традиції всеукраїнських фестивалів авторської пісні, співаної поезії 1989–2001 років, презентація музичної спадщини минулого і сучасних визвольних змагань українського народу, пропагування мистецьких здобутків майже усіх регіонів України. Девіз фестивалю був незмінний: «Без цензури, без халтури».

Перший фестиваль «Оберіг» зібрав 30 учасників, другий – близько 100. На Всеукраїнський фестиваль «Оберіг–91» записалося майже 200 учасників. Переживши справжній ажіотаж, який супроводжував кожен «Оберіг», фестиваль припинив своє існування на довгих 16 років. І тільки у 2017 році його знову провели у Луцьку, зібравши понад 50 учасників. Як виявилось, суспільству знову став необхідний творчий сплеск пісень з громадянською позицією співаної поезії та авторської пісні (це концепція першого «Оберегу»), коли здобута державна незалежність була у небезпеці. На фестивалі звучали твори на власні україномовні тексти (авторська бардівська пісня) та твори на вірші українських поетів чи інтерпретації народних пісень (співана поезія). Варто зауважити, що «Оберіг» – це благодійний захід, зібрані гроші на концертах якого були спрямовані на потреби військових частин, що були розташовані на території Волинської області.

Історія «Оберегу» має своє продовження. У 2001 році відбувся Конкурс-фестиваль військово-патріотичної творчості «Оберіг», заснований Палацом молоді та студентів Херсонської обласної ради і Херсонською обласною організацією Української Спільки ветеранів Афганістану. Даний захід проводиться з метою пропаганди та розвитку самодіяльної творчості молоді, службовців і ветеранів Збройних Сил та правоохоронних органів України, воїнів-інтернаціоналістів, учасників АТО і ООС. А на Вінниччині у тому ж році стартував Всеукраїнський фестиваль «Подільський оберіг». Але, як зазначає Л. Прохорова: «Найбільшого резонансу в Україні та світі набув український музичний фестиваль *«Червона рута»*, що з 1989 року проводився в різних містах України»⁶. Цей відомий музичний фестиваль (RutaFEST) офіційно був зареєстрований у 1989 році як Всеукраїнський молодіжний фестиваль сучасної пісні та популярної музики (назва та ідея фестивалю належить журналісту І. Лепші, запозичену з назви символічної пісні В. Івасюка). Від самого початку він став відомим не тільки в Україні, а й за кордоном. Можна висловитися словами одного із організаторів «Червоної рути» композитора К. Стеценка: «Перший фестиваль провіщав незалежність. Це був вибух істини, емоції, щирості»⁷. Виступи учасників були викликом усій радянській системі, яка нищила, вбивала тих, хто не підпадав під її «порядки». За словами поета і видавця І. Малковича: «Фестиваль запалив іскру незалежності»⁸.

«Червона рута» – це постійно діючий фестивальний форум, який проводиться раз на два роки в різних куточках України, знайомлячи співвітчизників з досягненнями української естради. З часом було встановлено конкурсні жанри фестивалю, серед яких: український автентичний фольклор, популярна, танцювальна, акустична, експериментальна та рок-музика. Але робота фестивалю не припинялася і у не фестивальні роки. В цей період у кожному куточку України проводилися обласні відбіркові конкурси. Між відбірковими та фінальними конкурсами постійно діяла мистецька Школа-майстерня фестивалю.

⁶ Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа. Вінниця: Нова книга, 2006. С. 16.

⁷ Стеценко К. Перші уроки «Червоної рути». Молодь України. Київ, 1989. № 89 (16170). С. 24.

⁸ Терещук Г., Кагуй П. Українська пісня руйнувала СРСР. Перший фестиваль «Червона рута». Радіо «Свобода», 17 вересня 2019. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30164164.html>

Виконуючи культурно-просвітницьку місію, він відкрив світу сучасну українську молодіжну культуру, привернув увагу до України, як незалежної демократичної держави. Це один з перших україномовних некомерційних фестивалів, який цілеспрямовано шукав молоді таланти по всій Україні та створював їм належні творчі умови. Навколо Першого фестивалю «Червона рута» сформувалося середовище людей, які, як зазначає Г. Терещук, «стали активними учасниками Революції на граніті, загалом протестного руху в Україні, люди, які формували громадську думку і творили українську культуру на початку 1990-х років»⁹.

Багато пісень, вперше виконаних на фестивалі, одразу ставали хітами, які співали мільйони людей. Переможці «Рути-89» та їх пісні займали перші місця в усіх хіт-парадах та різноманітних опитуваннях. Вчора зовсім невідомі музиканти миттєво перетворювалися на загальних кумирів української молоді кінця 80-х – початку 90-х років. Вже протягом наступного року вся Україна співала «рутівський» репертуар «Братів Гадюкіних», Віки, А. Миколайчука, О. Тищенко, «ВВ», І. Білик, М. Бурмаки, «Тризубого Стаса» та багатьох ін.

«За 26 років було проведено 13 фестивалів, 480 обласних відбіркових конкурсів, більше 500 концертів, 45 гала-концертів на площах. На заходах фестивалю побувало близько 10 млн. глядачів. Так само збільшувалася кількість учасників відбіркових конкурсів фестивалю: у 1993 р. – 1825 музикантів, у 1995 р. – 2694, у 1997 р. – 2587, у 1999 р. – 3916, у 2001 р. – 4012, у 2003 р. – 4053 тощо. Найбільша кількість учасників відбіркових конкурсів за всю історію фестивалю була у 2010 році – 5 411 осіб. Тоді ж вперше було введено новий конкурсний жанр – український автентичний фольклор. За 26 років в обласних відбіркових конкурсах фестивалю взяли участь близько 70 тисяч молодих музикантів».¹⁰

За словами О. Шмаленка: «Під впливом першого такого фестивалю в українській естрадній пісні починається «нова фольклорна хвиля», яка характеризується сучасною розробкою різних пластів української народної пісні. Даний період характерний також стилістичним поділом традиційної естрадної пісні (власне, традиційна естрадна пісня – ВІА, сольні виконавці та поп-музика) й початком усвідомлення колосального музичного потенціалу нації та активним творенням власної оригінальної музичної культури...»¹¹.

Висновки. Отже, фестивалі «Оберіг» та «Червона рута», які виникли ще за часів існування СРСР, здійснили справжню революцію в українській культурі, що вплинуло на все суспільство. «Це був час потужного початку національного й культурного відродження. Вони відкрили світові нові імена молодих талановитих українських виконавців, які сформували нову молодіжну музику, якої до цього часу майже не існувало»¹². Серед них В. Жданкін, В. Морозов, Е. Драч, О. Богомолець, М. Бурмака, Олег та Юрій Покальчуки, С. Шишкін, В. Хурсенко, сестри Тельнюк, В. Стеблюк, С. Щербатих («Тризубий Стас»), А. Панчишин та багато інших. «Це події всеукраїнського масштабу, які з

⁹ Терещук Г. Пісенний вибух 1989 року. Фестиваль «Червона рута» наблизив Незалежність України. 17 вересня 2019. URL:

¹⁰ «Червона рута» – як культурний феномен. URL: https://rutafest.art/index/chervona_ruta_jak_kulturnij_fenomen/0-7

¹¹ Шмаленко О. І. До питання впливу ансамблю «Червона рута» на творчість музичних гуртів. *Перспективи розвитку сучасної науки*. Львів, 2–3 грудня 2016 р. С. 170.

¹² Балта А. О. Всеукраїнський фестиваль-конкурс авторської пісні та співаної поезії «Оберіг» як символ відродження української пісенної естради. Дипломна робота. Івано-Франківськ. 2024. 143 с.

кінця 80-х рр. минулого століття виконали важливу державотворчу функцію в Україні й дотепер формують сучасну естрадну й молодіжну школу вітчизняної музики. Це значно піднесло престиж нашої держави на міжнародному рівні й стало вагомим чинником входження України у світовий соціокультурний простір»¹³.

Ці фестивалі були справжньою культурною подією, що символізували народження нової української музики і сприймалися як провісники довго очікуваної незалежності України.

Література

1. Авторська пісня, співана поезія. URL: <http://rock-oko.com/muzichnstil/spvana-poezya.html>
2. Балта А. О. Всеукраїнський фестиваль-конкурс авторської пісні та співаної поезії «Оберіг» як символ відродження української пісенної естради. Дипломна робота. Івано-Франківськ. 2024. 143 с.
3. Барди. Народна освіта. URL: <https://narodna-osvita.com.ua/6979-bardi.html>
4. Дутчак Л. Дмитро Кріцак: «Червона рута» моєї молодості. *Газета по-надвірнянськи «Народна воля» від 20 вересня 2019*. URL: <http://volya.if.ua/2019/09/dmytro-kritsak-chervona-ruta-mojeji-molodosti/>
5. Крупа Ю. О. Жанр авторської пісні як засіб культурного самовиявлення 50-60-х років ХХ ст. *Культура і сучасність : альманах № 1*. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 62–66.
6. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа. Вінниця : Нова книга, 2006. 384 с.
7. Різник О. Авторська пісня: від популярності до елітарності. *Республіка*. 1993. 17–23 квіт.
8. Рось З. П. Основні тенденції в розвитку джазово-фестивального руху в Україні періоду незалежності (1991–2012 рр.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип. 33). С. 82–88.
9. Стеценко К. Перші уроки «Червоної руті». *Молодь України*. Київ, 1989. № 89 (16170). С. 24.
10. Терещук Г., Кагуй П. Українська пісня руйнувала СРСР. Перший фестиваль «Червона рута». *Радіо «Свобода»*, 17 вересня 2019. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30164164.html>
11. Терещук Г. Пісенний вибух 1989 року. Фестиваль «Червона рута» наблизив Незалежність України. 17 вересня 2019. URL:
12. «Червона рута» – як культурний феномен. URL: https://rutafest.art/index/chervona_ruta_jak_kulturnij_fenomen/0-7
13. Шмаленко О. І. До питання впливу ансамблю «Червона рута» на творчість музичних гуртів. *Перспективи розвитку сучасної науки*. Львів, 2–3 грудня 2016 р. С. 169–171.

Дата надходження статті: 31.07.2025

Дата прийняття статті: 05.09.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Рось З. П., Балта А. О., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

¹³ Рось З. П. Основні тенденції в розвитку джазово-фестивального руху в Україні періоду незалежності (1991–2012 рр.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип. 33). С. 84.



УДК 784+781.62

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-10>

Самая Тетяна Вікторівна
заслужена артистка України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри естрадного співу,
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв,
<https://orcid.org/0000-0002-1429-2951>

Макієвський Станіслав Олександрович
музикант, продюсер, педагог, методист,
автор вітчизняної рудиментальної теорії та
практики гри на ударній установці
<https://orcid.org/0009-0006-5544-4401>

МЕТРОНОМ – КОГНІТИВНА КРИЗА МУЗИЧНОГО ЧАСУ

Мета статті – критично осмислити психофізіологічні й когнітивні аспекти стандартизації музичного часу через використання метронома, а також обґрунтувати потребу в переорієнтації його функціональної ролі в музичному навчанні. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує положення музичної педагогіки, виконавської практики та когнітивної психології. У процесі аналізу розглянуто музичний час як живу перцептивну категорію, протиставлену його фіксації у вигляді зовнішнього метричного шаблону. Проаналізовано формування моторної пам'яті, ритмічної інтенції та внутрішнього відчуття темпу в музикантів, зосереджено увагу на типових методичних помилках, що перешкоджають розвитку органічного ритмічного мислення. Особливу увагу приділено аналізу явища надмірної орієнтації на метроном у педагогічній практиці, що набуло характеру «метрономоманії» – тенденції до механічної регламентації ритму на шкоду природній пластичності темпу та ритмоінтонаційної виразності виконання. Наукова новизна полягає у введенні поняття «метрономічний догмат», що позначає когнітивне обмежене й виразно репресивне використання метронома, яке деформує ритмічну інтонацію та гальмує розвиток виконавської індивідуальності. У статті обґрунтовано необхідність переходу від метрономозалежної моделі ритмічного виховання до підходу, заснованого на латентній хронометрії, тілесно-руховій координації, голосовій артикуляції ритму та внутрішньому слуховому уявленню часу. У висновках доведено, що формування стійкого ритмічного відчуття можливе не через підпорядкування зовнішньому аудіальному сигналу, а завдяки розвитку автономного темпорального сприйняття, здатності до імпровізації та ритмічній варіативності. Підкреслено значення ритмічної інтенції як засобу смислової та емоційної організації музичного часу. Зроблено висновок, що професійне виконавське мислення потребує переходу до гнучкої, феноменологічно обґрунтованої інтерпретації ритмічної структури, де музичний час розглядається як насичена, динамічна й суб'єктивно переживана категорія. Це відкриває перспективи для формування виразного та цілісного ритмічного мислення в музичній освіті.

Ключові слова: музичне мистецтво, музичний час, метроном, ритмічне мислення, виконавський задум, темп, когнітивна перцепція, моторна пам'ять.

Samaya Tetiana, Makiyevskiy Stanislav. The Metronome: A Cognitive Crisis of Musical Time

This article sets out to examine the psychophysiological and cognitive aspects of musical time standardisation through the use of the metronome, along with a critical evaluation of its excessive popularity in educational practice. This phenomenon has reached what may be described as 'metronome mania': an obsessive reliance on the metronome as a universal tool for regulating and

correcting rhythm in music pedagogy and performance. It reflects a pathological drive towards mechanical standardisation of musical time, suppressing the natural fluidity of tempo and the expressive rhythmic-intonational qualities of performance.

An interdisciplinary approach is employed, drawing on principles of music pedagogy and performance practice to enable a comprehensive analysis of the phenomenon under consideration. The study explores musical time as a living perceptual process, as opposed to its fixation through metronomic measurement. Particular attention is given to the formation of motor memory, rhythmic intention and the internal sense of tempo in novice musicians. Common pedagogical errors that hinder the development of organic rhythmic thinking are identified. The study finds that excessive use of the metronome fosters dependency on external pulsation, thereby impeding the development of autonomous temporal perception. The notion of a 'metronomic dogma' is introduced to describe an inflexible approach that distorts rhythmic intonation and obstructs the attainment of musical expressiveness. The article argues for the replacement of the metronome-centred model of rhythmic training with an approach based on motor perception: latent chronometry and internal temporal organisation. It is demonstrated that a stable rhythmic sense is not developed through submission to external auditory cues, but through the cultivation of an internal perception of time, bodily-motor synchronisation, vocal articulation of rhythm and the capacity for improvisational variation. The role of rhythmic intention is emphasised as a means of semantic and emotional structuring of musical time. The development of professional performance thinking, it is argued, requires a shift towards a flexible, phenomenologically grounded interpretation of rhythmic texture. Musical time is thus conceptualised as a dynamic and richly layered phenomenon, shaped by the performer's sensory experience and offering new pathways for cultivating expressive rhythmic thought.

Key words: musical art, musical time, metronome, rhythmic thinking, performance intention, tempo, cognitive perception, motor memory.

Вступ. Так влаштоване життя: усе розставляє на свої місця час. Ця, на перший погляд, банальна істина насправді містить у собі фундаментальний філософський і науковий принцип – будь-яка система, процес або форма організації життя й мислення розгортається в часі. Час – це не просто фізична координата або лінійний перебіг подій, а форма існування матерії, міра мінливості, причинності та основа організації досвіду.

Зрозуміти час – означає досягнути його мінливу природу та процес розгортання. У контексті музичної спеціалізації ми неминуче стикаємося з категоріями темпоральності, складної системи взаємодії, яка проявляється у формах метра, ритму, тривалості, циклічності, темпу, прискорення й уповільнення, агогіки та інших елементів. У сукупності вони формують емоційне сприйняття часу як руху в музиці.

На відміну від фізичного часу, що піддається вимірюванню за допомогою технічних приладів, музичний час має внутрішню структуру та якісне наповнення. Його існування нерозривно пов'язане із суб'єктивним сприйняттям і не може бути повністю охоплене метрологічними системами чи термінами. Незалежно від наших зусиль утримати час у межах власних відчуттів залишається приреченою невдалою спробою. Зокрема, проблема збереження сталої, передбаченої швидкості темпу музичного твору в контексті сучасної виконавської практики виходить за межі стійких механізмів моторної пам'яті.

У виконавській практиці музичний час формується під впливом множини взаємопов'язаних чинників – від психофізіологічних реакцій виконавця до емоційного стану слухача. Його специфіка полягає в тому, що час постає не лише як вимірювана тривалість, а і як організація звукового простору в чуттєво та когнітивно значущі форми. Тут у перцептивному процесі беруть участь моторна пам'ять і внутрішній слух, і відчуття форми, і ритмічна інтуїція, і навіть культурні патерни сприйняття часу, щоб знайти «таємничий» ключ до їх узгодженої дії в контакт з глядацькою залогою.

Матеріали та методи. З огляду на це, видається необхідним дослідити передумови виникнення невідповідності між емоційною реакцією та моторною сферою людського організму.

З моменту першого дотику учня до музичного мистецтва розпочинається його знайомство з елементарними засадами часу та ритму. Проте цей етап зазвичай обмежується доволі спрощеним і часто схематичним уявленням про сутність музичного часу.

Відома фраза Ганса фон Бюлова «*Спочатку був ритм*»¹ у педагогічній практиці набуває дещо іронічного забарвлення, де провідним носієм змісту постає дієслово «був», що акцентує увагу на втраті живого досвіду ритму внаслідок сучасної формалізації музичного часу.

Саме дієслово «був» є маркером так званого історичного, але вже втраченого підходу до музичної ритміки минулого як до явища, пов'язаного з архаїчним баченням ритму як чогось «незначущого» порівняно із сучасними ритмічними патернами. При цьому залишаються поза увагою глибини тілесної моторики, фізіології, дихання, а також емоційно-психологічних імпульсів. Натомість дієслово «став» у сучасній педагогіці дедалі частіше відсилає до поняття «метроном» – технічного пристрою, що уособлює стандартизацію, механізацію та еталонізацію музичного часу в європейській музичній культурі, починаючи із часів Й. Н. Мельцеля – винахідника метронома (1816 р.), яка започаткувала епоху «метрономічного догмату»². Так, спостерігається переміщення акценту від феноменологічного та інтуїтивного сприйняття ритму до строго раціоналізованої, зовнішньо заданої моделі темпу, що веде до втрати гнучкості й виразності музичної тканини.

Результати. Метроном, як символ об'єктивного музичного часу, входить в освітню практику як універсальний критерій «правильного» виконання. Проте це призводить до парадоксального результату: учень починає сприймати час не як внутрішньо органічне переживання музики, а як зовнішньо регламентовану конструкцію метроритму, у якій навіть нюанси не пов'язані з динамічними відтінками, позбавлені емоційності, підпорядковані східчастій механічній градації, а не тонкому пластичному відчуттю звукових відтінків. Така підміна сутнісного розуміння культури музичного часу його метричною абстракцією негативно впливає на розвиток синхронної взаємодії моторної пам'яті з агогічними відхиленнями, інтонаційним слухом, емоційною стриманістю та тонкою чутливістю перцептивних якостей внутрішнього сприйняття ритму.

Перехід від поняття «був» (ритм) до «став» у контексті музичного ритму є не просто метафорою, а глибинною трансформацією музичного мислення. Замість органічного становлення часової структури, пов'язаної з природною тілесною моторикою, виникає шаблон, нав'язаний ззовні. У результаті авангардом знань про ритм стає не ритмоінтонаційна практика, її естетичне осмислення, а метроном – прилад, що розподіляє музичний час на раціональні одиниці. Така ситуація потребує критичного переосмислення з урахуванням сучасних досліджень у галузі музичної психології та когнітивної естетики сприйняття часу.

Питання використання метронома в процесі музичного навчання потребує глибшого й логічно виваженого аналізу, що виходить за межі його утилітарної функції фіксації темпу. У цьому контексті не йдеться про заперечення необхідності метронома в самостійній роботі учня; навпаки, акцент зміщується на проблему його функціонального та практично обґрунтованого застосування.

¹ Макієвський С. Ритміка для всіх. Школа постановки барабанщика. Київ: Музична Україна, 2005. С. 30.

² Meinel C. Das Regensburger Mälzel-Metronom von 1816: Biographie eines Objekts. Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2023, 38(2), pp. 293–304.

Якщо на початковому етапі музичного навчання метроном використовується виключно як абсолютний орієнтир – еталон темпу та часу, то така практика неминуче сприяє формуванню умовного рефлексу, опосередкованого реакцією на зовнішній слуховий подразник. Подібний вплив хоч і може забезпечити короткотривалий результат у засвоєнні базових моторних навичок, однак з фізіологічного боку переважно пов'язаний із механізмами *короткочасної пам'яті*. Відповідно, за таких умов метроном не сприяє сталому формуванню мнестичних процесів, орієнтованих на довготривале запам'ятовування часової пульсації, внутрішньої ритмічної організації та розвитку здатності до самостійного відтворення музичного часу в заданому темпі.

Інакше кажучи, метроном виконує роль зовнішнього «поводиря» музичного *груву* – він спрямовує, але не формує внутрішнє кінестетичне відчуття в поєднанні з евристичним мисленням, яке є попередником імпровізації. Такий стан справ не сприяє розвитку пам'яті стійкого відчуття пульсу, а навпаки – закріплює залежність від зовнішнього ритмічного сигналу.

Постійне звернення до метрономного супроводу, тим паче його безперервне використання, перетворює метроном не на каталізатор творчого метроритмічного мислення, а на зовнішній регулюючий чинник. Це сприяє формуванню залежності, а в окремих випадках – фобії, зумовленої недовірою до власних здатностей контролювати плин часу або, що трапляється частіше, нездатністю досягти точного співпадіння з його звуковим сигналом. Із цього випливає необхідність перегляду методологічних засад застосування метронома не як універсального засобу формування структурованої організації музичного темпу, а як допоміжного, тимчасового інструмента, що потребує свідомого та дозованого використання в процесі музичного навчання.

Варто усвідомити, що проблема полягає не в наявності метронома в навчальній практиці, а в способі його використання. Тому в роботі з ним доцільно переходити від механістичного прив'язування ритмічного подразника на користь формування усвідомленої музичної часовості, де метроном не відіграє домінантної ролі.

Дослідження в галузі фізіології сприйняття та музичної педагогіки сходяться на думці, що людина не має вродженого абсолютного відчуття часу, як і здатності до точного відтворення строго організованого музичного темпу³.

У цьому аспекті особливої ваги набуває початковий етап музичного виховання, під час якого закладаються первинні психомоторні патерни і встановлюються стабільні механізми часової саморегуляції. Так звана *моторна пам'ять* формується на основі повторюваних тілесно-рухових реакцій у відповідь на акустичні або тактильні стимули, які згодом актуалізуються у свідомості виконавця без потреби в зовнішніх звукових подразниках (наприклад, метрономі).

Ці реакції залишають в організмі стійкі сліди-відбитки на основі темпорального відчуття (типу *step by step*) – нейрофізіологічні кореляти, що фіксують закономірності руху в часі. Саме вони слугують підґрунтям для подальшого формування ритмічної стійкості, інтуїтивного відчуття пульсації та темпу.

Важливо підкреслити, що такі механізми не виникають спонтанно, а вимагають цілеспрямованого педагогічного втручання, особливо на стадії перших занять. Елементи встановлення внутрішнього темпу пов'язані із численними факторами постановки (зокрема, положенням тіла, характером дихання, внутрішньою перцептивною взаємодією з координацією рухів, кінестетичними відчуттями) і відіграють ключову роль у

³ Hebb D. The Organization of Behavior: A Neuropsychological Theory. New York: Wiley, 1949. 334 p.

структуризації внутрішнього часового простору виконавця та ритмічної інтенції – організації і вираженні ритмічного руху в музиці. Через послідовне й методично виважене формування цих елементів створюється база для розвитку в мозку стійких «часових відбитків», які забезпечують як відтворення заданого темпу, так і гнучкість його корекції залежно від музичного контексту ⁴.

Так, хоча абсолютне відчуття часу не є вродженою характеристикою людини, можливості його засвоєння та розвитку в процесі музичного навчання відкривають перспективи формування точної темпоральної чутливості. Ключову роль у цьому процесі відіграє початковий етап занять, що визначає фундамент усієї подальшої ритмічної підготовки.

У професійному підході до вивчення людських функцій, пов'язаних із відтворенням ритму, немає дрібниць – кожна деталь має вагоме значення для виконання комплексного завдання формування стійкого відчуття музичного часу та темпу. Особливу увагу при цьому приділяють когнітивному аспекту ритміки й пов'язаній з ним ритмічній інтенції.

Когнітивний компонент ритміки становить сферу дослідження, зосереджену на вивченні взаємозв'язку між музичним ритмом і вищими психічними функціями – увагою, пам'яттю, сприйняттям і моторикою. *Ритмічна інтенція*, своєю чергою, полягає в цілеспрямованому застосуванні ритмічних патернів з метою вираження конкретного художнього задуму або досягнення функціонально значущого результату в музичному виконанні. Вона відображає механізм взаємодії між внутрішньою мотивацією і зовнішньою ритмічною реалізацією, формуючи підґрунтя для виразної та осмисленої музичної активності.

Формування стійкого моторного відчуття в музичній діяльності слід розпочинати із чіткого окреслення завдання, орієнтованого на досягнення конкретної виконавської мети. Основою цього процесу є усвідомлення базових часових параметрів, що проявляються через рухову активність музиканта. На початковому етапі особливого значення набуває розв'язання ключового питання: *яка форма невербальних рухів визначає тривалість кожної долі такту і як вона співвідноситься з відчуттям латентного (незвучного) часу?*

Ідеться про формування здатності інтерпретувати латентні, але структурно значущі часові сегменти через моторні акти, зокрема плавні рухи руки, аналогічні диригентському жесту, що відповідають тривалості дольового циклу такту ⁵. Кожна ритмічна тривалість має супроводжуватися голосовою артикуляцією, ідентичною до ритмічного звучання, що в подальшому створює підґрунтя для заміни зовнішньої моторики (рухи руки) функцією внутрішнього відчуття метричної структури. Подібні жести виконують не лише комунікативну, а й когнітивно-моторну функцію, будучи засобом формування внутрішньої хронометрії. Так, латентна тривалість між ударами пульсу в такті має усвідомлюватися не лише як абстрактна одиниця часу, а і як просторово-руховий патерн, що слугує основою стабільного метроритмічного відтворення.

Розвиток моторного відчуття потребує системної роботи, під час якої відбувається навчання узгодження внутрішнього відчуття часу із зовнішньо реалізованими рухами. Такий підхід створює надійну основу для послідовного формування темпової стабільності, метричної точності та виразності виконання.

У процесі опанування музичної ритмікою, як і будь-якої діяльності, пов'язаної з руховими реакціями, виокремлюють два етапи формування виконавської техніки. Перший

⁴ Loeser F. Gedächtnistraining. Leipzig/Jena/Berlin: Urania-Verlag, 1976. 157 p.

⁵ Мурза, С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 196 с.

етап – постановочний – характеризується активним свідомим контролем, спрямованим на розвиток моторної пам'яті та точну ритмочасову артикуляцію за допомогою ітеративних вправ. Другий етап передбачає перехід до автоматизованого виконання, під час якого знижується ступінь жорсткого контролю над часовими параметрами. Саме на цьому рівні стає можливою реалізація творчої ініціативи: агогіки, ритмоінтонації та інтерпретаційної свободи завдяки вивільненню когнітивних ресурсів оперативної пам'яті⁶.

У такий спосіб розвивається кінестетична чутливість, за якої моторна пам'ять спирається на відчуття амплітуди рухів в тісному взаємозв'язку зі слуховою, що забезпечує сприйняття звуку через рухову активність. Музикант опановує співвідношення між моторними діями та результатом звукоутворення, формуючи стійкий зв'язок «рух – звук». За реалізацію цього зв'язку відповідає еферентний механізм, який спрямовує сигнали від центральної нервової системи до виконавчих органів для контролю звучання, у взаємодії з аферентним зворотним зв'язком – системою сенсорного моніторингу, що забезпечує мозок інформацією про якість звукового результату. Ця двостороння регуляція дає змогу точніше координувати м'язові дії. За відсутності такого зв'язку моторика втрачає виразність і стає несвідомою, механічною.

Розглядається перехід від *оперативної пам'яті*, заснованої на свідомому вольовому контролі, до *підсвідомого рівня* виконавства, де контроль трансформується в латентну форму й стає внутрішнім імпульсом, гнучко керований виконавцем. Музикант самостійно формує метричну організацію, імпровізуючи з різними метричними структурами, створюючи поліметричні конфлікти в музичній тканині. При цьому застосовуються прийоми: *алла бреве*, *такти вищого порядку*, *геміола*, *вторинний рег*, різноманітні *стопп-патерни* та інші метроритмічні засоби. На цьому етапі для виконавця точне дотримання дольової структури тактового розміру вже не є пріоритетом, навпаки, надмірний контроль може порушити його органічний зв'язок з музичним образом.

Аналізуючи ключові чинники формування музичного часу з урахуванням фізіологічних особливостей людського організму, важливо відзначити стійку тенденцію до застосування спрощених підходів у навчанні ритму, що є характерною рисою багатьох педагогічних практик. Подібна методика, яка нерідко зберігає ознаки так званої дитячої пісочниці, зазвичай свідчить про недостатньо глибоке розуміння природи часових процесів у музиці та сприяє зниженню методологічної точності у викладанні основ теорії ритму.

Зокрема, не проводиться чіткої різниці між розподілом ритмічних тривалостей, що відображають музичний час та їх побутовими демонстраціями розрізання яблука, торта або хліба. На межі методологічної помилки залишається непоміченою принципова відмінність між демонстрацією пірамідальної таблиці ритмічних значень (рис. 1), де ціла нота розташована на вершині, а нижче, з подвоєнням кількості, розміщуються половинні, четвертні та ін., – і лінійною діаграмою часового континууму (рис. 2), у якій тривалості не просто розподіляються, а співвідносяться між собою в часовій послідовності, зумовлений метричною сіткою та контекстом музичного розвитку:

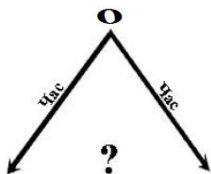


Рис. 1. Пірамідальна схема часу

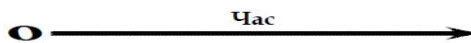


Рис. 2. Лінійна діаграма часу

⁶Макієвський С. Ритміка для всіх. Школа постановки барабанщика. Київ: Музична Україна, 2005. 102 с.

Один із найбільш авторитетних сучасних представників «ритмічної професії», німецький барабанщик Бенні Греб (Benny Greb), у своїй відеошколі «The Art and Science of Groove»⁷ пропонує ще більш радикальний підхід: він ілюструє побудову метричної сітки такту шляхом вимірювання інтервалів між долями за допомогою звичайної будівельної рулетки. Такий метод демонструє навмисну вільність й умовність у трактуванні метроритмічної організації, що суперечить як професійному музичному досвіду, так і загальноприйнятим теоретичним уявленням про її природу. Подібні приклади можна розглядати радше як прояв псевдонаукового підходу або елемент медійного хайпу.

Відсутність чітко сформованого порядку темпорального сприйняття часу (внутрішньої організації ритмічних і метричних структур) зумовлює те, що музикант-початківець, не усвідомлюючи релятивної природи музичної часової протяжності та її зв'язку з метричною організацією, формує звичку до механічного, шаблонного відтворення. Надалі подібні деформації, закріплюючись у виконавській практиці, нерідко стають бар'єром на шляху розвитку виразності, інтерпретційної гнучкості та музичного мислення загалом.

Якщо серйозно підходити до аналізу виконавської майстерності з позицій критеріїв її досконалості, то стає очевидним, що так звані дрібні деталі, які на перший погляд здаються незначними й часто залишаються поза увагою, насправді відіграють критично важливу роль у формуванні професійного музиканта. Ці елементи, будучи неусвідомлено засвоєними на початковому етапі навчання, проникають у глибинні шари когнітивної та сенсомоторної системи, де фіксуються в довготривалій ментальній пам'яті. У разі відсутності своєчасної корекції вони зберігаються у вигляді неусвідомлених, примітивних відбитках, формуючи спотворені уявлення про моторну організацію виконання. Під їх впливом виникають ледве вловимі лакуни – смислові розриви в тих місцях, де розвиток музичної думки має здійснюватися без найменшої ритмічної фальші.

Внаслідок таких викривлень технічний апарат розвивається в умовах латентних функціональних обмежень, що надалі негативно позначається на становленні вільного, виразного виконавського мислення. Такі «мікродефекти» набувають системного характеру: вони формують стійкі патерни рухової реакції та сприйняття, які безпосередньо впливають на здатність інтегрувати емоційний зміст у виконавський процес. Так, недостатня увага до деталей на початковому етапі навчання може призвести до глибоких структурних деформацій музичного мислення та виконавської практики.

Поняття музичного метра в сучасному музичному середовищі, особливо серед виконавців без глибокої теоретичної підготовки, здебільшого інтерпретується у відриві від науково-дидактичної основи. Ці міркування часто мають розпливчастий, полемічний характер, що призводить до втрати базових принципів метричної організації та ігнорування її зв'язку з моторною природою. У межах побутового розуміння уявлення про метр, як правило, зводиться до асоціацій із звукоорієнтованими приладами, на кшталт метронома. Метроному приписують виняткову функцію забезпечення «чіткості», рівномірності, «відповідності квадрату» та «стабільності» тактового розміру.

Нерідко сигнали-кліки метронома починають використовувати в надмірній кількості, аж до поділу такту на 16/16 долей у розмірі 4/4, що призводить до повної нівеляції часових інтервалів між основними долями. На практиці ж ці часові інтервали не повинні нівелюватися, адже вони призначені для реалізації ритмічних прийомів, як-от *офбїт*, завдяки чому й формується метрична напруженість – основа *свінгового* відчуття в будь-якій жанровій стилістиці.

⁷ Greb B. The art and science of groove [DVD]. Hudson Music, 2015.

З огляду на це, постає логічне питання: чи можливе формування свінгу в межах механічно виставлених шістнадцятих долей? Вочевидь, що ні. Не варто ототожнювати інструментальну ритміку з танцювальною. Навпаки, джазові музиканти у своїх *solo* часто вдаються до прийому *half-time* (фрагментарного використання 2/2, аналогічного *алла бреве*), що посилює виразність мікроритмічних відхилень, офбітової артикуляції та агогіки шляхом зменшення домінантного впливу регулярної метричної пульсації. Така метрична трансформація надає фразуванню еластичності та виразності, підсилюючи емоційне сприйняття музичного матеріалу.

Цей процес здійснюється на латентному рівні, у якому свідомість виконує функцію коректора автоматизованої діяльності підсвідомості. При цьому втручання зовнішнього звукового подразника (метронома), «відміряючого метр», стає неможливим, оскільки в ситуації метричного конфлікту вже формується ментальна тріада: основний (титольний) метр, штучно сконструйований (суб'єктивний) метр та вихідний звуковий варіант їх бінарного поєднання, характерного для внутрішньотактової полімерії (рис. 3):

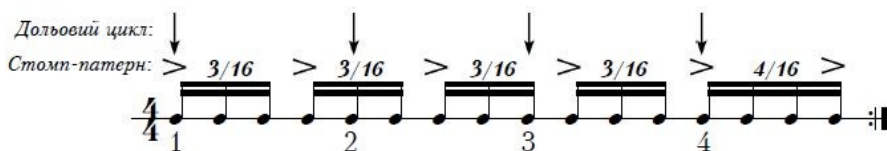


Рис. 3. Приклад внутрішньотактової полімерії

Слід підкреслити, що ефективне використання метронома можливе лише за умови сформованої у виконавця здатності до латентного (несвідомого) моторного відчуття пульсу сильних та слабких метричних одиниць такту. Це становить окремий аспект музичної науки, без опанування якого повноцінне сприйняття й інтерпретація поліметричних структур є неможливими. У цьому контексті метроном може бути осмислений як «автономна метрична одиниця», здатна формувати у свідомості виконавця додаткову метричну прогресію, актуальну під час роботи з поліметриєю⁸. Водночас за відсутності стабільного внутрішнього моторного пульсу, встановленого на несвідомому (латентному) рівні як своєрідний «модулятор» або «чип», зовнішній метричний вплив метронома втрачає свою функціональність, оскільки не знаходить опори в психофізіологічній структурі виконавця.

Висновки. Метроном, що використовується як абсолютний еталон темпу, пригнічує розвиток індивідуальних когнітивних та психофізіологічних особливостей виконавця. Його необґрунтоване застосування в освітній практиці призводить до знецінення ритмічної інтуїції та нівелювання значення внутрішньої свободи переживання музичного часу.

Автоматичне підпорядкування ритмічному імпульсу метронома сприяє формуванню спрощених, механістичних уявлень про ритм і темп. Така підміна внутрішніх виконавських механізмів зовнішнім джерелом знижує емоційну виразність, пластичність та осмисленість музичної інтерпретації.

Темп і ритм у музичній практиці є результатом складної взаємодії моторної пам'яті, слухового контролю, ритмічного передчуття та емоційної чутливості. На відміну від механічного ритму метронома, суб'єктивне переживання музичного часу ґрунтується

⁸ Самая Т., Макієвський С. Ритміка вокаліста: професійний курс. Київ : 7БЦ, 2021. 60 с.

на гнучкій і природній синергії всіх складових музичної пам'яті виконавця, що не піддається жорсткій стандартизації.

Розвиток ритмічної стабільності базується на тілесно-моторному досвіді, голосовій артикуляції, слуховому аналізі та сенсомоторній координації. Особливо важливо формувати ці навички на початковому етапі музичного навчання, коли закладаються нейрофізіологічні основи інтуїтивного сприйняття темпу на підсвідомому рівні. Використання метронома виправдане лише в окремих випадках – як допоміжний засіб у контексті вже сформованої моторної стабільності.

Отже, когнітивна криза, пов'язана із застосуванням метронома в музичній практиці, виявляється в порушенні балансу між усвідомленим та інтуїтивним регулюванням часових процесів. Ефективне навчання сприйняттю музичного часу можливе лише за умови гармонічної взаємодії внутрішніх моторних імпульсів, при цьому метроном має використовуватися як засіб контролю, а не як інструмент формування метричної структури. До цього можна додати переконливий аргумент К. Майнеля – дослідника винаходу Й. Мельцеля, який зауважує, що «природне водночас є раціональним і що норми та цінності можуть бути обґрунтовані лише шляхом звернення до авторитету природи»⁹.

Література

1. Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 196 с.
2. Макієвський С. Ритміка для всіх. Школа постановки барабанщика. Київ : Музична Україна, 2005. 102 с.
3. Самая Т., Макієвський С. Ритміка вокаліста: професійний курс. Київ : 7БЦ, 2021. 60 с.
4. Greb B. The art and science of groove [DVD]. Hudson Music, 2015.
5. Hebb D. The Organization of Behavior: A Neuropsychological Theory. New York: Wiley, 1949. 334 p.
6. Loeser F. Gedächtnistraining. Leipzig/Jena/Berlin: Urania-Verlag, 1976. 157 p.
7. Meinel C. Das Regensburger Mälzel-Metronom von 1816: Biographie eines Objekts. Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2023. Vol. 38(2). pp. 293–304.

Дата надходження статті: 11.07.2025

Дата прийняття статті: 20.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Самая Т. В., Макієвський С. О., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

⁹ Meinel C. Das Regensburger Mälzel-Metronom von 1816: Biographie eines Objekts. Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2023, 38(2), P. 304.



УДК 781.7:781.5 (477) (092)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-11>

Сиротинська Наталія Ігорівна
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0001-9524-4574>

Рябінець Христина Ярославівна
аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка
<https://orcid.org/0009-0005-0835-8597>

МЕЛОДИЧНА ФОРМУЛА ЯК УНІВЕРСАЛЬНА МОДЕЛЬ ЛІТУРГІЙНОГО ТА ФОЛЬКЛОРНОГО МЕЛОСУ (НА МАТЕРІЯЛІ ЕПІСТОЛЯРІЮ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА І ПАВЛА МАЦЕНКА)

У статті досліджується епістолярій Мирослава Антоновича і Павла Маценка з позиції вивчення середньовічної сакральної монодії, зокрема її структури, основною одиницею якої була мелодична формула – сталий мелодико-інтонаційний зворот (поспівка, мелозворот). Формульний матеріал слугував основою для побудови піснеспівів різних жанрів, варіювався, транспонувався, але залишався впізнаваним, забезпечуючи стилістичну цілісність літургійного репертуару. Формульне мислення характерне для греко-візантійської, латинської та слов'яно-руської літургійних традицій, що підтверджується богослужбовими збірниками з невменною та лінійною нотацією.

Виокремлюються децю відмінні погляди П. Маценка та М. Антоновича на генезу українського літургійного співу. Зокрема, П. Маценко наполягав на процесі «українізації» обрядового репертуару ще в перші століття після хрещення Русі, на його глибинний трансформації на місцевому ґрунті. Натомість М. Антонович схиляється до теорії візантійського походження української церковної музики, проводячи певні аналогії з малярством й архітектурою, які перебували під сильним візантійським впливом.

Особлива увага приділяється функціональності мелодичних формул із позиції зв'язків внутрішньої мелодичної структури з осмогласною системою. Зазначений напрям цікавив також П. Маценка, який питання форми й гласової належності вважав ключем до розв'язання проблеми гласів у візантійській музиці. Розглядаються також форми й ступені спорідненості інтонування в межах різних обрядів і зв'язок з фольклором. Припускається ймовірність впливу саме сакральних мелозворотів на народну пісенну творчість. У цьому контексті пропонується використання широких можливостей комп'ютерних технологій, що дасть змогу охопити велику кількість дослідницького матеріалу.

У підсумку окреслюються перспективи визначення ступеня близькості мелодико-інтонаційних зв'язків у співаному літургійному просторі християнських обрядів різних конфесій, а також генетичного зв'язку сакральної монодії з українським фольклором.

Ключові слова: мелодична формула, Мирослав Антонович, Павло Маценко, Олександр Кошиць, український фольклор, народна пісня, українські ірмологіони, сакральна монодія.

Syrotynska Natalia, Ryabinets Khrystyna. Melodic formula as a universal model of liturgical and folklore melody (based on the correspondence of Myroslav Antonovych and Pavlo Matsenko)

The article examines the correspondence of Myroslav Antonovych and Pavlo Matsenko from the perspective of medieval sacred monody, particularly its structure, the basic unit of which was a

melodic formula – a fixed melodic-intonational phrase (chant, melodic phrase). The formulaic material served as the basis for the construction of chants of various genres, varied, was transposed, but remained recognizable, ensuring the stylistic integrity of the liturgical repertoire. Formulaic thinking is characteristic of the Greek-Byzantine, Latin, and Slavic-Russian liturgical traditions, as confirmed by liturgical collections with neumatic and linear notation.

The somewhat different views of P. Matsenko and M. Antonovich on the genesis of Ukrainian liturgical singing stand out. In particular, P. Matsenko insisted on the process of “Ukrainization” of the ritual repertoire in the first centuries after the baptism of Rus, on its profound transformation on local soil. M. Antonovich, on the other hand, leans toward the theory of the Byzantine origin of Ukrainian church music, drawing certain analogies with painting and architecture, which were strongly influenced by Byzantium.

Particular attention is paid to the functionality of melodic formulas from the perspective of the connections between the internal melodic structure and the osmo-gloss system. This direction was also of interest to P. Matsenko, who considered the question of form and voice affiliation to be the key to solving the problem of voices in Byzantine music. The forms and degrees of similarity of intonation within different rites and connections with folklore are also considered. The possibility of the influence of sacred melodies on folk song creativity is suggested. In this context, the use of the wide possibilities of computer technology is proposed, which will allow a large amount of research material to be covered.

In conclusion, the prospects for determining the degree of closeness of melodic-intonational connections in the sung liturgical space of Christian rites of different denominations, as well as the genetic connection between sacred monody and Ukrainian folklore, are outlined.

Key words: *melodic formula, Myroslav Antonovych, Pavlo Matsenko, Oleksandr Koshyts, Ukrainian folklore, folk song, Ukrainian irmologions, sacred monody.*

Вступ. Початок ХХ ст. зарепрезентував значний поступ європейської науки в царині медієвістичних студій, зокрема, у ділянці середньовічної сакральної монодії. У цьому контексті важливе місце відводилося питанню форми, структурною одиницею якої була мелодична формула. Цей термін означає певний мелодико-інтонаційний зворот, який називали також поспівкою або мелозворотом. Корпус таких мелодичних формул використовувався як основа для побудови різних жанрів церковної музики. Вони повторювалися буквально або на різній висоті, а найчастіше варіювалися, залишаючись впізнаваними у своїй основі. Використання цих т. зв. моделей дозволяло розбудовувати репертуар сакральних піснеспівів – від найпростіших жанрів до найскладніших. Так розвивався півчий літургійний репертуар, зберігаючи при цьому загальну стилістичну цілісність.

Важливо зазначити, що формульне мислення як функціональний принцип є характерним для греко-візантійської, латинської, а також слов'яно-руської обрядових традицій. Це підтверджується змістом літургійних збірників як із невменною нотацією, так і з лінійною, публікація яких активізувалися у ХХ столітті. У цьому контексті резонансною подією стало започаткування в 1935 році серії видань ММВ (Monumenta Musicae Byzantine)¹, що сприяло дослідницькому гуртуванню цілої плеяди представників різних медієвістичних шкіл: Егона Веллеша (Wellesz), Гудрун Енгберга (Engberg), Крістіана Ганніка (Hannick), Кеннета Леві (Levy), Крістіана Тодберга (Thodberg), Герди Вольфрам (Wolfram), Франческо д'Аюто (d'Aiuto) та ін. За тривалий час функціонування ММВ було опубліковано десятки цінних рукописів – грецьких і слов'янських, зокрема з лінійними транскрипціями

¹ Monumenta Musicae Byzantine – серія академічних видань, присвячених нотованим джерелам музичної культури Візантії, заснована при Копенгагенському університеті в 1935 році Карстеном Хьогом (Carsten Høeg) <https://archive.org/details/Monumenta-Musicae-Byzantinae>

грецьких невм, що дало змогу виразніше виявляти особливості форми монодійних піснеспівів. Зокрема, такі структурні складники, як належність до осмогласної системи, ладово-ритмічна організація, взаємодія мелосу з текстом на рівні складочисельності, акцентуації і композиції. Водночас виразно виділяється пріоритетність інтонаційних формул, покладених в основу мелодичного розгортання піснеспіву.

Матеріали та методи. Методологічну основу дослідження становлять *порівняльний аналіз* фрагментів української сакральної монодії, латинського хоралу й українських народних пісень; *стилістичний аналіз*, спрямований на виявлення характерних рис середньовічного музичного мистецтва; *історико-культурний метод*, що дає змогу простежити еволюцію підходів до аналізу середньовічного мелосу.

Результати. Функціональність окремих формул визначається ще в середньовічних трактатах і пов'язана зі сталим використанням у визначених фрагментах форми, зокрема, на початку, посередині та в каденції. Це сприяло впорядкованості загальної структури піснеспіву, риторичній довершеності, а також формуванню цілісного інтонаційного образу. Водночас часта повторність мелодичних формул у межах осмогласся зумовила пошук відповідності окремих формул певному гласу. Увесь цей півний літургійний комплекс разом із численними складниками християнського обряду адаптовано молодією Київською державою. У цьому контексті дотепер залишається відкритою наукова дискусія щодо ступеня спорідненості національної обрядової практики з греко-візантійською.

Цікаві думки на вищезазначену тему прочитуємо в об'ємному епістолярії українських музикознавців-медієвістів Павла Маценка², який проживав у США, і Мирослава Антоновича³, що перебував у Нідерландах⁴. Обидва емігрували з України після Другої світової війни й не припиняли досліджень давніх традицій українського церковного співу, зокрема в його зв'язку з греко-візантійською практикою⁵. Ця тема особливо цікавила М. Антоновича, що відображено в таких його працях, як статті «Візантійські елементи в антифонах Української Церкви»⁶, «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики»⁷, монографія «Піснеспіви українських ірмологіонів»⁸. Такими думками Антонович часто ділиться з П. Маценком, зокрема в листі від 16 грудня 1956 р. він пише: «Я схилиюся до теорії візантійського походження нашої церковної музики. Цей погляд був скріплений моїми невеличкими студіями Антифонів і певними аналогіями, мовляв, коли малярство й архітектура київська стояла під таким сильним візантійським впливом, то диво було б, коли б музика не підпала тим впливом».

² Павло Маценко (1897–1991) – український музикознавець, диригент, педагог, публіцист, редактор, громадський діяч.

³ Мирослав Антонович (1917–2006) – український музикознавець-медієвіст, хоровий диригент і співак.

⁴ Епістолярій Мирослава Антоновича і Павла Маценка розташований в архіві Мирослава Антоновича, який зберігається в Лабораторії музично-медієвістичних досліджень Факультету Культури і Мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка.

⁵ Граб У. Що стоїть за фактами, або два погляди на походження української літургійної музики в епістолярії Мирослава Антоновича. *Українське мистецтвознавство*: Київ, 2017. Вип. 17. С. 61–72.

⁶ Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 21–38.

⁷ Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 39–55.

⁸ Antonovycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven: A. B. Greyhton, 1974.

Це були 1950-ті роки, коли в листах М. Антоновича до П. Маценка виразно прочитуємо його зацікавлення ранніми традиціями християнського співу на перехресті різних культур і своїми думками він ділиться зі старшим колегою. Так, у листі від 18 травня 1954 року М. Антонович пише: «Де шукати початків григоріанського співу? Звідкіля йшли впливи, під якими остаточно сформувалися ці мелодії? Палестина? Сирія? Візантія? В якому відношенні стоять ці мелодії до старих германських пісень? Наголошення Веллеша про візантійські впливи на григоріанський хорал також не позбавлені правдоподібності. А взагалі здається, що є якась спільна основа у цьому всьому». У листі від 16 грудня 1956 р. Антонович ділиться цікавим фактом: «Що ж до старих синагогальних мелодій, то вони мали вирішальний вплив взагалі на християнську музику Сходу і Заходу ... я ніколи не забуду того моменту, коли в Оксфорді проф. Веллеш запросив до себе «на чайок» кількох своїх старих приятелів з Австрії, Данії, Америки й Ізраїля, а між ними й мене, і ми прослухували різні релігійні співи, а в цьому й синагогальні, записані на грамофонних платівках. Яке ж було моє здивування, коли слухав одної псалмодії і здавалося мені, що чую нашого священника, взгядно, діякона, який співає свої «возгласи». Виразна присутність інтонаційних паралелей у межах культових обрядів закономірно зумовила посилену увагу до проблеми візантійського впливу на українську церковну традицію.

Важливо, що за десяток років, у листі до П. Маценка від 1 вересня 1967 р., М. Антонович підтверджує свої переконання в спорідненості української літургійної практики з візантійською: «Щодо візантійського коріння нашої музики, то я свої думки висловив у статті, яку все-таки сподіваюся надрукують і яку Вам тоді пришлю. Мені здається, що генетична спорідненість нашої музики з візантійською, а візантійської з культовою музикою орієнтального світу є. Я не можу уявити собі, щоби за два-три століття після упорядкованого Дамаскинового Октоїха можна було створити зовсім нову музику, коли на всіх інших ділянках церковного життя і мистецтва видно такий незаперечний візантійський вплив».

Зазначене припущення вимагало кропіткої дослідницької праці, про що довідуємося з листа М. Антоновича від 23 липня 1963 р. до П. Маценка: «З моїми студіями нашої літургійної музики то справа мається так: дальше в ліс – більше дерев, а в студіях більше проблем. Поки що простудіюю мелодичний матеріал наших ірмосів і намагаюся звести все до певних мелодичних схем, певних мелозворотів типічних для різних гласів... а коли б це вдалося (певності ще не маю), тоді треба буде порівнювати різні джерела з візантійськими включно і зробити висновки».

Варто підкреслити, що обидва науковці притримувалися дещо відмінних поглядів на генезу українського літургійного співу. Зокрема, Павло Маценко наполягав на т. зв. українізації обрядового репертуару, сформованого в перші століття прийняття християнства. Він пише про це в 1952 році, у своїй праці «Давня українська музика і сучасність»⁹: «Український церковний спів пройшов довгу дорогу розвитку. Формально підстава його була законсервована записами в книжках знаменного розспіву з перших часів християнства в Україні. У бігу часу цей спів «зкиївчився» і став мелодійним виявом метрополії України. Ще більшого українщення дістав він у могутньому духовному й культурному центрі України і всього слов'янського світу, в Києво-Печерській Лаврі». У подальшому він дотримується цієї думки і в листі від 31 травня 1966 р. до М. Антоновича: «Мені видається, що Київська Русь дістала з Візантії правила, закони восьмиголосся, про порядок

⁹ Маценко П. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег, 1952, с. 11.

укладу співів річного кола, які в Києві доцільно використані. А сам спів? Напевно там є щось запозичене, але не перероблене живцем».

Зазначена проблематика вимагала практичного підходу, тому порівняння інтонаційного мелосу транскрибованих візантійських піснеспівів з відповідним репертуаром українських нотолінійних ірмологійонів XVII–XVIII століть стало основою для дослідницького пошуку. І в цьому контексті функціональність мелодичних формул стали основою для детального аналізу. Так, М. Антонович пише в листі від 1 червня 1952 р. до П. Маценка: «Коли я візьму за зразок наш ірмологічний спів, який побудований на мелозворотах (поспівках), спостережено, що тих мелозворотів, хоч їх і багато, в дійсності не зовсім вже багато. Припускаю, що основних тем і зовсім від себе відмінних мелодійно й ритмічно – не є дуже багато. Проте їх надзвичайно багато, коли маємо на увазі безконечну можливість їх варіювання. Через те я вважаю, що варіювання «спільні різними піснями» є якраз отим, що вказує часом на первооснову головної мелодії».

Так, виявлення особливостей композиційного функціонування мелодичних формул у літургійних піснеспівах стало поштовхом до формування кількох напрямів дослідницького пошуку. Зокрема, у статті «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики»¹⁰, М. Антонович доходить такого висновку: «Більше чотирьох поспівків в одному ірмосі не знайдемо. Є випадки, де певні мелодичні зв'язки могли б розглядатися як нові сепаратні мелодичні фрази, але більшість з них слід уважати все ж продовженням сталих поспівків. Багаті можливості поєднання й роз'єднання мелодичних фраз, продовження і навершення до рудиментарних форм, утворення й перетворення все нових мелодичних одиниць використовуються в ірмосах багатократно, що надає їм великого багатства форм».

Функціональність мелодичних формул цікавила М. Антоновича також щодо зв'язків осмогласної системи з особливостями внутрішньої мелодичної структури окремих жанрів української монодії. Такий підхід не випадковий і суголосний греко-візантійській практиці, зокрема трактування мелодичних формул, як основи візантійських гласів, відображене в окремому параграфі відомого візантійського трактату першої половини XIV ст. Агіополітес (Святоградець)¹¹.

Зазначений напрям цікавив також П. Маценка, який у листі до М. Антоновича від 14 квітня 1964 року зазначив таке: «Мене дуже цікавить Ваша праця про питання форми й гласової належності в наших ірмосах, які, на вашу думку, можуть бути ключем до розв'язання проблеми гласів у візантійській музиці та мостом між літургійною практикою і старою візантійською музичною теорією». У подальшому дослідження функціонування мелодичних формул / поспівків у їх пов'язаності з гласовими структурами не втратило своєї актуальності і трапляється в працях сучасних українських музикознавців, зокрема Олени Шевчук¹², Ірини Чижик¹³, Ольги Прилепи¹⁴ та ін.

¹⁰ Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 39–55.

¹¹ The Hagiopolites. A Byzantine treatise on Musical Theory / edition by Jorgen Raasted. Copenhagen, 1983.

¹² Шевчук О. Структурні ознаки системи осмогласся. *Студії мистецтвознавчі*. No 4. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. С. 36–48.

¹³ Чижик І. О. Мелодичний аспект поспівкового комплексу Осмогласся у нотолінійному Октоїху. *Науковий Національної музичної академії України Чайковського*. Випуск 41. Книга 2. Київ : ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 80–86.

¹⁴ Прилепа О. Поспівка як чинник самобутності вітчизняних гласових молитвоспівів. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Випуск 61. Книга 3. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. С. 50–57.

Визначальну роль послівок як структурних одиниць форми П. Маценко відзначав ще у своїй докторській дисертації «Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолосві, вид. 1775 року», захищеній у Відні в 1932 році¹⁵. В окремому розділі дослідник детально розглядає послівки (мелозвороти) і трактує їх як «найбільш характерну ознаку приналежності співів Почаївського Ірмоля до старих розспівів та їх самовистарчальності <...> при побудові речень старими, певної означеної мелодичної будови мелодіями». Аналіз дисертації П. Маценка виявляє здійснення системного групування музичного матеріалу Ірмоля за принципом будови, змісту, ладового напрямку, мелодичних ліній¹⁶. У деяких випадках наголошується на варіативності окремих послівок з позиції доцільності та зручності їх виконання, зокрема, на перенесенні мелодики на кварту вгору чи вниз відповідно до середньої теситури людського голосу. Як зазначає О. Гнатишин, робота П. Маценка дає початок дослідженню типології мелодичної будови ірмолійних піснеспівів Ірмолю¹⁷. Водночас П. Маценко виразно наголошує на «самовистарчальності та виразі музичного духа й смаку українського народу» і цієї думки дотримується в подальшому.

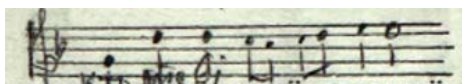
Важливо зазначити, що М. Антонович також відзначав наявність національних інтонацій у структурі літургійного мелосу. Так, у листі до П. Маценка від 14 жовтня 1968 р. він пише: «Я дійшов думки на підставі своїх дотеперішніх студій, що спів книжний, ірмологійний, або ж як його називають знаменним, обмежується головним способом до Октоїха у вужчому розумінні слова (ірмоси, степенні антифони і догмати та деякі стихири) і базується в такій чи іншій мірі на візантійських зразках, тоді коли інші літургійні співи це вже твори суто українські. Найбільш промовистим прикладом міг би бути «Блажен муж», який за грецькою традицією читається, а на Україні він співався... Особливо мене цікавить справа Київського та Києво-Печерського співу... Мені здається, що в києвопечерському співі зустрічаємо всі три – за своїм походженням – групи мелодій. Мелодії книжного (візантійського) походження, але в своєму новому, українському виді, мелодії болгарського й суто українського походження».

Зазначені припущення М. Антоновича щодо наявності українського інтонування будувалися на виокремленні мелодичних формул, виразно споріднених з фольклорною традицією. Про це дослідник пише в листі від 1 вересня 1967 року до П. Маценка: «Я ніяк не хочу ставити під сумнів українськості нашої літургійної музики, а вже аж ніяк українських літургійних мелодій, які стоять поза системою 8-ми гласів. Навіть ці візантійські елементи, що ще залишились в українській літургійній музиці – цебто первісні мелодичні клітини з яких виросла наша музика, наші літургійні мелодії, стали вже українськими вже через традиційний, український спосіб їхнього виконання. До того ж часами дуже невеличкі мелодичні переміни надають українського колориту. Візьмім початок догмата 6-го гласа, що носить виразні прикмети народної пісні:

¹⁵ Маценко П. Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському ірмолосві вид. 1775 року. Докторська дисертація, Відень 1930–1932. Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин [упор. і зредаг. В. Верига]. Торонто : вид УНО Канади, 1992. С. 224.

¹⁶ Курбанова Л. В. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2019.

¹⁷ Гнатишин О. Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу Ірмоля до генези явища. *Культура України*. Харків, 2014. Вип. 45. С. 250.



Приклад. 1. Догматик 6-го гласу

І ось видається мені, що в багатьох співах із системи осьми гласів українськість мелодій базується на далеко даліше йдучих перемінах цього рода, на модифікаціях, опертих почасти на... мовну ритміку і на український, а не орієнтальний спосіб виконання цих мелодій, що в свою чергу причинився до дальших перемін в мелодиці й ритміці, даліше відходив від своїх візантійсько-орієнтальних первовзори... Коли ж до того всього додати ще свідомі й несвідомі мелізматичні видовження, а опісля силлябічні упрощення літургічних мелодій, що мали місце впродовж століть, то ясно, що про якусь реальну «візантійськість» не може бути мови. Йдеться тут про генетичне споріднення і в цьому спорідненні я чим раз більше впевнююся не так на підставі студій візантійської музики, як на підставі історії церкви... Усіми цими «виводами» я не хочу сказати, що українська церковна музика зв'язана генетично тільки й виключно з старовізантійською музикою, та це поле, яке ще потребує дослідів».

Наведена в листі початкова мелодична формула догматика 6-го гласу інтонаційно дуже близька темі української веснянки «Подольночка», а також пісні «Летить галка», яку наводить як аналогічний приклад Олександр Кошиць¹⁸ в листі до П. Маценка¹⁹.



Приклад. 2. Догматик 6-го гласу і народна пісня «Летить галка»

Важливо зазначити, що дослідження генези українського церковного співу цікавило також відомого українського диригента й композитора Олександра Кошиця, який тісно співпрацював з П. Маценком. Обидва підкреслювали формульність церковного співу та інтонаційну спорідненість з фольклорним матеріалом. Про це йдеться в одному з листів О. Кошиця до Маценка: «Що ж до музики, то первісний зміст ієрогліфічних формул [мелодичних формул – Автори] з часом вивітрювався і треба було ці формули з їх довжелезними періодами, чужими нашому співу, з незвиклим чужим розподіленням частин цілого, з чужою логікою мелодійного творення наповнити українським мелодійним матеріалом, поколовши його на шматки та розпорошивши його національну

¹⁸ Олександр Кошиць (1897–1991) – український хоровий диригент, композитор, етнограф.

¹⁹ Відгуки минулого. Кошиць в листах до Маценка. Вінніпег, 1950. С. 19.

одноцілість. Через те національні ознаки типу знаменного співу треба ще шукати в нормально функціонуючій народній творчості²⁰».

Вищенаведений приклад початкової інтонації догматика 6-го гласу не є випадковим, оскільки О. Кошиць є автором обробки для чотириголосого хору повного монодійного осмогласного циклу догматів, опублікованого Зіновієм Лиськом у збірці релігійних творів О. Кошиця²¹. Цей твір дотепер привертає увагу як виконавців, так і дослідників, зокрема Наталії Пархоменко²² і Марії Коваль²³, які підкреслюють збереження Кошицем ладових та інтонаційних особливостей монодії. Такий підхід композитора до монодійних жанрів виявляємо в статті Кошиця «Про генетичний зв'язок та групування українських обрядових пісень»²⁴, де також ідеться про подібність догматиків і народного мелосу.

Особливе ставлення О. Кошиця до жанру догматиків висловлене ним у листі до П. Маценка: «Не можу не висловити свого захоплення до цих мелодій. Я тієї думки, що як композиторській роботі, їм личить одне єдине слово – геніяльність. Вони є виїмкове явище в музиці взагалі і найкраще, що дав Знаменний спів на протязі свого існування. Рідко можна знайти шедеври подібні цим. Мелодійна й динамічна насиченість, містерійна глибина змісту, надзвичайна, іноді просто екстатична взнесість, разом з тим ясність логічності музичного викладу, сміливість замислу цілого з'єднана з стрункістю частин та ювелірною делікатністю обробки деталей, а головне, захоплююча щирість і той подих народньої творчості, вічно свіжої, з безкраїми просторами вокалізації – все це робить ці пісні уніком в світовій релігійно-вокальній культурі»²⁵.

Імовірно, така висока оцінка О. Кошицем і П. Маценком жанру догматиків зумовила глибокий інтерес у їх дослідженні також Антоновичем. У листі від 8 квітня 1968 р. він пише до П. Маценка: «Переписав між іншими всі обробки Догматів Кошиця, а тепер беруся до мелодій Догматів з Львівського ірмологіону. Бачу, що це нелегка справа, розв'язати проблеми цілої української літургійної музики... Я бачу там творчу індивідуальність, що свідомо, я б сказав, раціоналістично складала поодинокі мелозвороти чи там мелодичні формули в певну цілість, як це бувало при творенні образів мозаїк... З бігом часу може й дещо перемінилося, але основа залишилася непорушною. А все таки знайти систему за якою склалися ці мелодії нелегко... не легко відповісти чому саме так, а не інакше все зложено. Якась система і то залізна є, але її нелегко невтаємниченим збагнути її, так само як нелегко збагнути системи Шенберга чи «серійної музики» для тих, що її не знають».

Важливо зазначити, що аналітичні спостереження М. Антоновича над догматами базуються на основі виявлення формульних зв'язків у загальній композиційній структурі. Такий підхід дає змогу вийти за межі жанру і піднятися до стилістичних узагальнень.

²⁰ Відгуки минулого. Кошиць в листах до Маценка. С. 19.

²¹ Олександр Кошиць. Релігійні твори / ред. Зіновій Лисько. Нью-Йорк, 1970.

²² Пархоменко Н. Догмати Олександра Кошиця – рефлексії митця і канонічна творчість. *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського. Центр музичної україністики, 2000. Вип. 29. С. 64–73.

²³ Коваль М. В. Монодичне першоджерело «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця: підсумки музично-теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 303–310.

²⁴ Кошиць О. Про генетичний зв'язок та групування українських обрядових пісень. Вінніпег, 1945. 16 с.

²⁵ Відгуки минулого. Кошиць в листах до Маценка. С. 24.

Так, у листі до П. Маценка від 24 травня 1968 року М. Антонович зазначає: «Догмати побудовані на цьому самому мелодичному матеріалі, та й за тим самим композиторським принципом, що й ірмоси, степенні-антифони, а навіть деякі стихири, а між ними навіть кілька подібних. Устійнити точно які мелозвороти треба вважати речниками чи там «показчиками» даного гласу, а які запозиченням чи там «модуляцією» (параллаге) також не завжди можна пояснити... Особливо справа мелодичних перемін-варіантів видається мені дуже складною, тому не легко визначити де маємо справу з випадковим явищем, а де з певною системою. Статистика у цьому випадку не дає задовільні висліди. Часами маю враження, що товчу воду в ступі, та може таки до чогось таки дотовчуся. На біду собі порівняв я Догмат першого гласа з Львівського ірмологіону, який майже ідентичний з тим же догматом Києво-Печерського Обиходу, з мелодією грецького догмата у транскрипції Тілларда і стрінув там подібності як у мелозворотах, так і в композиції». Водночас М. Антонович відзначає подібність між церковними піснеспівами та українськими народними піснями на прикладі в структурі догматів та козацьких «Дум»: «Хоч мелодика їх дуже відмінна, та принцип будови, а саме багаторазове використання різних мотивів, прозраджують деякі спільні риси»²⁶.

Повернувшись ще раз до початкової інтонації догмату 6-го гласу, яка виявляє мелодичну спорідненість з народними піснями «Летить галка» та «Подольночка», варто звернути увагу на ще один важливий контекст інтонаційної канви християнського мелосу. Як ішлося вище, М. Антонович відзначає заувагу Веллеша про ймовірність візантійських впливів на григоріянський хорал. Так, відчуття спільності інтонаційного простору на тлі міграції поспівок є важливим напрямом дослідження генези християнського мелосу. Зокрема, зазначена формула догмату 6-го гласу характерна не лише для греко-візантійського мелосу чи українського фольклору, а й для латинського середньовічного репертуару.



Приклад. 3. Догматик 6-го гласу і народна пісня «Летить галка»

Такі інтонації віднаходимо серед латинських зразків праці Давида Хілея (Hiley David) «Хорал західної церкви»²⁷. Важливо відзначити рухомість мелодичної формули латинських співів, що проявляється у варіативності або зміні висотного положення:

²⁶ Антонович М. Питоменності українського церковного співу. Збірник праць Ювілейного Конгресу: Наук. Конгрес у 1000-ліття Хрищення Руси- України у співпраці з Українським Вільним Університетом [ред. В. Янів]. Мюнхен, 1988–1989. С. 461.

²⁷ Hiley David. Chorał kościoła zachodniego. Kraków, 2019. 832 s.



Приклад. 4. Мелодичні формули латинського хоралу

Зазначені приклади засвідчують інтонаційну спорідненість розгорнутої мелодичної палітри середньовічної монодії різних обрядів. Імовірно, порівняння українського літургійного репертуару потребує врахування не лише візантійського, а й латинського матеріалу. До того ж візантійський матеріал використовується в транскрипціях невменного запису, а піснеспіви українських рукописних ірмологіонів та латинських антифонаріїв добре прочитуються у лінійній фіксації, як-от Золочівський ірмологіон 1694 р. і Антифонарій 1553 р.



Приклад. 5. Золочівський ірмологіон (1694) і Антифонарій (1553)

Аналіз якнайширшого кола сакральних піснеспівів дасть змогу краще зрозуміти форми і ступені спорідненості інтонування в межах різних обрядів, а також зв'язок з фольклором. Варто припустити, що не народна пісня впливала на літургійне інтонування, а навпаки, виразовість окремих сакральних мелозворотів проникала в народну пісенну творчість. У цьому контексті дослідницький пошук потребує нового інструментарію, зокрема, широких можливостей комп'ютерних технологій, що дасть змогу охопити велику кількість дослідницького матеріалу. Такий проєкт уже започатковано й опубліковано докладний опис його структури та можливостей²⁸. Найперше це форму-

²⁸ Рябінець Х. Здобутки і перспективи українських комп'ютерних проєктів на матеріалі народної пісні і сакральної монодії. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2024. Вип. 3. С. 95–101; Сиротинська Н., Рябінець Х., Шестакевич Т. Моделювання дослідницького корпусу для комп'ютерного вивчення української сакральної монодії. *Українська музика*. Львів, 2024. Вип. 2. С. 138–145; Syrotynska N., Shestakevych T., Ryabinets Kh., Paprotskyi M. The concept of using information technologies for the study of sacred monody's structure (based on the 1674 Lyubachiv irmologion). *SCIA-2024: 3rd International Workshop on Social Communication and Information Activity in Digital Humanities*, October 31, 2024, Lviv, P. 1–12.

вання колекції мелодичних формул, визначення їх кількісних показників, а також місця в структурі піснеспівів. У перспективі це сприятиме визначенню ступеня близькості мелодико-інтонаційних зв'язків у співаному літургійному просторі християнських обрядів різних конфесій, а також генетичного зв'язку сакральної монодії з українським фольклором.

Література

1. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики. Львів, 1997. С. 21–38.
2. Антонович М. Питоменності українського церковного співу. *Збірник праць Ювілейного Конгресу*: Наук. Конгрес у 1000-ліття Хрищення Руси– України у співпраці з Українським Вільним Університетом. Мюнхен, 1988–1989. С. 458–474.
3. Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики. Львів, 1997. С. 39–55.
4. Відгуки минулого. Кошиць в листах до Маценка. Вінніпег, 1950. 80 с.
5. Гнатишин О. Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу Ірмолая до генези явища. *Культура України* : зб. наук. праць. Харків, 2014. Вип. 45. С. 246–255.
6. Граб У. Що стоїть за фактами, або два погляди на походження української літургійної музики в епістолярії Мирослава Антоновича. *Українське мистецтвознавство*: матеріали, дослідження, рецензії. Київ, 2017. Вип. 17. С. 61–72.
7. Кошиць О. Про генетичний зв'язок та групування українських обрядових пісень. Вінніпег, 1945. 16 с.
8. Кошиць О. Релігійні твори / ред. Зіновій Лисько. Нью-Йорк, 1970.
9. Курбанова Л. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2019. 20 с.
10. Курбанова Л. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.
11. Лабораторія музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка. Архів Мирослава Антоновича. Фонд особового надходження. Епістолярій.
12. Коваль М. Монодичне першоджерело «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця: підсумки музично-теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 303–310.
13. Маценко П. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег, 1952.
14. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському ірмолові вид. 1775 року. Докторська дисертація, Відень 1930– 1932. Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин [упор. і зред. В. Верига]. Торонто : вид-во УНО Канади, 1992. С. 127–238.
15. Пархоменко Н. Догмати Олександра Кошиця – рефлексії митця і канонічна творчість. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. Вип. 29. С. 64–73.
16. Прилепа О. Поспівка як чинник самобутності вітчизняних гласових молитвоспівів. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 50–57.
17. Рябінець Х. Здобутки і перспективи українських комп'ютерних проєктів на матеріалі народної пісні і сакральної монодії. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 3. С. 95–101.
18. Сиротинська Н., Рябінець Х., Шестакевич Т. Моделювання дослідницького корпусу для комп'ютерного вивчення української сакральної монодії. *Українська музика*. Львів, 2024. Вип. 2. С. 138–145.
19. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014. 334 с.
20. Чижик І. Мелодичний аспект поспівкового комплексу Осмогласся у нотолінійному Октоїху. *Науковий вісник Національної музичної академії України Чайковського*. Київ: ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 41. Кн. 2. С. 80–86.
21. Шевчук О. Структурні ознаки системи осмогласся. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. № 4. С. 36–48.
22. Antonovyc M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven: A. B. Greyhton, 1974.

23. Hiley David. Chorał kościoła zachodniego. Kraków, 2019. 832 p.
24. Syrotynska N., Shestakevych T., Ryabinets Kh., Paprotsky M. The concept of using information technologies for the study of sacred monody's structure (based on the 1674 Lyubachiv irmologion). *SCIA-2024: 3rd International Workshop on Social Communication and Information Activity in Digital Humanities*, October 31. 2024. Lviv. P. 1–12.
25. The Hagiopolites. A Byzantine treatise on Musical Theory / edition by Jorgen Raasted. Copenhagen 1983, 99 p.

Дата надходження статті: 11.07.2025

Дата прийняття статті: 20.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Сиротинська Н. І., Рябінець Х. Я., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



УДК 784.2.072.2: 78.071.1Кирейко:78.036.3(477)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-12>

Шестеренко Ірина Вікторівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-1694-0350>

НАЦІОНАЛЬНО-РОМАНТИЧНЕ ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ У ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА

Статтю присвячено розкриттю жанрово-стилістичних особливостей та соціально-історичного контексту написання «Поєми», «Симфонічних варіацій» та «Фантазії» Віталія Кирейка для фортепіано з оркестром, а також з'ясуванню значення цих творів у сучасному мистецькому просторі.

Усі концертно-симфонічні твори В. Кирейка позначені романтичною образністю й українською національною стилістикою, що вирізняє його музичні опуси серед інших. Здійснений уперше музикознавчий аналіз творів Віталія Кирейка для фортепіано з оркестром дав змогу з'ясувати еволюцію музичного стилю митця, яка відбувалася в бік драматизації та лаконізації музичного письма, камернізації композиційної побудови. Переосмислення набуває жанр концерту: монументальний тричастинний цикл замінюється одночастинними композиціями з романтичними назвами (Поєма, Симфонічні варіації, Фантазія) та новими функціями розвитку з емоційним та психологічним загостренням. Пошуки митцем синтезу об'єктивного старовинного українського мелосу та загальноєвропейських принципів композиції із суб'єктивно ліричного образністю відображено через переінтонування фольклорної стилістики. В. Кирейко переосмислив жанр концерту для фортепіано з оркестром у національно-романтичному ключі, трактуючи його крізь призму поглиблення філософського пізнання та відображення світосприйняття.

Високохудожні й майстерні твори Віталія Кирейка для фортепіано з оркестром мають велике значення для збагачення українського національного репертуару як для сучасних, так і для майбутніх виконавців. Вивчення, збереження, цифровізація та виконавська популяризація творчої спадщини Віталія Дмитровича Кирейка залишається актуальним питанням сучасних українських музикознавців та виконавців.

Ключові слова: Поєма, Симфонічні варіації, фантазія, жанр концерту, фортепіано з оркестром.

Shesterenko Iryna. National-romantic interpretation of the genre of the concerto for piano and orchestra in the Vitaliy Kyreyko's body of work

The article is devoted to revealing the genre-stylistic features and socio-historical context of the creation of "Poem", "Symphonic Variations" and "Fantasy" by Vitaliy Kyreyko for piano and orchestra, as well as to clarifying the significance of these works in the contemporary artistic space. All concert and symphonic works by V. Kyreyko are marked by romantic imagery and Ukrainian national style, which distinguishes his musical opuses among others. The first musicological analysis of Vitaliy Kyreyko's works for piano and orchestra made it possible to clarify the evolution of the artist's musical style, which took place towards the dramatization and laconicization of musical writing, and the chamberization of compositional structure. The rethinking takes on the genre of a concerto: the monumental three-movement cycle is replaced by one-movement compositions with romantic titles (Poem, Symphonic Variations, Fantasy) and new developmental functions with emotional and psychological aggravation. The artist's search for a synthesis of objective ancient Ukrainian melos and pan-European principles of composition with subjective

lyrical imagery is reflected through the re-intonation of folklore stylistics. V. Kyreyko rethought the genre of the concerto for piano and orchestra in a national-romantic vein, interpreting it through the prism of deepening philosophical knowledge and reflecting worldview. Vitaliy Kyreyko's highly artistic and masterful works for piano and orchestra have a great importance for enriching the Ukrainian national repertoire for both current and future performers. The study, preservation, digitization, and performing popularization of the creative heritage of Vitaliy Dmytrovykh Kyreyko remains a pressing issue for modern Ukrainian musicologists and performers.

Key words: Poem, Symphonic Variations, fantasy, concert genre, piano with orchestra.

Вступ. Жанр концерту для сольного інструменту з оркестром привертав увагу видатного українського композитора Віталія Кирейка (1926–2016) з настанням періоду розквіту його творчості – з початку 1960-х років. Усі концертно-симфонічні твори В. Д. Кирейка позначені романтичною образністю і українською національною стилістикою, що відрізняє його музичні опуси. Значимими в доробку митця даного жанру стали класичні концерти для віолончелі з оркестром (ор. 27, 1961 р.), скрипки з оркестром (ор. 41, 1967 р.), єдиний в Україні подвійний для скрипки й віолончелі з оркестром (ор. 65, 1971 р.), романтична «Концертна рапсодія для скрипки з оркестром» (ор. 91-а, 1977 р.), а також концертні твори для фортепіано з оркестром: «Поєма» (ор. 74, 1973 р.), «Симфонічні варіації» (ор. 166, 1994 р.) для фортепіано із симфонічним оркестром та «Фантазія» для фортепіано з камерним оркестром (ор. 195, 1998 р.).

Оскільки високохудожні концертні твори з оркестром В. Кирейка мало виконувалися й досліджувалися, а ноти не видавалися (окрім клавiру «Поєми»), вирішено заповнити цю прогалину з урахуванням історичного контексту написання, образних та жанрово-драматургічних особливостей.

Матеріали та методи. Специфіка жанру концерту для фортепіано з оркестром композиторів ХХ–ХХІ століття досліджувалася в багатьох працях сучасних мистецтвознавців. Так, український піаніст і музикознавець Євген Дашак розглянув «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму, виявляючи особливості музичної стилістики та жанрово-драматургічні принципи цього відомого австро-німецького композитора, розширюючи «наукові характеристики пізнього романтизму в музичному мистецтві початку ХХ століття»¹.

Нове трактування концерту для фортепіано зі струнним оркестром композиторів ХХ століття представлено в дисертаційному дослідженні Б. Ю. Решетілова. Розглядаючи концерти для фортепіано зі струнним оркестром П. Гіндеміта, А. Шнітке та камерну симфонію «Quid pro quo» Є. Станковича, автор дійшов висновку, що «камерний концерт акцентує увагу композитора на психологізованому, інтимному та особистісному в аспектах становлення інтонаційно-образної драматургії»².

Постаті Віталія Кирейка присвячено низку досліджень, одним із перших з яких була брошура К. Майбурової³, написана ще в 1979 році.

¹ Дашак Є. Л. «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 130. Київ. 2021. С. 69–88. ISSN 2522–4204. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198>

² Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ ст.: генезис, еволюція і специфіка трактовки камерності : дис. ... доктора філософії. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 5.

³ Майбурова К. В. Віталій Кирейко : Творчі портрети українських композиторів. Київ : Муз. Україна, 1979. 48 с.

Найбільш повно життєвий і творчий шлях В. Кирейка розкрито в навчально-методичному посібнику⁴ та кандидатській дисертації авторки статті⁵, у яких було вперше здійснено каталогізацію творчої спадщини композитора та проаналізовано більшу частину його творів різних жанрів.

Режисерські сценічні втілення опер Віталія Кирейка висвітлено в кандидатській дисертації Лади Шиленко⁶, а вокальна спадщина, зокрема найбільш відомі обробки В. Кирейка «Десять пісень з Полтавщини», розглянуто в дослідженнях Вікторії Цюпак Карабулут⁷.

Цінним доробком для вивчення й популяризації творчості В. Кирейка стали п'ять навчально-методичних посібників І. В. Шестеренко⁸ та В. А. Цюпак Карабулут⁹.

Проте досі в полі зору не ставилося питання про трактування жанру концерту для фортепіано з оркестром у творчості Віталія Кирейка. Ця проблема є важливою на сьогодні, оскільки спадок композитора набуває дедалі більшої популярності й актуальності.

Мета статті – з'ясувати значення творів Віталія Кирейка для фортепіано з оркестром у сучасному мистецькому просторі, виявити жанрово-стилістичні особливості та соціально-історичний контекст їх написання.

Методологія роботи ґрунтується на комплексному застосуванні таких методів: історичного, аналітичного, джерелознавчого, музикознавчого, компаративного (порівняльного) та системного.

Результати. Віталій Кирейко є автором низки концертів для сольних інструментів з оркестром, що стали найкращими зразками української музичної класики завдяки своїй художній значущості: для віолончелі з оркестром (ор. 27, 1961 р.), скрипки з оркестром (ор. 41, 1967 р.), для скрипки й віолончелі з оркестром (ор. 65, 1971 р.), а також «Концертної рапсодії для скрипки з оркестром» (ор. 91-а, 1977 р.). На їх написання митця надихала творча співпраця з видатними виконавцями ХХ століття: віолончелістом Вадимом Червовим та скрипачами Олексієм Гороховим і Богодаром Которовичем. Ці яскраві особистості епохи були друзями Віталія Кирейка. Орієнтуючись на їхні необмежені

⁴ Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики : навч.-методичний посібник. Київ, 2008. 428 с.

⁵ Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень : дис. ... канд.-та мистецтв / 17.00.03. Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка. Львів. 2009. 253 с.

⁶ Шиленко Л. А. Оперний доробок Віталія Кирейка у режисерських сценічних втіленнях : дис. ... к.-та мистецтв / 17.00.03. Сумський педагог. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 208 с.

⁷ Цюпак Карабулут В. А. Актуалізація жанру обробки народної пісні у вокальній спадщині Віталія Кирейка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 42. Рівне, 2022. С. 42–48.

⁸ Шестеренко І. В. Віталій Кирейко. Сонати для фортепіано: навч.-метод. посібник. Київ: Вид-во «Мистецтво», Вид. дім «АртЕк», 2024. 336 с.;

Шестеренко І. В. Віталій Кирейко. Твори для фортепіано: навч.-метод. посібник. Київ: Вид-во «Мистецтво», Вид. дім «АртЕк», 2024. 272 с.;

Шестеренко І. В., Цюпак Карабулут В. А. Віталій Кирейко. Десять українських народних пісень з Полтавщини: навч.-метод. посібник. Київ: Вид-во «Мистецтво», Вид. дім «АртЕк», 2024. 56 с.;

Шестеренко І. В., Цюпак Карабулут В. А. Віталій Кирейко. Арії з опер та романси: навч.-метод. посібник. Київ: Вид-во «Мистецтво», Вид. дім «АртЕк», 2024. 80 с.;

Шестеренко І. В. Віталій Кирейко. Вернісаж на ярмарку. Опера на 2 дії. Клавір: навч. посібник. Київ: Вид-во «Мистецтво», Вид. дім «АртЕк», 2024. 232 с.

⁹ Цюпак Карабулут В. А. Романси Віталія Кирейка 2000-х років. Київ- Кам'янець-Подільський, 2023. 72 с.

технічні можливості і вміння передати в музиці композиторський задум, Віталій Дмитрович, який сам прекрасно знав тонкощі струнно-смичкового виконавства, втілює у своїх великих концертних полотнах з яскравим українським національним колоритом глибоко емоційні образи людського світовідчуття.

Перші концерти з оркестром були написані за класичними зразками: це традиційні тричастинні цикли, які використав ще Дмитро Бортнянський у кінці XVIII ст., з яскравою драматургічною лінією від епіко-ліричної образності сонатних *allegro* перших частин через лірико-пісенні повільні частини до жанрово-танцювальних фіналів. Та в «Концертній рапсодії для скрипки з оркестром», яку феєрично виконав і записав до фонду Українського радіо Богодар Которович, Віталій Кирейко відійшов від класичного жанру концерту до його національно-романтичного трактування. З цього часу тричастинні цикли концертів поступилися місцем одночастинним творам з романтичними назвами, у яких простежується наявність різних частин усередині, тобто прихована циклічність.

Національно-романтичні риси притаманні й усім концертним творам В. Кирейка для **фортепіано з оркестром**: «Поемі» (ор. 74, 1973 р.), «Симфонічним варіаціям» (ор. 166, 1994 р.) для фортепіано із симфонічним оркестром та «Фантазії» для фортепіано з камерним оркестром (ор. 195, 1998 р.).

Розглянемо більш детально зазначені твори.

У «**Поемі**», написаній у 1973 р., узагальнено основні творчі пошуки зрілого композитора-майстра, якого цікавило пізнання світу й відображення життєвих колізій.

Епоха 1970-х років була складною для українських митців-патріотів. Закінчилася хрущовська «відлига», почалися гоніння й переслідування діячів культури за критику дійсного ладу. Звинувачень у буржуазному націоналізмі не оминув і В. Кирейко, який став на захист незаконно заарештованого поета Василя Стуса й інших національних патріотів, підписавши листа до ЦК компартії України на підтримку дисидентів. Незважаючи на ідеологічний тиск і всілякі утиски, В. Кирейко завжди залишався на власній усталеній системі ціннісних орієнтацій з українськими національними світоглядними орієнтирами.

Філософська заглибленість образів, чарівна винахідливість барв, настроїв, засобів виразності, тембрів, багатство варіювання й розвитку матеріалу майстерно передані у вільній формі романтичної «Поеми». У побудові відчувається відлуння впливів видатного угорського композитора Ференца Ліста: в одночастинній цілісній художньо-естетичній композиції помітні риси прихованої циклічності, імпровізаційності пізньоромантичної стилістики, елементи монотематизму. У межах одночастинного твору зосереджено кілька різнохарактерних епізодів, відкривається нова смислова цілісність, внутрішній психоемоційний зміст.

У жанровій драматургії «Поеми» поєднані епічність, лірика і драма. Розвиток усіх шести епізодів спрямовано на динамічне розростання з поліфонізацією фактури (у піаніста й оркестру) до кульмінаційних злетів романтично-патетичної образності. Усі теми твору інтонаційно пов'язані з темою вступу (*Moderato assai, con tristezza*), що звучить не тільки на початку, а й на гранях розділів й отримує наприкінці найбільшої динамізації з канонічними проведеннями, готуючи швидко й віртуозно коду (*Allegro strepitoso*). З кожним епізодом розвиток колізії піднімається на більш високий рівень активної дії. Образної трансформації набуває і лірична тема (можна вважати її побічною в експозиції своєрідної сонатної форми). Її останнє проведення в *tutti* оркестру на *fortissimo* (*Grave*)

в канонічному вигляді стає величним самоствердженням ліричного образу. Але на кульмінації тема переривається рішучими секстолями октав у фортепіано. Так, відбувається перемога активно-драматичного, об'єктивно-вольового образу, далекого від оптимістичного (у результаті складних тональних модуляцій акордів із загостреним ритмічним малюнком утверджується основна тональність твору – *e-moll*).

Відзначимо, що, на відміну від фіналів більшості симфоній і сонат В. Кирейка, у всіх творах для фортепіано з оркестром немає оптимістичних завершень. Навпаки, в кінці передається найвища конфліктність і заклик до подальшої боротьби.

Першим виконавцем «Поєми» став відомий український піаніст Євген Ржанов. Завдяки його натхненній яскравій інтерпретації, твір сподобався слухачам, а видавництвом «Музична Україна» було видано клавір «Поєми» (К., 1983: 44). Проте решта концертних творів В. Кирейка ще потребують видання та цифровізації клавирів і партитур.

Композитор знову звернувся до видозміненого жанру концерту з оркестром лише через 20 років, створивши великий художньо зрілий твір – «Симфонічні варіації для фортепіано з оркестром» (ор. 166) і присвятивши його першій (поки єдиній виконавиці) та досвідниці творчості митця – Ірині Шестеренко. Цикл написано в 1994 році, коли Україна здобула омріяну незалежність, проте перебувала на етапі складної соціально-економічної кризи.

«Симфонічні варіації» вперше детально проаналізовано в нашому навчально-методичному посібнику «Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики» (Шестеренко, 2008: 428). Тож у цій статті узагальнимо дослідження.

Проповідуючи українську національну ідею, поєднуючи риси жанрів теми з варіаціями та концерту, В. Кирейко прагнув віддзеркалити проблеми особистого й загальнозначущого. Він вибудовує цикл за принципом контрастів (образних, фактурних, драматургічних, тематичних), надаючи варіаціям симфонічного розвитку матеріалу. Значну роль відіграє і оркестр: він не просто акомпанує або підтримує соліста, а має власну образну трансформацію, підтверджуючи значення концерту як змагання й взаєморозвитку партій соліста й оркестру. У творі поєднано класичні традиції з індивідуальним стилем В. Кирейка, з пошуками нових принципів циклічної драматургії та розвитком українського народно-пісенного мелосу.

Темою «Симфонічних варіацій» взято мотив української народної пісні «Зелене жито, зелене». Композитор майстерно розробляє тему протягом наступних 26 варіацій, образно трансформуючи, зіставляючи з іншими темами, динамізуючи й оздоблюючи яскравими тембрально-оркестровими та ладо-гармонічними барвами, переосмислюючи й поглиблюючи етико-філософське начало. У цьому творі, як і в багатьох інших, засобами сучасної музичної виразності відображено драматичні прояви духовного життя людини, які набувають масштабного узагальнення. А переінтонування фольклорної стилістики відображує пошуки нового синтезу об'єктивного старовинного українського мелосу та загальноєвропейських принципів із суб'єктивно ліричною образністю.

Переживання особистої трагедії знайшло відображення в останньому творі жанру – «Фантазії» для фортепіано і струнного оркестру ор. 195, написаний в 1998 (друга редакція – у 2011) році. Єдиною виконавицею цього романтичного твору з лірико-драматичною сферою образів теж була авторка статті (у супроводі Національного ансамблю солістів «Київська камерата» під орудою Н. а. України Валерія Матюхіна).

На написання «Фантазії» вплинули особисті трагічні моменти життя композитора: смерть у 1994 році дружини Інни Сергіївни, з якою була пов'язана більша частина його життя, та в 1995 р. – 27-річної племінниці, талановитої поетеси й перекладачки Марії

Губко. Емоційно переживши ці події, Віталій Дмитрович передав своє нове сприйняття світу. У центрі уваги митця – особистість, яка прагне досягнути буття з його внутрішніми колізіями, боротьба світла й жорстокої невідворотності подій.

«Фантазія» для фортепіано оркестром – найбільш камерний з творів цього жанру. Він пройнятий особливою поетичністю, щирою сферою емоційних образів, вишуканістю музичної мови і водночас масштабністю кульмінацій. Узагальнення вічної філософської проблеми життя і смерті передається у В. Кирейка через злиття індивідуальної мови митця з рисами національного фольклору.

Оскільки цей твір аналізується вперше, розглянемо його детальніше.

Повільний шеститактовий вступ унісонів віолончелей і контрабасів у низькому, «таємничому» регістрі, з інтонаціями тритонів і синкопованим ритмом, підводить до презентації **основної** лірико-поетичної теми у скрипок (*Andante piacevole*). Образ світлої мрії передано в межах 16-тактового періоду з кількох послідовних баркарольного характеру, з мінливими варіативними мелодичними змінами, метричними та ладовими зсувами (Ре мажор, ре мінор натуральний і фригійський). Експонування основної ліричної теми у фортепіано змальовує ще більш суб'єктивний трепетно ніжний образ. Низхідна двотактова фраза з примхливим висхідним тріольним заповненням у подальшому набуває фактурно-гармонічного «розцвічування», збільшення регістрового діапазону з поступовим завоюванням кульмінаційних вершин, поліфонізацією фактури (додаванням мелодичних фігурацій «шістнадцятки», мелодизованих розкладених септакордів і збільшених тризвуків), чергуваннями теми в оркестрі і фортепіано. Драматична кульмінація раптово обривається на найбільшому динамічному піднесенні, поступаючись вступу другої теми (*Allegro non tanto*, 73 т.). На тлі маршових стакатних акордів оркестру звучить проста, викладена в октаву, тема фортепіано, що передає об'єктивний безжальний світ. Окремі маршові послівки набувають активного розвитку. Змагаючись, вони переходять від оркестру до фортепіано, доходячи до рішучої кульмінації застиглих унісонів фортепіано й оркестру та плавно затихаючи (боротьба не закінчилася). Друга хвиля кульмінаційного злету теж поступово розчиняється на низхідних інтонаціях зітхання, поступаючись місцем темі вступу і ніжно-поетичній основній темі (*Andante piacevole*, 152 т.). Після попереднього загострення конфлікту 16-тактовий період оркестру звучить ще мрійливіше та ніжніше. У фортепіанному соло (*tranquillo*, 168 т.), що переноситься на октаву нижче, змінюється характер основної теми в бік об'єктивної архаїки. Урешті, тема «повисає» на питальній інтонації. Схвильовані інтонації, розвиваючись, підводять до видозміненої основної теми, що набуває величності, романтичної піднесеності, шляхетності почуття. Широкий регістровий розмах фортепіанної фактури, варіантне мелодичне урізноманітнення, тональні коливання (*a-moll – C-dur*) з модуляційними ускладненнями, стрімкий хвилеподібний розвиток знову переривається появою маршової **другої теми** (*Allegro non tanto*, 230 т.). Композитор «переносить» тему до низького регістру, де вона звучить таємничо зловісно, обплітаючись підголосками і «перегукуючись» з оркестром. Боротьба суб'єктивних інтонацій «зітхання» і невимомлимого маршового поступу має хвилеподібний розвиток. Просвітлений фортепіанний епізод з основною темою в тональності *A-dur* супроводжується змінними, нестійкими септакордами оркестру, нагадуючи про недосяжність мрії. Драматична остання каденція фортепіано з різкими тонально-гармонічними зсувами і подальше ствердження маршової теми показує невідворотність фатуму, трагічну розв'язку. Кода є завершальним смисловим акцентом твору.

Як бачимо, відсутність оптимістичної кінцівки стає характерною ознакою всіх творів В. Кирейка для фортепіано з оркестром.

Висновки. Здійснений уперше музикознавчий аналіз творів Віталія Кирейка для фортепіано з оркестром дав можливість з'ясувати еволюцію музичного стилю митця, що відбувалася в бік драматизації та музичного письма, одночасно тяжіючи до стислості й лаконічності виразової системи, камернізації композиційної побудови з прихованою циклічністю. Принципи романтичного неофольклоризму, характерні для композиторів ХХ – початку ХХІ століть, проявилися у творах В. Кирейка в поєднанні української народної мелодики із сучасними композиторськими виражальними засобами. Переосмислення набуває жанр концерту: монументальний тричастинний цикл замінюється одностайними композиціями з романтичними назвами (Поема, Симфонічні варіації, Фантазія) та новими функціями розвитку з емоційним та психологічним загостренням. Переінтонування фольклорної стилістики відображує пошуки нового синтезу об'єктивного старовинного українського мелосу та загальноєвропейських принципів із суб'єктивно ліричною образністю.

Так, В. Кирейко переосмислив жанр концерту для фортепіано з оркестром у національно-романтичному ключі, трактуючи його крізь призму сучасних йому реалій.

Високохудожні й майстерні твори Віталія Кирейка для фортепіано з оркестром мають велике значення для збагачення українського національного репертуару як для сучасних, так і майбутніх виконавців світу. Вивчення, збереження, цифровізація та виконавська популяризація творчої спадщини Віталія Дмитровича Кирейка залишається актуальним питанням сучасних українських музикознавців та виконавців.

Література

1. Антонюк В. Г., Шестеренко І. В. Портрет композитора в інтер'єрі часу: Віталій Кирейко. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2016. № 2 (31). С. 114–122.
2. Дашак Є. Л. «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ. 2021. Вип. 130. С. 69–88. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198>
3. Майбутова К. В. Віталій Кирейко : Творчі портрети українських композиторів. Київ : Муз. Україна, 1979. 48 с.
4. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ ст.: генезис, еволюція і специфіка трактовки камерності : дис. ... докт. філос. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. 257 с.
5. Цюпак Карабулут В. А. Актуалізація жанру обробки народної пісні у вокальній спадщині Віталія Кирейка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2022. Вип. 42. С. 42–48.
6. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики : навч.-методичний посібник. Київ, 2008. 428 с.
7. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень : дис. ... канд-та мистец-ва/ 17.00.03. Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка. Львів, 2009. 253 с.
8. Шестеренко І. В. Нові обрії дослідження творчості Віталія Кирейка 2000-х років : *Тези доповідей четвертої міжнародної науково-практичної конф. НМАУ ім. П. І. Чайковського : Україна. Європа. Світ*. 4–6 листопада, 2020. Київ. С. 208–212.
10. Шестеренко І., Задора А. «Українська пасакалія» Віталія Кирейка: актуалізація старовинного жанру як ознака фортепіанного стилю композитора. *Наук. журнал Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2022. № 18 (1) С. 118–123.
11. Шестеренко І. В. Тринадцять фортепіанних сонат Віталія Кирейка: жанрово-драматургічний та стилістичний аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 77. Том 3. С. 150–160.
12. Шиленко Л. А. Оперний доробок Віталія Кирейка у режисерських сценічних втіленнях : дис. ... к-та мистец-ва / 17.00.03. Сумський педагог. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 208 с.

Нотні видання

1. Цюпак Карабулут В. А. Романси Віталія Кирейка 2000-х років. Київ – Кам'янець-Подільський, 2023. 72 с.
2. Шестеренко І.В. Віталій Кирейко. Сонати для фортепіано : навч.-метод. посібник. Київ : Вид-во «Мистецтво», Вид. дім «АртЕк», 2024. 336 с.
3. Шестеренко І. В. Віталій Кирейко. Твори для фортепіано : навч.-метод. посібник. Київ : Вид-во «Мистецтво», Вид. дім «АртЕк», 2024. 272 с.
4. Шестеренко І. В., Цюпак Карабулут В. А. Віталій Кирейко. Десять українських народних пісень з Полтавщини : навч.-метод. посібник. Київ : Вид-во «Мистецтво», Вид. дім «АртЕк», 2024. 56 с.
5. Шестеренко І. В., Цюпак Карабулут В. А. Віталій Кирейко. Арії з опер та романси : навч.-метод. посібник. Київ : Вид-во «Мистецтво», Вид. дім «АртЕк», 2024. 80 с.
6. Шестеренко І. В. Віталій Кирейко. Вернісаж на ярмарку. Опера на 2 дії. Клавір : навч. посібник. Київ : Вид-во «Мистецтво», Вид. дім «АртЕк», 2024. 232 с.

Дата надходження статті: 07.07.2025

Дата прийняття статті: 10.09.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Шестеренко І. В., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



УДК 780.614.13.083.1.071.1ДремлюгаМ.(477)"19"
DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-13>

Шуляр Соломія Василівна
аспірантка кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0000-8168-9142>

СЮІТИ ДЛЯ БАНДУРИ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ

У статті детально проаналізовано три сюїти для бандури соло Миколи Дремлюги – вагому частину його інструментальної творчості, що репрезентує один із ключових напрямів розвитку української музики другої половини XX століття. Виокремлено характерні риси композиторського стилю митця, зокрема органічне поєднання фольклорної інтонаційності з елементами європейських академічних формотворчих принципів, що надає його творам національного звучання в гармонійному поєднанні з класичними канонами та індивідуальною стилістикою.

Проведено комплексний аналіз представлених сюїт, а також окреслено жанрову й стильову специфіку кожного циклу: Перша сюїта позначена неофольклорною експресією, образною контрастністю, куплетно-варіаційною формою та драматургічною симетрією; Друга – багатожанровістю, поєднанням рондо, думи, щедрівки, теми з варіаціями, віртуозного фіналу, що утворює сюжетно насичений цикл із колоритом народної пісенності та танцювальності; Третя – стилізована під барокові форми (прелюдії, фуги, пасакалія, гумореска), що дає змогу говорити про прояви неостилістики й барокової естетики в сучасному авторському трактуванні.

У межах дослідження ґрунтовно проаналізовано структуру, тематику, ладогармонічну мову, ритміку, принципи формоутворення, фактурне наповнення та використані композиторські засоби. Також виявлено тенденції до циклічної будови, варіантного розвитку тем, складної метро-ритмічної організації, виразного фактурного мислення, часткової відмови від наскрізного тематизму.

Представлена стаття підкреслює важливу роль трьох сюїт для бандури Миколи Дремлюги у формуванні академічного бандурного репертуару.

Композиторське мислення Миколи Дремлюги вирізняється стилістичною гнучкістю, віртуозним володінням інструментальними можливостями бандури та сучасним переосмисленням української традиції, що забезпечує його спадщині вагоме місце в історії української інструментальної музики XX століття.

Ключові слова: академічний репертуар, бандура, композиторський стиль, Микола Дремлюга, сюїти для бандури, українська інструментальна музика.

Schuliar Solomia. Suites for Bandura in the works of Mykola Dremluga

The article provides a detailed analysis of three suites for solo bandura by Mykola Dremluga – a significant part of his instrumental output that represents one of the key directions in the development of Ukrainian music in the second half of the 20th century. The characteristic features of the composer's style are identified, particularly the organic fusion of folk intonations with elements of European academic principles of form-building, which gives his works a national sound harmoniously combined with classical canons and individual stylistics.

A comprehensive analysis of the presented suites has been carried out, along with an outline of the genre and stylistic specifics of each cycle: A comprehensive analysis of the presented suites has been carried out, along with an outline of the genre and stylistic specifics of each cycle: the First Suite is marked by neo-folk expression, vivid imagery contrasts, a couplet-variation form, and dramaturgical symmetry; the Second Suite by its genre diversity – a combination of rondo, дума, shchedrivka, theme with variations, and a virtuosic finale that creates a plot-rich cycle colored

with folk song and dance elements; the Third Suite is stylized after Baroque forms (preludes, fugues, passacaglia, humoresque), which allows us to speak of the manifestations of neo-stylistics and Baroque aesthetics in a modern authorial interpretation.

Within this study, a thorough analysis has been conducted of the structure, themes, modal-harmonic language, rhythm, form-building principles, textural content, and compositional techniques used. Trends such as cyclic structure, thematic variation, complex metric-rhythmic organization, expressive textural thinking, and partial rejection of through thematicism are also identified.

This article highlights the important role of Mykola Dremluga's three suites for bandura in the formation of the academic bandura repertoire.

Mykola Dremluga's compositional thinking is distinguished by stylistic flexibility, virtuosic command of the bandura's instrumental capabilities, and a modern reinterpretation of Ukrainian tradition, which secures his legacy a significant place in the history of 20th-century Ukrainian instrumental music.

Key words: *academic repertoire, bandura, compositional style, Mykola Dremluga, bandura suites, Ukrainian instrumental music.*

Вступ. У другій половині ХХ століття відбувся активний розвиток бандурного академічного сольного мистецтва. Жанровий спектр композицій для бандури почав містити оригінальні концертні твори, як-от сонати, концерти, варіації, концерти п'єси. Також становлення та значного розвитку в бандурній музиці набув сюїтний жанр, у якому композитори мали багато можливостей для інноваційного пошуку у взаємодії між фольклором та сучасними композиторськими техніками.

Важливий внесок у розвиток сюїтних бандурних циклів належить Миколі Дремлюзі, якого можна вважати фундатором жанру в цій сфері. Творчість композитора посідає важливе місце у формуванні та становленні української інструментальної музики ХХ століття, особливо в контексті розвитку академічного бандурного репертуару.

Учителем по класу композиції М. Дремлюги був видатний композитор Левко Ревуцький. Навчання в Ревуцького чітко відобразилося на становленні та розвитку молодого композитора, а саме на його інтересі до народно-інструментальної музики. Основою музичної мови Миколи Дремлюги став фольклор, що сформувало його унікальний стиль. Народна пісенна традиція, багатство інтонацій українського мелосу вплинули на його композиторське бачення, наділяючи його твори національним колоритом.

З 1957 року композитор тісно співпрацював із Сергієм Баштаном, що дало в результаті значне оновлення та поповнення бандурного концертного й дидактичного репертуару. У композиторській спадщині Миколи Дремлюги представлені різножанрові твори: концерт для бандури соло, три сонати, три сюїти, «Поема-рапсодія» для бандури з фортепіано, мініатюри та концертні п'єси.

Матеріали та методи. Теоретичну базу статті становлять праці, присвячені життєвому та творчому шляху Миколи Дремлюги, а саме: дисертація О. Олексієнка, статті І. Зінків та О. Ніколенко.

У процесі дослідження використано такі методи: історичний (вивчення процесів, які формували академічний репертуар для бандури), біографічний (огляд життєтворчого шляху композитора), музикознавчий (для детального теоретичного аналізу трьох сюїт для бандури М. Дремлюги), жанрово-стильовий (розкриття особливостей композиторської мови в згаданих сюїтах), порівняльний (для виявлення спільних та відмінних рис сюїтних циклів для бандури композитора).

Результати. Як зазначалося вище, композитор є автором трьох сюїт для бандури соло. Свою Першу сюїту для бандури він написав у другій половині минулого століття. **Перша**

сюїта для бандури соло *F-dur* Миколи Дремлюги налічує п'ять самостійних частин. Кожна з них є короткою мініатюрою. Як стверджує І. Зінків, «його Перша сюїта для бандури соло неофольклорного типу, без застосування цитатного методу, є продовженням Лисенкових традицій у сфері обробки в'язанок народних пісень».¹ Ця сюїта композитора переконливо затвердила панівний в українській інструментальній творчості тип українських в'язанок, де контрастні номери об'єднуються за жанровим різноманіттям. Так, усі частини вкладені в куплетну форму та насичені модерною музичною мовою.

Перша частина написана в куплетно-варіаційній формі A1A2A3, темп викладу неквапливий (*Moderato*). Цікавим є те, що, попри тональність *F-dur*, композитор починає мініатюру з відхилення до тональності субдомінанти *B-dur*. Основна тема кожного з трьох куплетів звучить у верхньому голосі, охоплює вузький діапазон, а басова лінія будується на кварто-квінтових інтонаціях. Загалом, виклад музичного матеріалу створює сатиричний, іронічний характер, що наближує частину сюїти до жартівливої пісні.

Тема тричі повторюється без особливих змін, однак її обрамлює різноманітний тональний план: *D-dur*, *g-moll*, *G-dur*, *C-dur*, *As-dur* у другому куплеті та *b-moll* у третьому. Завершується мініатюра короткою кодою на матеріалі основної теми. У кадансуванні композитор використовує неповні тризвуки понижених VI та VII ступенів.

Друга частина контрастує з першою: вона виконується у швидшому темпі (*Allegretto*), написана в тональності *a-moll*, основна тема змальовує сумний та тужливий образ. Характерною її особливістю є змінний розмір: 2/4–3/4. Мініатюра також вкладена в куплетно-варіаційну форму, що налічує три куплети A1A2A3. Основна тема викладається в гармонічному виді мінору; вона наспівна та елегійна, будується на поступених секундових ходах, що нагадує зітхання. Варто зауважити, що протягом усього твору мелодична лінія залишається незмінною, однак її гармонічна вертикаль значно трансформується: вона насичується хроматизмами, змінюється лінія басу, додається синкопований підголосок, подеколи утворюють нестійкі дисонансні співзвуччя. Так, основна тема нагадує тужливу пісню.

Третя частина є контрастною до попередніх; вона є ліричним центром сюїти та викладається в повільному темпі (*Andante*). Її основна тональність *cis-moll*. Мініатюра за обсягом є найбільшою серед усіх, адже містить вступ та шість куплетів.

Відкриває частину коротка чотиритактна одноголосна тема в журливому характері, яка містить коротке відхилення в тональність натуральної домінанти *gis-moll*. Основна тема має характерний ритм (у розмірі 3/8) – вісімка і чверть, що створює спокійний, медитувальний характер. Мелодія в кожному куплеті незмінна, плавна й наспівна, будується на повторенні одного звука. У першому і третьому куплеті по вертикалі її прикрашають септакорди та акорди нетерцієвої структури на арпеджіато, що нагадує колискову. У другому, четвертому і п'ятому куплеті до мелодичної лінії додається підголосок у середньому голосі. Кульмінаційним є шостий куплет, де тема звучить в акордовій фактурі на нюансі *ff*. Однак наприкінці його проведення матеріал модулює в тональність *fis-moll* та завершується тонічним нонакордом.

Четверта частина слідує *attacca*. За характером вона близька до першої, водночас повертається основна тональність *F-dur* та швидкий темп (*Allegretto*). Ця мініатюра

¹ Зінків І. Я. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 137–145. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_21 (дата звернення: 04.06.2025).

написана в куплетно-варіаційній формі зі вступом, яка повторюється двічі й містить виписану репризу. Окрім того, у її метроритмічній структурі спостерігається змінний розмір (4/8–3/8), що створює зв'язок з другою частиною.

Короткий чотиритактний вступ відразу вводить у настрій усієї композиції: матеріал постійно ніби «крутиться» біля тоніки, а підголосок, що будується на низхідних терцієвих ходах, приводить до появи основної теми. Як і в першій частині, вона починається з відхилення в субдомінантову функцію, а тональний план містить відхилення в *g-moll* та *b-moll*. Тематичний матеріал має широкі інтервальні стрибки як у мелодії, так і в басовій лінії, що загалом створює веселий та жартівливий образ.

Виписаний повтор містить лише незначні інтонаційні зміни в мелодичній лінії (рух шістнадцятими тривалостями з додаванням втори), а в кінці композитор пише плагальну каденцію з використанням гармонічної субдомінанти, що остаточно закріплює завершення й готує слухача до фінальної частини.

П'ята частина є точним повторенням першої, виконуючи функцію тонально-тематичної репризи.

Перша сюїта для бандури соло *F-dur* Миколи Дремлюги є яскравим зразком неофольклорного інструментального циклу, у якому зберігається тісний зв'язок із національною традицією, зокрема з Лисенковими обробками в'язанок народних пісень. Усі частини сюїти є самостійними жанровими мініатюрами, що об'єднані куплетно-варіаційною формою та жанрово-контрастною драматургією. Модерна музична мова, тональна гнучкість, варіативна гармонія, активне використання змінного метру, а також фактурне та ритмічне розмаїття надають циклу образності, виразності та стилістичної вишуканості. Особливо вирізняється лірична середина сюїти (третя частина), яка виконує роль емоційного ядра, тоді як перша та остання частини створюють цілісну рамку, виконуючи репризну функцію.

Друга сюїта для бандури соло *a-moll* Миколи Дремлюги налічує п'ять частин: I – Рондо, II – без назви, III – Дума, IV – Тема з варіаціями, V – Фінал. *Перша частина*, яка написана в тональності *a-moll*, вкладає у форму рондо з традиційною побудовою: тричі повторюваний рефрен чергується з двома контрастними епізодами.

Початковий показ теми відбувається в рухливому темпі *Allegro moderato*. Вона починається закличним інтонаційним мотивом на основі кварта і квінти, який розгортається в «розписаний» орнаментальний рух, що наближається до групето та переміщається від верхнього до середнього голосу. Окрім того, тема рефрену будується на п'яти ланках тональної секвенції, а її гармонічна мова побудована на класичних функціях на зразок тоніки, субдомінанти, доміанти та їх обернень. Так, ці ознаки навіюють алюзії до стилізації барокового рондо клавесиністів.

Загалом, мелодика має ліричний, дещо сумний характер. Стрімкі низхідні пасажі, що викладаються паралельними секстами, ніби імітують зітхання, що в результаті приводять до повторення звуку «e»: спочатку він виконує функцію доміантового органного пункту, але водночас стає тонікою в новій гармонічній площині.

Перший епізод зберігає попередній темп і розмір, однак контрастує з рефреном характером і ладовою мінливістю – однією з основних ознак народної творчості. Через підвищений третій щабель «*gis*» не можемо визначити, який лад домінує – *e-moll* чи *E-dur*. Шестиразове повторення висхідної теми в героїко-патетичному характері переривають бурхливі хвилеподібні пасажі (подеколи навіть нестійкі), які щоразу переривають рух теми, не даючи їй змоги остаточно утвердитися.

Друге проведення рефрену повертає початкову тональність *a-moll* та характеризується ритмічним збільшенням теми – аугментацією. Окрім того, тема проводиться в тріольному метроритмі, що надає хвилюючого характеру. Заключна каденція, як і раніше, викладається секстами й зберігає початкове звучання.

Другий епізод вирізняється змінним розміром (4/4–3/4) та проводиться в однойменному мажорі *A-dur*. Основна тема викладена у формі періоду та контрастує з попередніми частинами життєрадісним і світлим образом. Мелодія підкріплена тризвуками і терцією другою, а з переходом у розмір 3/4 переноситься в середній голос, створюючи щільну акордову фактуру. Наприкінці цей епізод ніби зависає на функції неповного домінантового септакорду (без терції), що нагадує затамування подиху перед спогляданням чогось прекрасного.

Заключне повторення рефрену повертає до початкового лірично-меланхолійного настрою, але цього разу тема супроводжується фігураційним рухом шістнадцятими тривалостями, що створює ефект прихованого двоголосся. Зважаючи на те, що рефрен за кожним разом викладається в іншій фактурі й метроритмі, композитор демонструє варіантно-розвитковий тип роботи над темою.

Кода (*Piu mosso*) виконує узагальнювальну функцію. Вона викладається в акордовій фактурі та будується на матеріалі рефрену. Ритмічний малюнок із поєднання восьмої та двох шістнадцятих викликає асоціації з танцювальною манерою – зокрема, з народним танцем козачком.

Друга частина сюїти створює контраст завдяки світлій тональності *F-dur*, досить швидкого й легкого темпу *Allegretto* та характеру *grazioso* (витончено, граціозно), що віддалено нагадує менует. Частина вкладається в просту тричастинну форму.

Перша частина (А), своєю чергою, вкладається у форму періоду, що налічує два речення. Його особливістю є наявність двох тем. Перша з них проводиться на нюансі *forte* та викладається в акордовій фактурі, що базується на функціях тоніки, домінанти, гармонічної субдомінанти та септакорду другого ступеня. Широко розміщена вертикаль та кварто-квінтові інтонації надають їй строгості та твердості. Друга тема, навпаки, відтворюється на *piano*, вирізняється камерним масштабом та делікатною мелодикою: вона базується на повторенні одного тону з поступовим секундовим рухом. Щільна вертикаль голосів, насичених хроматичними підголосками, що надає музичному матеріалу тендітний і трепетний образ. Так, можна зробити висновок, що одна тема змальовує чоловічий образ, а друга – жіночий.

З настанням другого речення композитор знову ж проводить варіантний тип роботи над матеріалом. Водночас відбувається цікава трансформація їхніх образів: вони ніби міняються ролями. Тепер перша тема – вертикально щільна і тендітна, а друга – широка та ствердна.

Середня частина (В) відкриває новий тематичний простір у паралельній тональності *d-moll*. Вона побудована як період з двох речень та відзначається сповільненням темпу (*Un poco meno mosso*). Проте, незважаючи на позначене композитором заповільнення, фактурне наповнення шістнадцятими секстолями створює відчуття темпового наростання. У таке «мерехтіння» вкладаються обернення тонічного та домінантового тризвуків, на фоні яких звучить надзвичайно ніжна тема, мелодична лінія якої постійно тяжіє до тону «а» та викликає асоціації з веснянкою.

При повторенні тема переходить у партію лівою руки та звучить у високому регістрі, змальовуючи казкові та мрійливі образи. У цей момент акомпанемент змінюється:

замість секстолей з'являються розгорнуті арпеджіо, які слугують м'яким тлом для мелодійного розвитку.

Реприза (A1) є видозміненим повторенням початкового періоду в тональності *F-dur*, однак дві теми в плані викладу, фактури, динаміки та характеру тепер є рівноправними. У завершенні частини утверджується піднесений, святковий настрій, що символічно закріплює єдність протилежностей, представлених упродовж усієї форми.

Третя частина «Дума» характеризується вільністю та імпровізаційністю викладу, що підкреслюється авторським позначенням темпу (*Moderato con moto. Il tempo rubato*). Ця частина проводиться в тональності *d-moll*, вкладається в три-п'ятичастинну форму ABCB1A1 з контрастною серединою та дзеркальною репризою, а також наповнена українським духом.

Початковий розділ (A) виконує своєрідну роль вступу та характеризується змінним розміром (5/4, 3/4, 4/4, 2/4). Він побудований у формі періоду з двох речень повторної побудови. На фоні протяжних акордів тоніки, квінтсектакорду VI ступеня, субдомінантного тризвуку та доміанти нанизуються варіаційні фігурації в метроритмі тріолей та шістнадцяток, що створюють пасторальний образ українських пейзажів. З повторенням другого речення гармонічне тло залишається без змін, однак до фігурацій додаються втори, що значно насичує фактуру. Поява акцентів свідчить про остаточне ствердження теми, яка має вже впевнений та напористий характер. Одноголосне обігравання нижнього тетракорду *d-moll* символізує заспокоєння бурхливого розвитку та підготовку до вступу нового матеріалу.

Другий розділ (B) становить так звану основну частину думи. Основна тема викладається переважно одноголосно в гомофонно-гармонічній фактурі, будується на остигатному повторенні одного звука, додаванням морденту та синтезу ритмічних фігур в одному такті (вісімки, тріолі, квінтолі). Окрім того, мелодична лінія в подальшому своєму розвитку насичується хроматизмами, що наближує її виклад до двічі гармонічного мінору та дорійського ладу. Кульмінацією цього розділу є досить розлога імпровізаційна каденція, що проводиться в гармонічному виді *d-moll*. До одноголосного руху додається октавна втора, через що музичний матеріал стає насиченим та «об'ємним». Ці всі ознаки нагадують манеру виконання кобзарського епосу.

Середній розділ (C) є найбільш стабільним у метроритмічному плані: від початку до кінця витриманий у розмірі 4/4, а остигатою фігурою стає пунктирний ритм, який додає пружності та наполегливості. Варто зауважити, що серединна побудова не змінює тонального плану. Цей матеріал вкладений у куплетно-приспівну форму, що створює зв'язок із пісенністю. Основна мелодична лінія викладена в середньому регістрі, будується на поступених ходах, несе героїчно-патетичний характер та нагадує історичну пісню.

Так званий куплет (*Allargando*) характеризується виходом у високий регістр, щільною акордовою фактурою та тональним планом *F-dur – a-moll*, що вносить просвітлення.

Зв'язкою до репризних розділів є знову розлога одноголосна каденція. Вона викладається 32-ними тривалостями та зображує стрімкий, невпинний рух, що базується на обіграванні збільшеної секунди «*b-cis*».

Розділ A1 відтворюється без особливих змін, а A1 характеризується насиченням фактури завдяки гармонізації мелодики і додаванням голосів, створюючи так чотири-звучну вертикаль.

Закінчується «Дума» невеликою тихою кодою в акордовій фактурі, де спостерігаємо прийом зіставлення тональностей: (*d-moll – Des-dur*).

Четверта частина «Тема з варіаціями», як зазначає Ірина Зінків, «виконує в циклі роль своєрідної інтермедії. Це лаконічна (8-тактова) тема повторної будови і чотири сопрано-остинатні варіації на неї. Сама ж тема – стилізація народної веснянки із широким використанням принципу гармонічного варіювання (у традиціях Левка Ревуцького)».²

Частина відтворюється в тональності *F-dur* (як і II частина), у рухливому темпі *Allegretto*. У всіх варіаціях тема в остинато повторюється без особливих змін, однак до неї додається видозмінена гармонічна вертикаль, підголоски, хроматизми. За останнім проведенням тема відтворюється в акордовій фактурі в широкому гармонічному розташуванні, що надає їй масштабності до завершення.

П'ята частина сюїти є заключною, тож повертається основна тональність *a-moll*; вона побудована в простій тричастинній формі АВА1. Основною тематичного матеріалу крайніх розділів є введенням фольклорної цитати української популярної щедрівки «Ой сивая тая зозуленька», яку композитор викладає в характерний метроритм коломийки. Тема «приховується» у фігураціях шістнадцятими тривалостями в танцювальному та досить бадьорому характері та проводиться тричі в тональному плані *a-moll – C-dur – a-moll*.

Середній розділ (В) будується на новому тематичному матеріалі; тут дещо сповільнюється темп (*Un poco meno mosso*) та повертається метроритм козачка (вісімка і дві шістнадцяті). Основна тема відтворюється у паралельній тональності *C-dur* та несе активний, життєрадісний образ.

Реприза (А1) повертає стилізацію щедрівки, однак у дещо іншому інтонаційному плані: рух теми переривається низхідними секстами, додаються терцієві втори, а також низхідні арпеджіо, що значно збагачують матеріал.

Завершує останню частину сюїти невелика кода, що будується на синтезованому матеріалі розділів А та В. Однак домінантним стає початковий мотив щедрівки, що відтворюється двічі в різних регістрах у вигляді акордів кварто-квінтової структури, тлом для яких слугує тонічний органний пункт у басу.

Особливість цієї сюїти полягає в її національній ідентичності та синтезі фольклорних й академічних традицій. Микола Дремлюга майстерно поєднує форми європейської класики (рондо, варіації, тричастинність, куплетна побудова) з ладово-інтонаційними, ритмічними та фактурними моделями української народної музики. Відчутна тенденція до стилізації жанрів (думи, щедрівки, веснянки, танців) розкриває багату палітру образів: від епічних і героїко-драматичних до пасторальних, ліричних і граційно-витончених.

Ще однією виразною рисою є варіантно-розвитковий тип тематичної роботи, що виявляється як у змінному трактуванні рефрену першої частини, так і в трансформації образів у тричастинних формах. Крім того, композитор застосовує широкий арсенал прийомів фактурного розвитку: фігураційне розгортання, пасажи секстолями, акордові співзвуччя різних типів, остинатні повтори, щільну вертикаль і підголоскове оздоблення. Це розширює виконавські можливості бандури, збагачуючи її звучання новими барвами та технічними ефектами.

Сюїта вирізняється також досконалою драматургією. Контрасти між частинами є емоційно-змістовими, що формує виразну арку художнього розвитку: від барокової

² Зінків І. Я. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 137–145. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_21 (дата звернення: 04.06.2025).

стриманості до думної епічності, від камерної елегійності до танцювальності. Заключна частина виконує функцію об'єднання всіх попередніх образів, що утворює концепцію єдності національної традиції із сучасною інтерпретацією.

Третя сюїта Миколи Дремлюги – це чотиричастинний цикл, об'єднаний насамперед зверненням до жанрово-стильових особливостей доби бароко. Композитор інтерпретує характерні для цього періоду форми у дусі неостилістики, що дає змогу зберегти твори до напрямку необароко. Сюїта містить 4 частини: I частина – Прелюдія і fuga, II – Пасакалія, III – Гумореска, IV – Прелюдія і fuga. Основною тональністю є *e-moll*.

Перша частина – «Прелюдія і fuga» – невеликий двочастинний цикл, стилізований під музичну естетику бароко та побудований на монотематичній спорідненості. Вона відкриває сюїту і задає загальний характер.

Прелюдія вкладає в просту тричастинну форму з тональним планом *e-moll – G-dur – e-moll*. Середина є розвивальною, що цілком відповідає бароковим формотворчим функціям. Помірний темп викладу (*Moderato*) створює розмірений, виважений характер. Ритмічна організація побудована переважно на четвертних тривалостях, що асоціюється з розміреним танцювальним кроком, притаманним бароковій музиці. Фактура мініатюри є гомофонно-гармонічною: виразна мелодія у верхньому голосі супроводжується стриманим акордовим акомпанементом. Гармонічна вертикаль відзначається прозорістю та логічною послідовністю, спираючись на функції тоніки, домінанти (як гармонічна так і натуральна), субдомінанти, септакорду VII ступеня. Вишуканості й витонченості теми додає квінталь, яка за характером і типом викладу близько до орнаментального групето.

Триголосна fuga будується на спорідненій темі, яка має суворий, стриманий характер, виразну синкоповану ритміку, що перериває плавність її викладу. Вступи голосів відбуваються в такій послідовності: нижній – середній – верхній, а протискладнення до кожного з них є неутриманим. Характерною особливістю цієї fugи є наявність контрекспозиції, у межах якої тема знову проходить тричі (тональний план *e-moll – h-moll – e-moll*). Між експозицією і розробковим розділом розміщена коротка інтермедія на основі секвенційного руху. У самій розробці тема звучить двічі: в *G-dur* та *D-dur* (VII ступінь), розділених ще однією секвенційною інтермедією.

Заклучний репризний розділ fugи повертає тему в її первісному вигляді: вона звучить двічі – в основній та домінантовій тональності (ще одна особливість цієї форми, адже в заключному розділі fugи тема в основній тональності). Це поступово веде до коди, де початковий мотив теми звучить у середньому голосі. У кадансуванні спостерігаємо неаполітанський секстакорд, що є типовою бароковою гармонічною формулою та додає фугі автентичності.

Друга частина – «Пасакалія» – це контрастна мініатюра в урочистому та святковому характері; єдина частина з циклу, яка написана в мажорному ладі – *D-dur*.

Мініатюра становить варіацію на остинатну тему, яка написана у формі періоду типу розгортання. Її показ відбувається в одноголосному вигляді в низькому регістрі. Мелодика теми будується на терцієво-секундових ходах та охоплює діапазон септими. Загалом, вона створює величний образ.

Перша варіація виконується в октавному дублюванні, також у низькому регістрі, що посилює її масивність. Друга варіація переносить тему у верхній голос і доповнює її акордовою фактурою, що додає їй тріумфальності та патетичності. Втретє тема вирізняється тональною нестійкістю та трансформується інтонаційно; її фрагменти звучать в *a-moll*,

e-moll, *C-dur*. Четверта варіація стилістично перегукується з другою, однак на відміну від неї більш розвиненою є басова лінія.

У п'ятій варіації основна тема переходить у нижній голос і звучить у тональності *G-dur*. Її проведення підкреслюється акцентами на кожен тривалість, що створює напористий, енергійний образ. Верхній голос заповнений арпеджіо по звуках тризвуків. Шоста варіація з п'ятою об'єднуються в групу, адже вона зберігає подібний характер. Тема повертається в *D-dur*, а у верхньому голосі з'являється активний рух шістнадцятками, що надає музиці більшій імпульсивності.

Сьома варіація змінює колористику звучання: перша половина теми звучить у *fis-moll*, а в другій – *h-moll*. Фактура стає прозорою, тематичний матеріал зазнає помітної інтонаційної зміни.

Восьма – заключна варіація, фактурно й тематично тяжіє до шостої, однак тема звучить у верхньому голосі, що підкреслює її провідну роль, а супровід формується з безперервного руху шістнадцятими.

Завершує частину кода, де основна тема звучить в акордовій фактурі та повертає початковий урочисто-святковий характер.

Третя частина «Гумореска», що викладена в тональності *h-moll* та швидкому темпі *Allegretto*, віддалено нагадує славнозвісне «Скерцо» для флейти *h-moll* Й. С. Баха. Мініатюра вносить значний контраст до попередніх частин та наділяє сюїту легкою іронією, рухливістю та жвавістю.

Відповідно до структурної логіки класичного сонатно-симфонічного циклу, «Гумореска» побудована в складній тричастинній формі з контрастною серединою. Перший її розділ, своєю чергою, становить просту тричастинну форму. Основна тема будується на секвенційному русі та широких інтервальних стрибках. Загалом, її характер активний, енергійний і танцювальний; ритміка відзначається чіткою пульсацією. Середня частина відтворюється в тональності *D-dur*, однак вона є розвивальною: зберігає основний тематизм і характер.

Середній розділ складної тричастинної форми вносить значний контраст. Він дещо виходить за межі барокового стилю, тяжіючи радше до романтичної ліричності. дещо вибивається з барокової стилістики. Зміна темпу (*Meno mosso*), тиха динаміка, виразний поділ фактури на мелодію та супровід, а також специфічна метроритмічна організація нагадують вальс та створюють елегантний образ. Мелодія стає плавною, кантиленною та ліричною, що різко контрастує з рухливістю попереднього матеріалу.

Реприза є точною, адже відтворює перший розділ складної форми без змін. Завершує частину невелика, але яскрава кода, побудована на матеріалі основної теми. Вона виконує функцію фінального акценту та закріплює ігровий, жвавий настрій «Гуморески» на готує слухача до завершального розділу сюїти.

Четверта частина – «Прелюдія та fuga» – є своєрідним продовженням попереднього рухливого та енергійного образу, однак уже з більш серйозним характером наповнення. Вона не лише завершує сюїту, а й виконує функцію відлуння та перегуку з першою частиною, формуючи цілісну композиційно-образну арку. Відбувається повернення до основної тональності циклу – *e-moll*.

Прелюдія вкладає в просту тричастинну форму з розвивальною серединою. Основна тема протягом усього твору переходить із середнього у верхній голос та викладається переважно четвертними тривалостями, будується на поступених ходах, що створює суворий та стриманий образ. Її супроводжують постійні фігурації шістнадцятими

тривалостями, які формують характерне «терцієве мерехтіння». Такий тип акомпанементу надає фактурі прозорості.

Фуга, як і в першій частині, є триголосою, однак вирізняється значно простішою побудовою. В експозиційному розділі тема звучить тричі: спочатку в основній тональності (*e-moll*), вдруге – у домінантовій (*h-moll*), після чого знову в основній (*e-moll*); протискладнення є утриманим.

Розробка обмежується лише одним проведенням теми в тональності *G-dur*, що переходить в об'ємну інтермедію на матеріалі теми, яка будується на секвенційному русі та готує вступ заключного розділу форми.

У репризі спостерігаємо тему в основній тональності, яка викладається у нижньому голосі в ритмічному збільшенні – аугментації, з акцентом на кожну тривалість, затверджуючи так домінантну роль. Вдруге тема проводиться у верхньому голосі із секстовою второю в середньому і, зрештою, у початковому вигляді – знову в нижньому на нюансі *forte*, що остаточно завершує сюїту.

Третя сюїта Михайла Дремлюги вирізняється вишуканим поєднанням стилістики бароко із сучасною композиторською мовою, що дає змогу зарахувати твір до напрямку необароко. Основна тональність *e-moll* пронизує весь цикл, створюючи образну та тональну цілісність, яку підсилює рамкова структура: перша та четверта частини, обидві з назвою «Прелюдія і фуга». Витончене трактування барокових форм – прелюдії, фуґи, гуморески та пасакалії – відбувається з використанням типово барокових композиційних прийомів: аугментації, секвенцій, контрекспозицій, імітацій, що гармонійно поєднуються із сучасним фактурним мисленням. Композитор майстерно використовує гомофонну та поліфонічну фактуру, контрасти регістрів, ритмічні організації і динамічні відтінки, створюючи багату палітру настроїв та образів.

Особливе місце в структурі посідає друга частина – «Пасакалія», єдина в мажорному ладі, що вносить урочисто-святковий відтінок і ґрунтується на варіаційному розгортанні остинатної теми. Третя частина – «Гумореска» – контрастує з попередніми розділами, надаючи циклу іронічного забарвлення. Водночас середній розділ цієї частини демонструє ліричну відстороненість, наближену до романтичного стилю.

Завершальна «Прелюдія та фуга» підсумовує не лише музичний розвиток, а й концептуальний задум сюїти: повернення до головної тональності, суворий стриманий характер, логічно завершена форма і тематичне відлуння першої частини створюють враження завершеного художнього цілого, де кожна частина відіграє свою образну й структурну роль.

Висновки. Усі три сюїти для бандури соло Миколи Дремлюги є вагомим внеском у розвиток українського інструментального репертуару та демонструють індивідуальний стиль композитора, в основі якого лежить синтез фольклорних джерел із засобами академічної європейської музики. Незважаючи на спільну жанрову належність, кожна із сюїт має виразне художнє обличчя, специфічну драматургію та тональну організацію. Спільною рисою є те, що композитор не використовує спільного тематизму впродовж циклів – кожна частина написана на новому музичному матеріалі, що забезпечує жанрову, тематичну та образну варіативність. Першу сюїту об'єднує тема «в'язанок», другу – представлення різних музичних форм і жанрів, а третю – звернення до барокових форм і жанрів.

Наступними спільними рисами трьох сюїт є: циклічність, куплетна чи варіаційна форма частин, відсутність наскрізного тематизму, поєднання фольклорних інтонацій з

академічними формами, використання сучасних засобів фактурної організації, стилістична гнучкість і багатство образних планів. Натомість основні відмінності полягають у художній концепції кожного циклу: неофольклорна виразність і жанровість у Першій сюїті, драматична насиченість у Другій, неостилізація та барокова строгість у Третій. Усі вони разом демонструють різні грані національного стилю Миколи Дремлюги та свідчать про глибоку індивідуальність його творчого почерку.

Література

1. Зінків І. Я. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 137–145. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_21 (дата звернення: 04. 06. 2025).
2. Кушнір О. І. Сюїта у бандурному доробку українських композиторів сучасності. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія «Педагогіка і психологія»*. 36. Статей. Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2009. Вип. 2. С. 141–150.
3. Ніколенко О. І. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги для бандури з оркестром. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 8. С. 158–163. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2014_8_25 (дата звернення: 01. 06. 2025).
4. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.

Дата надходження статті: 17.07.2025

Дата прийняття статті: 25.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Шуляр С. В., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



МАТЕРІАЛИ

УДК 78.01:78.05

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-14>

Грабовський Володимир Семенович
музикознавець, культуролог, член НСКУ,
викладач-методист,
Комунальний заклад Львівської обласної ради
Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського
<https://orcid.org/0000-0002-7235-4719>

МУЗИКА І ВАРТІСТЬ – ВАРТІСТЬ У МУЗИЦІ. ПРОЛЕГОМЕНА

*Хоч би якою вартістю ми наділяли певний витвір культури – наукову систему,
юридичний закон, мистецький стиль – мусимо шукати за ним біологічний
феномен – тип людини.
Хосе Ортега і Гассет*

*Вартість виявляється у своєрідному стосунку між «мною» і «світом»
(обидва поняття у феноменологічному сенсі), причому такою частиною «світу»...
може бути – для мене самого – Я сам, тобто мої «тіло», «душа», «розум»...
Богдан Поцей*

Вартість або цінність – термін, що широко використовується у філософській і соціологічній літературі для визначення / скерування на людському, соціальному і культурному значенні певних явищ дійсності. Водночас багатоманітність фактів людської діяльності, суспільних зв'язків і включення їх у коло природних явищ, постають як предметні вартості, як об'єкти вартості співвідношень, тобто оцінювання в плані системи вартісних орієнтацій добра і зла, істини чи не істини, краси чи бридоти... Вартості характеризуються специфічним набором якостей та ієрархією. У суспільному аспекті важливим фактором є система вартісних орієнтацій особистості. Ґрунтовно проблемами вивчення вартості займається аксіологія.

В українській мові терміни вартість / цінність є синонімами. Деяка перевага в минулих роках у друкованому вигляді саме «цінності» над «вартістю» можна пояснити поширенням у нашому соціумі російського аналогу «ценность»: якщо в українському вжитку пара «вартість-цінність» цілковито зрозуміла й адекватна, то в російській мові – відповідно «ценность-стоимость» – викликає дещо інші асоціації. Віддаючи перевагу поширеному терміну «вартість», у статті використовуємо обидва терміни.

І.

Проблемами, радше, застосуванням поняття вартості / цінності музики, чи спостереженнями над ним, в Україні цікавилися в специфічний спосіб. У попередні десятиріччя в київському часописі «Музика» у скороченому перекладі була вміщена стаття московського автора Н. Южаніна «Про структуру цінності в музиці»¹, яка в російському

¹ Южанін М «Про структуру цінності в музиці» / К., Музика, 1981, ч. 6.

оригіналі фігурувала як «Некоторые проблемы социальной природы художественной ценности». Відомо, що в тоталітарному суспільстві адепти науки старанно просували ідеї та постулати, які для нього були основоположними: інтернаціоналізм, пролетарська культура, соціалістичний реалізм у мистецтві, діалектично-матеріалістичне трактування його ролі і т. п. Думається, що в перекладі українською редактори дослівно скопіювали російський термін – «ценность». Московський автор, категорично подаючи характеристики особистостей з «протилежної», тобто несовєтської сфери, виявляє себе відвертим прихильником більшовицької доктрини: *«Звичайно буває, коли художньо-образні цілі підмінюються технологічно-формальними або формалістичні ідеї домінують у творчості даного митця. Тут можна посперечатися на доробок Джона Кейджа та інших прихильників «конкретної», «електронної», сонорної – словом, усілякої «конструюючої» музики, – коли «ідеєю» є сам принцип позаінтонаційного конструювання, «гри форм», тобто композитор свідомо не ставить перед собою завдань художньо-змістового характеру»*². Виразно проглядають рецидиви давньої ідеологічної боротьби з «формалізмом» та ін., з якими нещадно боролися в СРСР. В іншому розділі цієї статті, де жорстко критикується творчість відомих композиторів Європи ХХ ст., Н. Южанін безапеляційно твердить: *«Якщо ж постановка художнього завдання, незважаючи на залучення досконалих виразових засобів неправильна, то це зумовлює невідповідність «ланок» структури мистецької цінності, порушує її внутрішній баланс, рівновагу і породжує, таким чином, суперечність між елементами. Поставлене композитором безплідне, далеко від гуманістичних ідей завдання (наприклад у «Гімнах» Штокгаузена), неминуче призводить до того, що висока професійна майстерність автора, його щедра творча фантазія, поєднуючись із регресивною, антигуманною ідеєю, об'єктивно не можуть забезпечити появу справжньої художньої цінності»*³. Продовжуючи далі, автор, щоправда, дещо пом'якшує характеристику західної музики на прикладі творчості попередника Штокгаузена – Ріхарда Штрауса. Тут автор висловлюється про розум, душу, технічне вміння, незалежно від яких твориться (іноді) «лише другосортна музика». Зрозуміло, спираючись на «основоположні» засади тоталітарної комуністичної держави, автор бачить вартість мистецького твору лише в опорі на «глибокий аналіз», поданий в матеріалах XXVI з'їзду КПСС, постанові ЦК КПСС «Про літературно-художню критику» тощо. Свою громадянську позицію скеровує на «передові верстви російського суспільства». Для прикладу, високо оцінює доробок М. Мусоргського; подібно наводиться цитата В. Белінського про «позивання лахміття убогої форми». Ясна річ, стаття в журналі «Музика» того часу завершується відповідними рекомендаціями: *«Тільки спираючись на діалектично-матеріалістичне розуміння структури художньої цінності в музиці як об'єктивно зумовленого явища духовного життя суспільства, можна одержати реальний базис для всебічного, конкретно-історичного підходу до оцінки музичних творів, встановлення їх значення і місця в ієрархії цінностей»*⁴. Незважаючи на нібито обов'язкові ознаки цінності/вартості мистецького твору, як-от «духовне життя суспільства», «значення твору в ієрархії цінностей», також – «професійна майстерність автора», «справжня художня цінність», маніпулювання відповідною термінологією – «конкретно-історичний підхід», «гуманістичні ідеї» тощо – автор міцно тримається постулатів панівної доктрини СРСР, які годі було порушити. У повному

² Южанін М «Про структуру цінності в музиці» / К., Музика, 1981, ч. 6, с. 5.

³ Южанін М «Про структуру цінності в музиці» / К., Музика, 1981, ч. 6, с. 4.

⁴ Южанін М «Про структуру цінності в музиці» / К., Музика, 1981, ч. 6, с. 5.

об'ємі ця стаття була опублікована російською в збірнику «Музыка в социалистическом обществе» в 1975 р. Варто зазначити, що в оригінальному викладі проблема вартості подана в дещо іншому вигляді, ніж вона представлена в українському перекладі. Тут вона має розгорнений вигляд: крім мистецтвознавства, автор загострює увагу на філософсько-естетичні засади. Залишаючись на позиціях марксистсько-ленінської ідеології, він намагається оминати гострі кути матеріалістичної доктрини: крім використання російської літератури, автор посилається на інші дослідження (з польських авторів згадані С. Моравський, З. Лісса). Перелічуючи світові музичні шедеври – Монтеверді, Бах, Моцарт, Бетховен та ін., проблему вартості музики «закономірно» доповнює іменами російської музики – Шостакович, Дунаєвський, Прокоф'єв, Давиденко... Втім, Н. Южанін, розгортаючи питання вартості музики, слушно розділяє його на два стани – потенційний та актуальний. Очевидно, що потенційна вартість музики ніби покоїться, «дримає» в загубленому стані. Виразний приклад – «Страсті за Матфеєм» Й. С. Баха: актуальна оцінка вартості ораторії «затрималася» на 100 років. Усі якості мистецького твору, об'єднані основними видами людської діяльності – пізнання, спілкування, вплив на дійсність та її оцінювання – можуть відкрити результат, що, як вважає автор, повинен служити задоволенню не лише духовно-практичних, але й естетичних потреб. Із тексту автора не зовсім зрозуміло, як у системі вартостей панівної ідеології СССР, що саме він мав на увазі під «духовно-практичними потребами».

В роки відновленої незалежності України дещо змінилося ідеологічне спрямування у вивченні питань вартості мистецького твору. Щоправда, збереглося «довір'я» до постулатів науковців із РФ. Стаття Г. Г. Коломієць «Про концепцію цінності музики як субстанції і музики як способу взаємодії людини зі світом» була передрукована в «Часописі» НМАУ ім. П. І. Чайковського⁵. Авторка – доктор філософських наук, проф. Оренбурзького державного університету (судячи з прізвища, можливо, має етнічні корені в Україні). В статті, яка в РФ була опублікована в 2007 році розгорнено обґрунтовує свої погляди на музику, як суспільне, соціальне, комунікативне явище, не забуваючи підкреслити глибинну сутність вартості музики авторитетом Б. В. Асаф'єва та багатьох інших російських музикознавців (А. А. Фарбштейн, А. М. Сохор, М. С. Каган та ін.). Крім того, увагу авторки привертають фундаментальні праці А. Ф. Лосєва, що застосовував феноменологічно-діалектичний підхід для філософського осмислення музики, та Ю. Холопова, музикознавця, відомого своїми дослідженнями про сутність музики, її буття: він пропонує пізнавати музику в інтеграції двох структурних модусів – музики-субстанції і музики-мистецтва. Зрештою, детальніше про філософське осмислення музики та про дослідження мистецтва й музики в контексті феноменології у працях інших науковців буде запропоновано нижче.

У книзі відомого музикознавця і композитора Антона Мухи, що присвячена композиторській творчості, у характеристиці музичного твору слушно говориться про дві ситуації: твір не може існувати як можливість і перебуває в абсолютному небутті: 1) автор наводить приклад IX-ї симфонії Бетховена, яка не могла існувати, скажімо, в добу Древньої Греції), 2) також твір ще не реалізовано навіть у задумі, але він потенційно вже існує. Хоч автор не ставить безпосередньо питання вартості музичного твору, але важливою в нього є увага до центральної постаті в творенні музики – композитора.

Звичайно, проблему вартості / цінності мистецького твору від певного часу цікавили й інших дослідників України, що прагнули пізнати сутнісні ознаки цього поняття. Варто

⁵ Коломієць Г. Г. «Про концепцію цінності музики як субстанції і музики як способу взаємодії людини зі світом» / «Часопис» НМАУ ім. П. І. Чайковського, № 1 (2), 2009 рік, с. 104-114.

пригадати лише статтю Н. Очеретовської «Естетична цінність в музиці та алеаторика», опубліковану в збірнику «Музична критика і сучасність», що виходив у 80-ті роки⁶. Не піддаючи цю статтю глибшому аналізу, можна відзначити увагу відомої української дослідниці до алеаторики – техніки композиції в музиці ХХ ст. Авторка доречно наголошує на використанні її не лише в західній музиці, а й у творчості сучасних українських композиторів – Л. Грабовського, О. Щетинського, К. Цепколенко, В. Рунчака та ін.

II.

Дещо запізніле і неповне вивчення фактору вартості музики в українському музикознавстві можна пояснити суспільно-політичними обставинами нашого буття в недавньому минулому. Але цікавими й потрібними для повнішого розуміння поняття вартості в музиці будуть праці з інших країн. До питання підтвердження пошуку вартості в музиці в останні десятиріччя зверталися різні мислителі. Проблема вартості мистецького твору в найрізноманітнішому контексті так чи інакше висловлена у працях філософів, письменників. Умберто Еко – видатний італійський письменник, філософ, культуролог у колі естетики постмодернізму – в 70-х роках висунув одну з версій, зміст якої зводиться до дещо парадоксального пояснення: будь-який текст (твір мистецтва) однаковою мірою здійснюється як автором, так і споживачем. «Споживач» – це слухач, читач, глядач... Власне ця думка є ключовою в його праці «Відкритий твір». Спираючись на сучасні естетичні доктрини, головною тезою яких, напевно, ідея про те, що музичний твір за своєю природою і призначенням є переказом-переданням з неокресленою багатоманітністю значень, автор запроваджує нову діалектику стосунків між твором, його інтерпретатором і споживачем, який не лише відтворює у свідомості його оригінальний вигляд, а й бере участь у його співтворенні, що впливає, можливо, на перегляд усталених і звичних проблем вартості.

Особливий інтерес до них, закономірно, виникав у музикантів широкого засягу – музикологів, композиторів. Далеко не в усіх композиторів можна знайти бажання чи потребу заглиблення в музичну сферу поза складанням лише власних музичних композицій із застосуванням інших засобів. У дослідженні музичної культури це цікава тема: композитор, який свою творчість суттєво доповнює вербальними – науковими, публіцистичними чи критичними засобами. Власне такою особистістю був Роман Бергер (1930–2020), – словацький композитор польського походження, автор поважної спадщини як у музиці, так і роздумів-прогнозів про неї⁷. Певним підтвердженням його наукових, філософських розвідок, їх широкий ареал, можуть бути окремі статті, есеї, рецензії, що вже своєю назвою наштовхують на усвідомлення величчя й унікальності музичної сфери: *Próba okreslenia pojęcia «muzyka»* (1984); *Sens muzyki artystycznej* (1985); *Szkice do teorii twórczości* (1986); *Kreacja i etos* (1993); *Semiotyka i praktyka* (1994); *Uniwersalna zasada twórczości* (1997). Добірка саме цих статей із збірника, в якому вміщено понад 30 статей (а всього їх у його доробку кількасот!), може стати певним свідченням проблематики в контексті вартості музики. Окремі висловлювання Р. Бергера розширюють діапазон проблеми, часом вони можуть нести ніби парадоксальний зміст: «Крім суспільних та індивідуальних правил та аспектів музики, в ній діють, як і в усьому мистецтві, універсальні правила, що є чимось іншим, ніж узasadнення категорій і понять музикології»;

⁶ Очеретовська Н. «Естетична цінність в музиці та алеаторика» / «Музична критика і сучасність», К., «Музична Україна», 1984.

⁷ Berger R. Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984-2005 / Katowice, 2005, 444 s.

«Музика це: теми і мотиви; каденції та акорди; інтервали, звуки – а де музика?». В недавні роки музика Р. Бергера в його присутності неодноразово лунала на Краківському фестивалі композиторів. Промотором участі композитора був багаторічний директор фестивалю, музиколог Єжи Станкевіч, який влучно висловився про Романа Бергера, зазначивши, що він належить до того типу композиторів, в яких «довготривалий творчий процес міцно пов'язаний з філософським та етичним висловленням твору». Питання сенсу музики, її вартості, віддзеркалені також у працях працюючого і невтомного композитора, музиколога, драматурга Богуслава Шеффера.

Грунтовно й послідовно проблемою вартості музики чи вартості в музиці займалися відомі польські науковці Богдан Поцей та Ян Стеншевський. Богдан Поцей (1933–2011) – відомий музиколог, есеїст, музичний критик. Серед його вчителів – Зоф'я Лісса, Йозеф Хомінський. Багато років очолював редакцію часопису «Рух музичний», де опублікував численні статті, рецензії та есеї; був редактором-автором енциклопедії PWM, читав цикли лекцій в музичних академіях Кракова, Варшави та на II програмі польського радіо. Б. Поцей автор низки монографій, серед інших, «Бах – музика і велич»; «Малер»; «Ідея – звук – форма. Шкіци про музику»; «Лютославський і вартість музики» та ін. Належав до покоління 60-х років, що істотно змінювало образ сучасної музики, окриленої увагою до авангардних пошуків. Охоплюючи своєю увагою творчість від давньої музики (клавесиністи, романтизм, релігійність тощо), був захоплений філософією естетики, герменевтикою і, особливо, феноменологією Е. Гуссерля і Романа Інгардена. Праці Б. Поцея спрямовані на усвідомлення ролі, особливого «післанництва» музики, її значень, експресії та вартості.

Ці зацікавлення відбулися ще в 60-х роках, підтвердилися в його публікаціях. Праця Богдана Поцея «Зауваги про вартість в музиці» (*Zauwagi o wartości w muzyce*)⁸ початково була написана в 1967 році, допрацьована в 1970-му та згодом була опублікована в часописі RES FACTA. Має наступні розділи: *Вартість і вартості. Існування і структура. Вартість і мова. Вартість і час*. Серед іншого, спостереження («зауваги») автора розгортають низку важливих питань, що нерідко виходять за межі суто музикологічних понять і категорій. Частково ці погляди часом перегукуються з думками згаданого вище Романа Бергера, який стверджував, що в музиці, крім соціологічних (суспільних) та індивідуальних (психологічних) правил та аспектів музики, діють – як і в усьому мистецтві – унікальні правила, пізнання яких можливе через залучення інших засобів. Сутність музичного феномену – існування в системі **креація-твір-виконання**, далі **сприйняття слухом / свідомістю** – викликає логічні питання, які ставить Б. Поцей: як існують вартості в музиці, що є їхнім «носієм»?; чи музичні вартості є тільки естетичними, чи, скажімо, в гру входять вартості іншого виду, наприклад, пізнавальні чи етичні?; чи можливе якесь універсальне й стале окреслення вартості музики взагалі, незалежне від усіляких змін, залежної лише і виключно від істоти музики? Відомо, що музика у своїй багатовіковій історії мала і продовжує мати різні функції: магічні, церемонійні, релігійні, ужиткові... «Насолода від музики наближається до такої вищої цілі людської діяльності тому, що її шукають не заради якогось майбутнього блага, а заради його самого. Ще стародавні греки покладали на музику досить визначені функції – технічну, психологічну та моральну. Вона вважається міметичним або наслідуваним мистецтвом і наслідком цього наслідування є збудження етичних емоцій позитивного або

⁸ Pocię B. Uwagi o wartościach w muzyce / Teksty o muzyce współczesnej, RES FACTA, PWM, 1972, 6.

негативного характеру. Кожна манера співу, тональність, танцювальна позиція щось демонструє, щось зображає. І дивлячись на те, чи буде добрим чи поганим, прекрасним чи химерним, воно переходить на саму музику, в якості доброго чи поганого. В цьому полягає її естетична цінність». Розлога цитата Й. Гейзінги про сутність музики перегукується із засадничими питаннями, які ставить Б. Поцей: в обох виразно відчутним є акцент на морально-етичні якості музики. Філософське тлумачення вартості особливо виокреслене в останнього, який стверджує, що «це власне те, що дозволяє нам віднайти себе філософськи, що нас із філософського погляду максимально розкриває і вказує нам – крізь розмаїття пов'язань між нами і світом шалену множинність охоплень дійсності, багатократність шляхів, що ведуть до єдиної Правди»⁹. Автор вирізняє два види положень про вартості: атрибутивний та екзистенційний. Згідно його поглядів, вартості можуть мати різну природу: ступені давнини, історичності; торкати різні виконання твору; можуть мати різні впливи – терапевтичний, політичний, морально-етичний, етнонаціональний, соціологічний... Крім того, важливими є дві речі: 1) абсолютна вартість не має нічого спільного з нашими актами сприйняття, а ніби незалежна від самих креативних авторів творця, 2) водночас креативна і дослідницька – є виключно відкриванням цих вартостей. Б. Поцей ставить й інші важливі питання: чи вартість музичного твору існує так само, що й і сам твір?, чи існування вартості є водночас несамостійне і водночас залежне від інтенціональних актів, що й сам твір?

У своїй праці для аксіологічного огляду-порівняння для прикладу автор подає в переліку одинадцять творів із різних галузей мистецтв європейської культури. Серед творців – В. Шекспір, Л. Бетговен, Ель Греко, Б. Барток, У. Джойс, І. Бергман... Серед цих імен згаданий і поляк В. Гомбрович. Спробуймо скласти подібний перелік, також із різних царин, з високих досягнень українського мистецтва. Музичні твори М. Дилецького, М. Леонтовича; Софія Київська або Церква Юра у Львові; щось із театральної спадщини Леся Курбаса («Березіль»); «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського в геніальній екранізації С. Параджанова, І. Миколайчука, Ю. Ільєнка з музикою М. Скорика... Звичайно, цей перелік українських мистецьких шедеврів міг би бути іншим – доповненим чи зміненим.

В іншому місці Б. Поцей робить цікаві порівняння / питання з музичної сфери: чому музика Шенберга для нас більш вартісна, ніж музика Гіндемита? Далі його протиставлення знову торкаються музики ХХ ст. «в парах»: Ксенакіс-Бляхер; Штокгавзен-Генце; Фортнер-Ліберманн. У цьому переліку фігурують знакові імена західноєвропейської музики (з польської лише Б. Шеффер, далі в тексті – К. Пендерецький). Чи в українському контексті доцільно робити такі умовні зіставлення – Лисенко-Гріг, Барвінський-Косенко, Лятошинський-Шостакович та ін.? Що з різних об'єктивних причин нашої музичної і мистецько-культурної історії вони мають умовний характер – не потрібно, мабуть, пояснювати.

Музична критика має інтенсивно окреслювати коло вартості, її роль. Естетичні оцінювання, викликані сприйняттям-переживанням зводяться до відомих, непорушних понять: «прекрасне», «артизм», «пропорційність», «подобається» і т. д. Стислий перелік негативних характеристик відповідно може бути доповнений від'ємними ознаками – «незрозумілий», «гидкий» тощо. «Симетричний» (дихотомічний) поділ вартостей на позитивні та негативні слушно викликає питання: чи завжди такий поділ є симетричним?

⁹ Pocij B. Uwagi o wartościach w muzyce / Teksty o muzyce współczesnej, RES FACTA, PWM, 1972, 6, s. 149.

Важливим тут є стан оцінювання, критики, яка іноді перетворюється у псевдопоняттєву, псевдокритерійну плутанину, тобто у псевдокритику. В контексті естетичної вартості музикознавців-критиків, публіцистів, можуть зацікавити такі приклади вербальних характеристик музики, що запропонував Б. Поцей: *«говориться... про «красу» мелодичного рисунка; «збабу» чи «шарм» мелодії; про «пластичні» «виразні» або «стислі» мелодичні теми; про «чіткий», «гостро змальований» або «швидко пульсуючий» ритм; про акорди/співзвуччя – «м'які» і «чарівні», «глибокі», «цільні» чи «тверді», «шорсткі», ніби «кутасті»; про насичені барви – «мерехтливі», «миготливі»; про «багатий колорит», «повний пишності» чи навпаки «аскетичний», «стриманий», «суворий»...»*¹⁰. Зрозуміло, вищезазначене використання ознак музичного твору мало би допомогти в розумінні музичного твору, але подібні приклади музичної критики можуть свідчити про елементи перетворення поняттєвості у псевдопоняттєвість, псевдокритерійність – із спорадичними проблисками проникливості.

Можливо, Богдан Поцей чомусь мав певні підстави негативно ставитися до окремих творів славетних композиторів. Це – «Перемога Велінгтона» (1813) Л. Бетговена та «1812 рік» П. Чайковського. З цього приводу можна пригадати «амбівалентне» оцінювання Бетгеном постаті Наполеона: спочатку композитор присвячував йому III-ю симфонію (1803), потім ця присвята була усунена і симфонія отримала назву «Героїчної»; десять років пізніше композитор оспівує постать Велінгтона, який переміг французького завойовника. Цей твір – *Wellington Sieg oder Schlacht bei Vittoria* – між іншим, призначений для інструменту відомого винахідника у сфері музики Мельцеля. Згадані твори Б. Поцей характеризує як «посередні», «плиткі» чи «цілковито невдалі», пригадує тисячі банальних, салонних творів, що писалися в XIX ст. Скільки таких творів виникало в XX-му ст., і вже тепер, у XXI-му, не потрібно уточнювати.

Розширюючи поняття вартості музики чи, навпаки, його звужуючи, Богдан Поцей вдається до пояснення «правдивих» – вартісних! – музичних творів. Чи їх коло розширюється чи, навпаки, звужується в процесі кризового стану суспільства – запитує Поцей-філософ? Розглядаючи музику в її багатоманітності, він застосовує поняття «правдоподібної музики». Дещо категорично автор твердить про неї: *музика як гра, музика як театр, музика як акція, музика як подія, але – не музика як творіння...* Послідовно і ґрунтовно спираючись на праці з феноменології Романа Інгардена (серед інших, «Спір про існування світу») та інших дослідників, Б. Поцей багаторазово порушує питання сутнісної площини вартості в музиці, наголошуючи на ролі окремих елементів музичного твору – його цілісності; елементів що її творять; креативні чинники; виконавські сторінки. Водночас підкреслює значення так званих стабільних вартостей – динамізму, відкритості, процесуальності та інтелектуалізму. Дослідник часто посилається на праці філософа. Учень і послідовник феноменології Едмунда Гуссерля, Р. Інгарден цікавий, серед іншого своїми працями в царині естетики, музичної царини, зокрема, *«... коли ми чули твори Бетговена чи Шопена, не хочемо чути шарманки, а коли осяяв нас дух Пана Тадеуша чи Короля Духа, або лірику Верлена чи Рільке, нудним стає для нас не один твір, давніш вартісний, бо інакшою вже є наша мистецька чутливість й інші вимоги поетичної краси»*. У цих словах Р. Інгардена виразно відчутні поняття різних підходів у стосунку до вартості мистецького твору, ієрархія її щаблів. «Ланцюг» існування вартостей у музиці, це – царини, в яких можна загубитися (як наслідок множинності, що

¹⁰ Pocię B. Uwagi o wartościach w muzyce / Teksty o muzyce współczesnej, RES FACTA, PWM, 1972, 6, s. 151.

пояснюється множинністю буття). Часто посилаючись на один із центральних творів Романа Інгардена («Спір про існування світу»), Б. Поцей не торкає іншу його працю – «Музичний твір і сенс його тотожності», зазначає, що в онтології мистецтва важливого значення набуває концепція багатоскладової структури твору, що *«віддзеркалюється в тислі обмежених множинності його виконань»*. Продовжуючи думки Р. Інгардена, музиколог-філософ доповнює, що структуру можна пояснити присутністю наступних умов: 1) включення різних складників; 2) пов'язання цих однорідних складників у творі вищого ряду, з яких виокремлюється засадничий чинник для цілого твору; 3) останній зберігає свою особливість і межі; 4) усі складники органічно єднаються в творення цілості. Важливим моментом використаних положень Р. Інгардена було вирізнення трьох видів буття – реального, ідеального та інтенціонального (наміреного). На його думку – незаперечного знавця музики – вияснення вартості музичного твору повинно триматися на трьох аналітичних пунктах: а) психології переживання, б) сприйняття твору як естетичного об'єкту та в) особливої теорії пізнання твору як предмету мистецтва. Послідовно пізнавши теоретичні питання з феноменологічних положень Р. Інгардена, Богдан Поцей не минає складних питань: чи існують у музичній сфері однакові чи подібні вартості з огляду «височини»? В інший спосіб: чи існують у музиці позаієрархічні відмінності вартості в межах тієї самої ділянки?

III.

Звертаючись до сьогодення, можна зазначити, що глобалізм у світі стосується і захоплює не лише економічні чи політичні сфери. Однак, не трудно помітити специфіку гуманітаристики, особливо в стосунку до мистецтва, яка віддавна здебільшого вивчає, зосереджується, захоплюється і т. п. на його вершинних зразках, причому на європоцентристських позиціях. Домінування в музиці, наприклад, відомих жанрів, стилів, напрямів, що розвинулися впродовж сторіч, звісно, не заперечує значення традиційної (фольклорної) музики усної традиції, що має свою історію і визначні здобутки. Більше того – взаємовпливи, взаємозв'язок між цими різними гілками мистецтва більш, ніж плідний у багатьох національних культурах. Проте, ніхто не заперечить, що не лише середземноморська – європейська – культура цікавила і продовжує цікавити багатьох мистців і не тільки в музичній сфері. Подібна мистецько-культурна «глобалізація», тобто значне розширення звичних поглядів, традицій, уподобань за рахунок втручання в далекі області – позаєвропейського! – маловідомого, цікавого, екзотичного чи незрозумілого світу, віддавна має місце. В контексті музики і вартості – вартості в музиці, мабуть, є сенс врахувати висловлене.

Ян Стеншевський (1929–2016) – знаний польський музикознавець, етномузиколог. Вчився в А. Хибінського, М. Собеського та ін. Багато років пов'язаний з університетом у Познані, де проводив магістерські заняття, конференції. Також у Кракові, Варшаві, Любліні, Берліні, Гетингу та ін. Учасник численних мистецьких рад, комітетів, фестивалів, музикологічних комісій, член редколегії та автор енциклопедії PWM. У наукових дослідженнях Я. Стеншевський велику увагу приділяв дослідженням фольклору Польщі та низки інших країн і регіонів світу, що виразно відбилося на наукових інтересах вченого: його етномузикологічні розвідки зацікавлюють широкі кола. Віддавши багато зусиль власне цій ділянці, він, очевидно, мав право характеризувати її мінливу, як хамелеон, дисципліну. Втім і вся царина пізнання вартості в музиці теж може бути охарактеризована в подібний спосіб... Етномузиколог зазначає, що література з цієї теми

знаходиться у плачевному стані, бо *«спроби обґрунтованого оцінювання культурницьких маніфестацій людини в категорії цілих культур чи людських спільнот і людськості є – як дотепер – більш цариною науки, ніж поточної, загально правильної справедливої свідомості і практики...»*¹¹. Власне автор підкреслює, що в площині розгляду проблеми важливим є саме підхід з погляду реального сприйняття вартості в контексті «людських спільнот і людськості». Варто нагадати: хоч його стаття «Проблема вартості музичних культур» писалася понад півстоліття тому, розв'язання проблеми й надалі залишається актуальним. Своє бачення концепції розвитку музики Я. Стеншевський обґрунтовує, спираючись на авторитет відомих дослідників – від давнини до сучасності, – скажімо, від Н. Форкеля, Г. Адлера до К. Закса, В. Віורי, Д. А. Елліса та інших. Цікавими є роздуми автора про недавню історію розвитку людства, коли в контексті культури й мистецтва стали застосовуватися расові концепції – культурна вищість «нордиків» та ін. Певною протидією в цьому дослідник бачить у соціологічному чи функціональному напрямі винаходу Броніслава Малиновського (1884–1942), відомого польського антрополога, етнолога-мандрівника, який ще в першій половині ХХ ст. аспект вартості даної культури в особливих випадках характеризував та наповнював, крім іншого, симпатією до досліджуваних зразків тубільців та їхньої культури. *«Багато праць примениють вартість музичної культури до рівня музично-теоретичного авансування, віддалення історичних традицій і впливу на інші культури...»*¹². Тут ідеться про певну упривілейованість європейської культури, що іноді підтверджувалася авторитетом відомих музикантів: наприклад, Г. Берліоз чужі екзотичні культури порівнював із гавкотом псів і нявчанням котів, а Е. Ганслік музику Океанії визначив як натуральну – «музику, яка не є музикою». Скептицизм в оцінюванні позаєвропейських культур відомими музичними авторитетами минулого, звісно, стає зрозумілим саме в контексті вищезгаданої «глобалізації» світу, яка нині має місце і в мистецькому світі, але тут має розумітися цілковито в іншому контексті – в сенсі взаємопроникнення, взаємовпливів і залежності саме в царині культури. Напевно, трудно скласти зараз єдину теорію та ієрархію в системі вартості мистецького твору. Я. Стеншевський посилається на плюралізм музичних культур, що викликає заперечення в деяких науковців, більше того, знецінюється *«інвентар понять, протиставлених згаданим визначенням процесів і явищ, оцінених позитивно чи нейтрально»*¹³. Право на збереження своєрідності різних культур та право до самостійних рішень, як підтверджує автор, забезпечується документами ООН і UNESCO. Це вже вихід на загальні норми етичних стосунків у міжнародному світі. Аналізуючи свої враження від спостережень над особливими випадками музики, далекої від звичного, тобто європейського погляду на неї, та зіставляючи їх із сьогоденням, автор з розумінням розповідає про знавця в'єтнамської музики Тран Ван Кхе, який обстоює значення її для вивчення не лише у В'єтнамі, а й взагалі в ширшому контексті. Тому *«на лінії суб'єктивних оцінювань від «прекрасного» до «бридкого» звично вміщується музика пігмейів, індусів, полінезійців, негрів, кушитів, індіан, арабів, австралійських тубільців, японців*

¹¹ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 319.

¹² Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 322.

¹³ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 324.

*і китайців»*¹⁴. Із приводу китайської музики, Я. Стеншевський подає цікавий приклад, що перегукується з характеристикою неєвропейської музики, яку пропонували славетні музиканти XIX ст. (див вище). Наприклад, А Йоганн Гуттнер ще в кінці XVIII ст. пише, що *«китайці не мають ні гармонії, ні вуха до неї [...], повна терція чи квінта, яка так мила для наших вух, для них є фальшивою»*¹⁵. Зрештою, нині, в XXI ст. подібні «характеристики» сприйняття неєвропейської музики, і не лише її, можуть бути і в сучасних непідготовлених слухачів. Також автор був дещо заскочений іншим фактом, коли у Китайській народній республіці здійснилися значні зусилля європеїзації не лише професійної, а й народної музики. Подібно дослідник розповідає про свої враження з Японії, де висока традиційна культура балансує на бікультурності, викликаної «потопом» музики поп американського походження. На його думку, ця відмова від власної, тривалої традиції є її нівелюванням; а – ширше, вже тепер у XXI ст. – проникнення глобалізації вже в більш звичному, економічно-політичному сенсі. Доречно тут дефініція Яна Щепанського про культуру, як про *«сукупність людської діяльності, матеріальних і нематеріальних вартостей і вживаних способів розвитку об'єктивних і прийнятих довільних спільнот, переказаних іншим спільнотам і наступним поколінням»*¹⁶. Отже, культурою є не лише європейська культура, а будь-яка інша – орієнтальна, інших племен чи народів. Музика може тлумачитися з *«найповнішим власним контекстом, на власному полі вартості і там насамперед її місце»*¹⁷.

IV.

Вартість музики, чи вартість у музиці не можна розглядати лише, як точкове відгалуження музикологічної науки. Очевидно, коло її досліджень, її панорама повинні вийти за межі усталених, традиційних принципів/тенденцій. Чи може це стати на перешкоді часткової трансформації музикології в соціомузикологію? Музика, сприйнята «на відстані», можливо, перейде в живу фазу, коли кожен вияв її розвитку чи зміни, які щоразу безконечно збільшуються, повинні бути помічені та вивчені. Такий погляд можна пояснити особливим «статусом» музики в гроні інших феноменів не тільки мистецтва, а й гуманітаристики загалом. Не применшуючи значення інших видів мистецтва й культури, саме музика продовжує залишатися в епіцентрі зацікавлень, як окремої особистості, так і розгорнених спільнот. Власне, згадані вище аспекти вартості, серед яких домінують найперше естетичні ознаки – викликають до життя й певну увагу до інших – морально-етичних, інтелектуально-психологічних чи навіть соціально-політичних. Можливо, дослідження в такому ключі можуть суттєво прояснити проблему вартості музики. Види увартіснення, щаблі різних етапів, емоцій, рацій, суб'єктивності та інтерсуб'єктивності індивідів чи спільнот, естетики та моральності – неповний перелік горизонтів вартості. На перешкоді тут не можуть стати новітні тенденції світового розвитку – глобалізація, ерозія суспільної свідомості, руйнація інтелектуальної

¹⁴ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 325.

¹⁵ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 326.

¹⁶ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 327.

¹⁷ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 328.

культури, «дегуманізація мистецтва», різні пласти досвіду та ін. Частково згадані вище аксіологічні трактування вартості музики, здійснені культурологами, філософами, етномузикологами минулих десятиріч, не минали й не позбулися складних питань. Деякі з них нині можуть бути поставлені так: чи нові естетичні враження в умах молодих поколінь можуть поповнитися необхідними етичними враженнями та чинниками? Чи вартість музики отримає нові характеристики й ознаки? В неодноразових згадках про етичні підвалини мистецтва: *«у понадкультурній перспективі, більш ніж в індивідуальній і культурній, починають домінувати моральні аспекти культурних стосунків і добра (користі) людськості як цілого»* (Я. Стеншевський).

Література

1. Коломієць Г. Г. «Про концепцію цінності музики як субстанції і музики як способу взаємодії людини зі світом». *«Часопис» НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. № 1 (2). с. 104–114.
2. Очеретовська Н. «Естетична цінність в музиці та алеаторика» / «Музична критика і сучасність». К., «Музична Україна», 1984.
3. Южанін М «Про структуру цінності в музиці». К., Музика, 1981, ч. 6, с. 4–5.
4. Berger R. Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005. Katowice, 2005, 444 s.
5. Pośiej B. Uwagi o wartościach w muzyce. Teksty o muzyce współczesnej, RES FACTA, PWM, 1972, 6, s. 140–160.
6. Stęszewski J. Problem wartościowania kultur muzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN. s. 315–329.

Дата надходження статті: 31.07.2025

Дата прийняття статті: 27.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Грабовський В. С., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0



КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-15>

Любов Кияновська

У РИТМАХ ПОВАЖНОГО ЮВІЛЕЮ

Цьогоріч святкує свій 65-річний ювілей легендарний камерний оркестр «Академія», одна з найяскравіших візитівок Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, що заслужено посідає одну з найвищих позицій у культурній ієрархії не лише Львова, а й усієї України. Перш ніж розпочати цілковито заслужену лаудацию цьому неперевершеному колективові, варто замислитися: а навіщо взагалі святкують ювілеї? Який у них сенс, чому виникає потреба на них зосереджуватися, наче це не такий самий день народження, не такий самий перехід з однієї життєвої сходинки на іншу? Однак є в цих особливих датах, наче у вузликах, зав'язаних на пам'ять, якась особлива принадність і стимул. Усвідомлення круглої дати, власної чи ювілею певної інституції, події, звершення, спонукає більшість із нас замислитися над пройденим хронотопом, оцінити його плоди, порадіти досягненням, пошкодувати про втрати, а в підсумку виробити стратегію діяльності на наступний етап – до чергової віхи. У такому універсальному тлумаченні ювілеї постають своєрідними зарубками на дереві нашого життя в його особистому чи суспільному ракурсі.

У випадку ж ювілейних дат творчих колективів, наукових чи освітніх інституцій, та взагалі будь-яких значущих осередків публічного життя вони отримують ще кілька надто важливих естетичних, етичних, соціальних функцій: зберігають історичну пам'ять, транслуючи її наступним генераціям, підтримують національну ідентичність, служать позитивній суспільній комунікації, об'єднують однодумців і шанувальників та, врешті, дають можливість порадіти життю, насолодитися шляхетними розвагами на ювілейних урочистостях.

Ці вступні міркування є інтродукцією до роздумів про святкування чергової сходинки у творчій долі оркестру «Академія». Його тривала і багата історія детально висвітлена в кількох монографіях, численних наукових і популярних статтях та рецензіях, тому не будемо надто детально на ній зупинятися.

Натомість видається цікавим простежити, якими подіями оркестр ставить у 65-й рік існування чергову «зарубку» на своєму тривалому шляху. Святкування тривали цілий рік – з осені 2024 року до літа 2025 року – і вмістили багато вражаючих концертних подій, що наче в краплі води відобразили багатогранну барвисту панораму діяльності «Академії» впродовж кількох десятиліть.

Першим з основних ювілейних меседжів цього феноменального музичного колективу відзначаємо збереження пам'яті й плекання традиції. У ньому закладений глибокий філософський та етичний смисл. Адже це насамперед студентський оркестр, потужна школа камерного виконавства, яку проходять десятки юних інструменталістів впродовж навчання у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка. Тому одним із провідних завдань постає виховання в неофітів камерної музики почуття причетності до вагомих досягнень минулого, спадкоємності з тими величними постатями, які

розпочинали цю благородну справу в час тоталітарного тиску і все ж, попри несприятливі для української культури умови, змогли досягнути мистецьких вершин, бо віддавали улюбленій справі свою енергію, професіоналізм, талант. Ювілейні святкування давали для цього багато вдячних приводів, які винахідливо використали організатори, насамперед художній керівник оркестру Артур Микитка та ректор академії, що впродовж кількох десятиліть диригує більшістю концертів колективу, Ігор Пілатюк.

Важливою датою, до якого оркестр поставився з великою відповідальністю і сердечністю, стало 100-річчя його засновниці і першої керівниці, видатної скрипальки, професорки, Заслуженої діячки мистецтв України Олександри Деркач. На вшанування цієї дати 10 грудня 2024 у Малому залі музичного ЗВО відбулась урочиста академія. Окрім прекрасного камерного концерту, у якому молоді виконавці представили твори, свого часу включені до репертуару його талановитою засновницею, вечора спогадів про незабутню Лесю Деркач, відбулось урочисте погашення пам'ятної марки та конверта, випущених Козацькою поштою спільно з Укрпоштою з ініціативи обох очільників оркестру. Погашав марку весь «скрипальський бомонд» Академії.

До цієї ж знаменної дати було приурочене друге, значно розширене й доповнене, видання колективної монографії «Леся Деркач: скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах», ініційоване А. Микиткою, підготоване головним редактором І. Пілатюком, науковим редактором Ніною Дикою та видавцем Тарасом Тетюком.

З великим пієтетом і любов'ю вшановувалася пам'ять Мирослава Скорика, пов'язаного з оркестром кілька десятиліть, у 1991–2020, тобто до останніх років життя. Маєстро оркестр був удостоєний честі мати його своїм художнім керівником. Багато камерних творів геніального композитора були написані спеціально для цього колективу, і про це ніколи не забувають – рідко який концерт «Академії» не містить у своїй програмі музики Скорика, до того ж ювілейні програми не могли не представити панораму його різноманітних опусів. Артур Микитка згадує: «В історії Львівської музичної академії і власне нашого оркестру Мирослав Скорик відіграв найважливішу роль... У 1991 році настала ера Скорика, що обійняв посаду художнього керівника оркестру. Велась дуже активна робота. Він був щасливий, що в нього є колектив, і дуже багато писав для нього, відкрив нову сторінку в історії нашого оркестру».

Попередні абзаци могли створити враження, що керівники оркестру задивлені у своє славне минуле, тому не завжди встигають іти в ногу з часом. Але насправді відбувається навпаки: найкращу, найбагатшу традицію досвідчені музиканти – Артур Микитка й Ігор Пілатюк – розуміють у дусі знаменитого афоризму Густава Малера – не як застигле «поклоніння попелу», а як живу і творчу «передачу вогню». Самі вони пов'язані з оркестром упродовж понад пів століття, тож надто добре розуміють цінність безперервного народження нових художніх сенсів зі скарбниці попередніх років. Здатність тонко вловлювати потребу свого часу і місця, а в теперішній трагічний час війни – шукати найбільш відповідні музичні символи, щоби передати весь біль і страждання, а водночас непохитну надію і силу протистояння агресору, відобразилась у багатьох концертних програмах.

Ось як, наприклад, авторка поданої статті сприйняла один з низки ювілейних концертів – «Академія & Логвин», що відбувся 16 березня 2025 у Львівській національній філармонії імені М. Скорика. Під орудою талановитого диригента з Дніпра Дмитра Логвина камерний оркестр «Академія» і відомі солісти скрипаль Назарій Пілатюк та

піаністка Оксана Рапіта представили слухачам програму, у якій природно поєдналися шедеври класичної епохи – Adagio і фуга до мінор KV546 В. А. Моцарта та Концерт для скрипки з оркестром ля мінор BWV 1041 Й. С. Баха – з одним з контрверсійних опусів Мирослава Скорика, написаним на зламі тисячоліть, Концертом № 3 для фортепіано, струнних і великого барабана, та творами сучасних митців, «Ноктюрном» Богдани Фроляк для скрипки і струнних та «Містом Марії» для струнного оркестру Золтана Алмаші. Якщо в класичних шедеврах виконавці намагалися насамперед передати вічне світло, яке осягає навіть у найтемніші часи, які ми переживаємо й зараз (особливо яскраво це відчуття виникало у виконанні Концерту Й. С. Баха Назарієм Пилатюком, у якому соліст відчитував глибинні філософські послання. Натомість інтерпретація Третього концерту М. Скорика Оксаною Рапітою сягнула іншого рівня відчитання прихованого підтексту концерту, на поверхню раптом виступили зовсім інші акценти, особливо в третій частині: наче композитор передбачив страшну навалу, яку тепер, чверть століття потому, гостро й болісно виконала О. Рапіта і так само болісно почули биття барабану – як пересторогу й навалу – слухачі.

«Ноктюрн» Б. Фроляк, написаний у 2008 році як частина віолончельної сюїти, сприйнявся ліричною рефлексією воєнних переживань, так, немовби написаний учора, як «плач і молитва» за невинно убієнними.

Завершення ж вечора пронизливо трагічною п'єсою «Місто Марії» З. Алмаші, написаною кров'ю серця, під безпосереднім впливом жакливих подій, присвяченою знищенню квітучого міста Маріуполя, вивело публіку на третій символічний рівень: співпереживання і пам'яті про страшні жертви. Композитор, знаний зі своєї прихильності до сміливих авангардних експериментів, цим разом пішов зовсім іншим шляхом, сягаючи до стриманої пост романтичної стилістики викладу. Наскрізною лінією п'єси стала мелодія колискової як алегорія того напису на даху Маріупольського театру «Дети», який безжально розстріляли російські варвари.

Резюме після концерту напрошується природно: поки ми будемо здатні творити і співпереживати такі духовні одкровення, нікому не вдасться нас зламати. І це найважливіший меседж, який з величезною вірою і переконанням донесли до нас талановиті музиканти.

І це резюме, очевидно, можна переадресувати й до інших ювілейних концертів, насамперед до чудового концерту 25 травня 2025 року з амбітною і цілком відповідною до рівня оркестру назвою «Золота скарбниця» в межах 44-го фестивалю «Віртуози». Його насичена й різнопланова програма представила своєрідний «дайджест» репертуару колективу, художню концепцію, якої оркестр дотримувався впродовж багатьох років: перлини класики, але не всім відомі «шлягери», а менш відомі, навіть незвичні для знаного образу композитора, як-от увертюра до опери А. Вівальді «Олімпіада», концертна арія В. А. Моцарта чи сюїта з балету «Дон Жуан» К. В. Глюка, – українська музика, представлена цим разом творами М. Скорика та «Ноктюрном» Б. Фроляк – популярні опуси А. П'яццолі, В. Болкома, Р. Гальяно. Солістами в концерті теж виступили давні друзі й однодумці оркестру, виконавці, які підкорили не одну світову сцену, проте постійно виходять на сцену з молодими інструменталістами: співачка Софія Соловей, піаністка Жанна Микитка, скрипаль Назарій Пилатюк, флейтист Андрій Карп'як.

Ще одна важлива місія, яку інтенсивно продовжує оркестр у цей драматичний період національної історії: виступати послом доброї волі за кордоном. Цьогорічні гастролі запам'ятались насамперед участю у XX міжнародному музичному форумі «Бескиди без

кордонів», який проходить у Прикарпатському місті Санок (Польща). Шість концертів у чудових залах з прекрасними солістами та юними талантами під орудою Ігоря Пилатюка. У спеціальному концерті прозвучали також три світові прем'єри концертів для фортепіано, написаних спеціально для Ювілейного Форуму.

Остання інформація – підтвердження ще однієї незмінної засади діяльності оркестру: завжди брати до роботи нові твори, завдяки чому колектив так часто виступав першовиконавцем, що список прапрем'єр, здійснених «Академією», зайняв би не один десяток сторінок.

Унікальна історична подія – виступ оркестру в Люславіцах під Краковом, у центрі Кшиштофа Пендерецького на запрошення вдови композитора Ельжбети Пендерецької. Вимоглива публіка вітала львівських артистів оваціями на stojāco, захоплюючись майстерністю інтерпретації студентів, яка зробила би честь кожному професійному колективу.

І вже на завершення ювілейного року, влітку 2025 р., оркестр знову в дорозі. Цього разу турне пролягло через низку польських міст: Щецін, Гданськ, Слупськ, інші міста Помор'я... Всюди концерти отримували найвищу оцінку публіки й критики. Щецинський пресреліз за 5 липня повідомляв: «у межах Міжнародного фестивалю «Музичні приязні» взяв участь один із найкращих академічних колективів Європи – оркестр Львівської національної музичної академії, який вважають одним з провідних європейських оркестрів». Заслужити таку характеристику в зарубіжній пресі – велика честь, але у випадку оркестру «Академія» її отримано з повним правом.

На цій високій ноті можемо завершити короткий огляд подій ювілейного року, хоча дуже багато залишилося за лаштунками: і численні виступи на різноманітних львівських культурних подіях, і зустрічі з видатними особистостями, і харитативні акції, а головне – щоденна напружена робота, талант наших студентів, фанатична відданість Музиці керівників оркестру Артура Микитки та Ігоря Пилатюка, яка закономірно увінчується такими результатами. Можна лише побажати, щоб оркестр «Академія» і надалі підкорював мистецькі вершини та серця вдячної публіки.

Дата надходження статті: 31.07.2025

Дата прийняття статті: 25.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025



Наукове видання

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 3 (54)
2025

Комп'ютерна верстка і технічне редагування –

Марина Михальченко

Коректура –

Наталія Славогородська

Підписано до друку 07.10.2025.

Формат 70х100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.

Ум. друк. арк. 17,43. Наклад 100 прим. Зам. № 1025/790.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1

Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.