

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

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

НАУКОВИЙ ЧАСОПИС

---

## UKRAINIAN MUSIC

SCIENTIFIC JOURNAL

Щоквартальник / Quarterly  
Видається з 2011 року

Число 2 (57)  
2026



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2026

DOI: 10.32782/2224-0926-2026-2-57  
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,  
lnma@lnma.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@lnma.lviv.ua

Електронна сторінка журналу: [journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrмузика](http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrмузика)

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка  
5 травня 2026 року, протокол № 7

*Редакційна колегія:*

**Кияновська Любов Олександрівна**, доктор мистецтвознавства, професор, Член-кореспондент Національної академії мистецтв України, Дійсний член Європейської академії наук, професор кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна (**головний редактор**)

**Душний Андрій Іванович**, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Україна

**Жишкович Мирослава Андріївна**, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного співу, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

**Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

**Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу аспірантури та докторантури, доцент кафедри спеціального фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

**Сиротинська Наталія Ігорівна**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна

**Федоришин Василь Ілліч**, доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Україна

**Кайм Стефан**, габілітований доктор, професор, директор, Інститут музикознавства Лейпцизького університету, Німеччина

**Льоос Гельмут**, габілітований доктор, професор, Інститут музикознавства Лейпцизького університету, Німеччина

*Відповідальний секретар*

**Граб Уляна Богданівна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної медієвістики та україністики, 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, 2026. 162 с. Щоквартальник.

ISSN 2224-0926

2026, число 2 (57).

*Усі права застережено – All rights reserved*

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2026

## ЗМІСТ

## СТАТТІ

<b>Андрєєв Євген Валерійович</b> Еволюційні процеси в рок-музиці другої половини 60-х років ХХ століття.....	7
<b>Білова Наталія Костянтинівна</b> Ансамблеве музикування як полісуб'єктний простір розвитку творчого мислення майбутніх викладачів у системі фортепіанної підготовки.....	15
<b>Віла-Боцман Олександр Петрович</b> Еволюція поняття індивідуальності в науці та його музикознавча операціоналізація через виконавський стиль, інтерпретацію та творчий метод диригента-хормейстера.....	24
<b>Горак Яким Романович</b> Невідомий скрипаль і педагог Стефан Огородник у дзеркалі документів.....	33
<b>Го Цзя</b> Арія-молитва «Владико неба і землі!» як драматургічний центр образу Андрія в опері Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».....	54
<b>Загнітко Катерина Миколаївна</b> Дослідження творчості Й. С. Баха у працях Крістоф Вольфа в контексті розвитку бахознавства.....	63
<b>Кіри Руслан Анатолійович</b> Сокиринський вертеп як феномен української музично-театральної культури другої половини ХVІІІ століття.....	71
<b>Крепак Костянтин Валерійович</b> Жанрова переорієнтація української композиторської творчості в умовах повномасштабної війни.....	82
<b>Макаренко Лідія Петрівна</b> Пісні українських січових стрільців: генеза та культурно-мистецькі засади формування.....	89
<b>Оболєнська Марія Михайлівна, Овчар Олександр Павлович</b> Емоційна природа музичного стилю.....	99
<b>Олійник Тетяна Іванівна</b> Фортепіанне інтонування як механізм художньої комунікації у виконавській практиці піаністів.....	108
<b>Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна</b> Національний мелодичний ідіом у фортепіанній творчості Василя Барвінського.....	115
<b>Привалова Ольга Григорівна</b> Богослужбова практика та концертна діяльність протестантських хорових колективів Києва кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.....	122
<b>Сидоренко Любава Вікторівна</b> Поетика звуку у вокально-інструментальних творах Євгеніуша Кнапіка.....	132
<b>Сидоренко Михайло Юрійович</b> Творчість й ансамблева діяльність Боба Берга.....	139

---

**МАТЕРІАЛИ**

---

***Отто Біба***

Львів у системі історичних музичних трансферів.....146

***Кияновська Любов Олександрівна***

КАМЕРНЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК СЕНС ЖИТТЄТВОРЧОСТІ

(до 80-річного ювілею народного артиста України, професора Артура Микитки)...150

---

**CONTENTS**


---

**ARTICLES**


---

<b>Andriev Yevhen</b>	
Evolutionary processes in rock music of the second half of the 1960s.....	7
<b>Bilova Natalia</b>	
Ensemble music-making as a polysubjective space for the development of creative thinking of future teachers in the system of piano training.....	15
<b>Vila-Botsman Oleksandr</b>	
The evolution of the concept of individuality in scholarship and its musicological operationalization through performing style, interpretation and the creative method of the conductor-choirmaster.....	24
<b>Horak Yakym</b>	
Of a lesser reknown violinist and teacher of music Stephan Ogrodnik in a reflection of his oeuvre.....	33
<b>Guo Jia</b>	
The aria-prayer 'Lord of Heaven and Earth!' as the dramatic centre of Andriy's character in Semen Hulak-Artemovsky's opera «Zaporozhets Beyond the Danube».....	54
<b>Zagnitko Kateryna</b>	
The Study of the Creative Work of Johann Sebastian Bach in the Writings of Christoph Wolff in the Context of the Development of Bach Scholarship.....	63
<b>Kirsh Ruslan</b>	
Sokyryntsi vertep as a phenomenon of Ukrainian musical and theatrical culture of the second half of the 18th century.....	71
<b>Krepak Konstantin</b>	
Genre reorientation of Ukrainian composers' creativity in conditions of full-scale war.	82
<b>Makarenko Lidiia</b>	
Songs of the Ukrainian Sich Riflemen: Genesis and Cultural-Artistic Foundations of Formation.....	89
<b>Obolenska Mariia, Ovchar Oleksandr</b>	
The Emotional Foundations of Musical Style.....	99
<b>Oliinyk Tetiana</b>	
Piano intonation as a mechanism of artistic communication in the performance practice of pianists.....	108
<b>Posikira-Omelchuk Nataliia</b>	
The National Melodic Idiom in Vasyl Barvinsky's Piano Works.....	115
<b>Pryvalova Olha</b>	
Worship practices and concert activities of Protestant choirs in Kyiv in the late 20th and early 21st centuries.....	122
<b>Sydorenko Lyubava</b>	
The poetics of sound in vocal-instrumental works by Eugeniusz Knapik.....	132
<b>Sydorenko Mykhailo</b>	
Bob Berg's Creative Work and Ensemble Performance Practices.....	139

---

**MATERIALS**

---

***Otto Biba***

Lviv in the System of Historical Musical Transfers.....146

***Kyvanovska Lyubov***

CHAMBER MUSIC-MAKING AS THE ESSENCE OF CREATIVE LIVING

(on the occasion of the 80th birthday of People's Artist of Ukraine,

Professor Artur Mykytka).....150

## СТАТТІ

УДК 781.65:78.036.9

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-1>

Андрєєв Євген Валерійович  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри музичного мистецтва естради і джазу,  
Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського  
<https://orcid.org/0009-0005-4127-1485>

### ЕВОЛЮЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В РОК-МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 60-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена уточненню статусу «класичного» у сфері рок-музики через поєднання культурно-історичного та музично-теоретичного підходів. Автор розглядає класичну спадщину як стабільний елемент музичної культури, що формується в періоди художнього піднесення та набуває значення еталона для наступних поколінь. Наголошено, що в масовій музичній культурі поняття «класичний» функціонує не лише як оціночне, а як аналітичне, оскільки дозволяє виявити закономірності розвитку жанру та механізми спадкоємності.

У статті простежено відмінності у сприйнятті рок-музики представниками різних поколінь. Для молодіжної аудиторії визначальним чинником є часове віддалення твору, тоді як для старших слухачів – зв'язок із власним досвідом прослуховування та культурною пам'яттю. Таке розходження зумовлює варіативність інтерпретацій і підкреслює залежність статусу «класичного» від соціокультурного контексту.

Центральне місце займає аналіз другої половини 1960-х років як етапу становлення рок-музики як самостійного явища. Показано, що саме в цей період було сформовано комплекс принципів роботи з музичним матеріалом, які визначили подальшу еволюцію жанру. До них належать: руйнування усталених жанрових меж і активний синтез елементів різного походження; розширення гармонічних і ритмічних моделей; переорієнтація на створення оригінального репертуару; утвердження колективного характеру творчості, де рок-група виступає як єдина креативна одиниця. Окремо розглянуто практику кавер-версій як спосіб інтерпретації запозиченого матеріалу та виявлення індивідуального стилю виконавців.

У висновках підкреслено, що «класичний» статус рок-музики визначається не лише історичною дистанцією чи популярністю, а передусім стійкістю художніх принципів і моделей, які залишаються продуктивними в подальшій музичній практиці. Це дозволяє трактувати поняття «класичний» як поєднання культурного статусу та конкретних музично-структурних характеристик.

**Ключові слова:** рок-музика, класичний рок, популярна музика, музичні моделі, жанровий синтез, авторство, колективна творчість, кавер-версія, музична культура, історія музики.

#### **Andriev Yevhen. Evolutionary processes in rock music of the second half of the 1960s**

The article focuses on clarifying the status of the "classical" within the realm of rock music by combining cultural-historical and music-theoretical approaches. The author examines classical heritage as a stable element of musical culture that forms during periods of artistic ascent and serves as a benchmark for subsequent generations. It is emphasized that in mass musical culture, the term "classical" functions not only as an evaluative label but as an analytical category, enabling the identification of genre development patterns and mechanisms of continuity.

The study traces differences in the perception of rock music across various generations. For younger audiences, the primary factor is the chronological distance of the work, whereas for

*older listeners, it is the connection to personal listening experience and cultural memory. This divergence leads to a variety of interpretations and highlights the dependence of "classical" status on the sociocultural context.*

*The central focus is an analysis of the second half of the 1960s as a pivotal stage in the establishment of rock music as an independent phenomenon. It is demonstrated that this period saw the formation of a complex set of principles for working with musical material that defined the genre's further evolution. These include: the dismantling of established genre boundaries and active synthesis of diverse elements; the expansion of harmonic and rhythmic models; a reorientation toward creating original repertoire; and the consolidation of the collective nature of creativity, where the rock band acts as a single creative unit. The practice of cover versions is examined separately as a method of interpreting borrowed material and manifesting the individual style of performers.*

*The conclusions emphasize that the "classical" status of rock music is determined not merely by historical distance or popularity, but primarily by the resilience of artistic principles and models that remain productive in subsequent musical practice. This allows for the interpretation of the concept of "classical" as a synthesis of cultural status and specific musical-structural characteristics.*

**Key words:** *rock music, classic rock, popular music, musical models, genre synthesis, authorship, collective creativity, cover version, musical culture, music history.*

**Вступ.** У найширшому сенсі класичним можна назвати мистецтво, твори якого створені під час найвищого підйому і є зразками для наслідування. Згідно Великому тлумачному словнику сучасної української мови «класика» означає відповідність найвищим художнім вимогам у поєднанні з глибиною, змістовністю та досконалістю форми<sup>1</sup>. Естетичні переживання, що породжуються класикою, не обов'язково мають бути позитивними: молода людина, яка заявляє, що не слухає «будь-яку класику», має на увазі, що академічна музика не викликає у неї позитивних емоцій, залишаючись при цьому класикою. Тобто навіть слухач-початківець розуміє, що класична спадщина – нехай навіть у даному випадку йдеться тільки про академічну музику – має певний статус, який від його думки та оцінок не залежить. Обов'язковою умовою для формування відчуття того, що той чи інший твір відноситься до класичної спадщини є відчуття тимчасової дистанції – твори мають бути написані досить давно.

Сьогодні поняття «класичний» характеризує не лише досягнення академічної музики, а й широко використовується у масовій музичній культурі, зокрема у рок-музиці. Їм охоче оперують музичні критики, які вже встигли визначити не тільки класичні зразки у рок-музиці загалом, а й у багатьох її напрямів. Знаменитий «Зал слави рок-н-ролу» у Клівленді, штат Огайо щороку поповнюється все новими та новими іменами музикантів, внесок яких у розвиток популярної музики визнаний особливо вагомим.

Розглядаючи особливості статусу «класичного» стосовно рок-музики, ми зосередимося на тих специфічних музичних засобах, використання яких у 60-ті роки минулого століття дозволило року відокремитися від інших течій популярної музики та визначити напрямок розвитку для наступних поколінь рок-музикантів.

**Матеріали та методи.** Рок-музика як явище масової культури другої половини ХХ століття стала об'єктом інтенсивного наукового осмислення в різних галузях – від музикознавства і культурології до соціології та популярної музичної критики. Значну частину досліджень присвячено історії становлення стилю, жанровим трансформаціям, виконавським практикам, а також соціокультурним функціям рок-музики.

<sup>1</sup> Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2005. VIII, 1728 с.

Серед зарубіжних дослідників ключовою фігурою у цьому процесі став британський музикознавець Саймон Фріт. В його монографії «Performing Rites: On the Value of Popular Music»<sup>2</sup> принципово переосмислені завдання вивчення популярної музики. Замість того щоб відкидати емоційні реакції та смакові судження як недоступні для академічного аналізу, Фріт робить їх центральним предметом дослідження і розкриває їхнє місце в естетиці, що структурує культуру. Музикознавець пропонує соціологічний опис механізму формування «класичного» статусу твору, як соціальної та дискурсивної практики, а не об'єктивної властивості тексту.

Важливим внеском у музикознавче осмислення рок-музики є монографія Алана Мура «Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock»<sup>3</sup>. Мур пропонує систематичний музикознавчий аналіз і демонструє, що пріоритетами рок-композиторів і слухачів є саме техніка запису, тембр і ритмічна складність, а не гармонія та структура в традиційному академічному розумінні. Ця теза безпосередньо пов'язана з питанням «класичного», оскільки рок-твори оцінюються за специфічними для жанру критеріями, що не збігаються з критеріями академічної музики.

Першою ґрунтовним дослідженням рок-музики в Україні стала дисертація Лариси Васильєвої «Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття». У цій роботі рок-музика вперше в українській академічній традиції розглядається системно – як багатоаспектний феномен, що виконує емоційно-комунікативну, ціннісно-формуючу та соціальну функції. Дослідниця визначає ключову характеристику рок-культури, яка виражається у ставленні до музики «не стільки як до самостійного мистецтва, скільки як до форми колективного напруженого емоційного досвіду»<sup>4</sup>. Ця теза суттєво уточнює розуміння «класичного» статусу в рок-музиці: твори, що стали «класичними», – це насамперед ті, що концентрують у собі найбільш інтенсивний спільний емоційний досвід.

У монографії Володимира Откидача «Рок-музика і світовий художній процес»<sup>5</sup> здійснюється всебічний аналіз рок-культури від її виникнення до сучасності, розглядаючи її місце у світовому художньому процесі. Хронологічні межі дослідження охоплюють розвиток рок-музики від 1960-х років до початку ХХІ століття, що дає змогу простежити, як поступово формувався її «класичний» канон у часовій перспективі. Специфічний кут зору і розуміння «класичного» в рок-музиці пропонує дисертаційне дослідження Надії Лівой «Рок-культура як явище романтичної традиції»<sup>6</sup>, в якому рок-музика розглядається крізь призму романтичної традиції ХІХ ст. Дослідниця інтерпретує «класичність» рок-творів через категорії романтичної естетики та поєднує академічне музикознавство з рок-культурою, долаючи їхнє протиставлення.

Методологічну основу статті становить поєднання загальнонаукових і спеціальних музикознавчих підходів, спрямованих на всебічне осмислення статусу «класичного»

<sup>2</sup> Frith S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996. 352 p.

<sup>3</sup> Moore A. F. *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Buckingham: Open University Press, 1993. 272 p.

<sup>4</sup> Васильєва Л. В. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2004. 199 с.

<sup>5</sup> Откидач В. М. Рок-музика і світовий художній процес : моногр. Харків : ХДАК, 2005. 294 с.

<sup>6</sup> Лівя Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2012. 16 с.

в рок-музиці. Культурно-історичний метод застосовано для аналізу умов формування рок-музики та визначення другої половини 1960-х років як ключового етапу становлення її стилевих і естетичних рис. Це дало змогу розглянути рок у контексті ширших соціокультурних процесів, зокрема змін у масовій культурі, медіасередовищі та молодіжних практиках.

Порівняльний метод використано для зіставлення рок-музики з іншими напрямками музичної культури (академічною музикою, джазом, раннім рок-н-ролом і ритм-н-блюзом), що дозволило окреслити її специфічні ознаки та виявити відмінності у принципах роботи з музичним матеріалом. У межах цього підходу також проаналізовано різні інтерпретації «класичного» статусу у слухачьому та музикознавчому середовищах.

Аналітичний метод став основою для виявлення ключових музичних принципів, що визначили становлення рок-музики як самостійного явища. Зокрема, досліджено процеси жанрового синтезу, трансформації гармонічних і ритмічних моделей, а також особливості формування індивідуального стилю через переосмислення запозиченого матеріалу. Елементи соціокультурного аналізу використано для розгляду відмінностей у сприйнятті рок-музики представниками різних поколінь. Це дозволило простежити залежність визначення «класичного» статусу від вікових, ціннісних і культурних орієнтирів аудиторії.

Також застосовано елементи стилєвого та інтерпретаційного аналізу, що дало можливість розглянути роль колективного авторства в рок-групах і специфіку виконавської практики, зокрема у створенні кавер-версій як форми творчого переосмислення музичного матеріалу. Комплексне використання зазначених методів забезпечило цілісне дослідження феномену «класики» в рок-музиці як багатовимірного явища, що поєднує історичні, культурні та власне музичні характеристики.

**Мета дослідження** – виділити специфічно музичні ознаки рок-музики, які відрізняють її від інших напрямів масової музичної культури 60-х років ХХ ст.

**Результати.** У сприйнятті рок-музикантів та слухачів спадщина попередніх поколінь практично завжди виконує функцію моделі: кожне покоління спирається на досвід попередніх або відштовхується від нього. Однак цей процес не нескінченний, і існує певний історична межа, раніше якої рок-музики як самостійного і своєрідного явища просто не існувало. Загально визнано, що історичним періодом появи рок-музики є друга половина 60-х років минулого століття. Події, що відбулися в популярній музиці того часу, настільки красномовно говорять самі за себе, що не потребують додаткового пояснення їхньої значущості. Нагадаємо лише основні з них – «британське вторгнення» на чолі з The Beatles, яке поклало кінець «епосі рок-н-ролу», і виникнення американського психоделічного року, який можна вважати своєрідною «американською відповіддю». Суспільний і культурний резонанс названих подій, посилений завдяки засобам масової інформації, був безпрецедентним і за масовістю, і за емоційним напруженням.

Але справа не лише в емоційному відгуку, який викликали гастролі британських гуртів у США чи творчість американських рок-музикантів. З погляду теорії музики цей період важливий тим, що вперше були запропоновані певні принципи роботи з музичним матеріалом, які й зробили рок-музику самостійним та найвпливовішим жанром популярної музики. Виявлення цих принципів є надзвичайно важливим у тому відношенні, що дозволяє музикознавцю, який займається вивченням популярної музики, позначити свою особливу позицію, що відрізняє його від слухачів та музичних критиків.

Пересічний слухач, який відносить музичний твір до класики будь-якого музичного жанру чи напрямку, обґрунтовує свій вибір індивідуальними уподобаннями. Музикант,

зрозуміло, теж має індивідуальні уподобання, які визначають напрямок його професійної діяльності. Рок-музикант орієнтується на музику, що йому сподобалася, і робить її зразком для наслідування. Але щоб наслідувати зразки, необхідно їх якимось чином аналізувати, тобто не тільки декларувати свої вподобання, а й розуміти чому вони виникають.

Аналогічним чином діє музикознавець, обираючи об'єкт дослідження. Якщо мені подобається рок-музика, я маю відповісти собі на запитання: «Що саме мені подобається у рок-музиці?». А за цим слідує інше питання, яке страшно навіть сформулювати: «Що я вважаю рок-музикою?». Відповідь передбачає порівняння з іншими течіями – скажімо, з академічною музикою або джазом, але в якийсь момент виникає необхідність вибирати орієнтири і всередині самої рок-музики. Саме в цей момент для музикознавця стає актуальною проблема класичної спадщини та визначення зразків, які наслідують рок-музиканти і на які орієнтуються слухачі.

Намагаючись визначити, що означає «класичний» статус твору чи виконавця стосовно рок-музики, ми стикаємося з різницею у сприйнятті однієї й тієї музики різними поколіннями слухачів. У соціальному аспекті рок міцно асоціюється із молодіжною культурою. Однак ми бачимо, що рок-музика існує вже не один десяток років і серед слухачів року є представники не одного покоління.

Для сучасної молодіжної аудиторії класичним роком стає музика, яка написана досить давно, але для молоді людини «давно» – це може бути п'ять років тому. Кордон між минулим та сьогоденням проходить для такого слухача там, де він сам починає цікавитись рок-музикою. «Зараз» – це творчість тих колективів, які молодь сприймає як музикантів «свого покоління», котрі створюють свої композиції «прямо зараз» та звертаються безпосередньо до них. А класика – це записи, які можуть бути в двічі, а то і втричі старші за самого слухача, але як і раніше здатні приносити задоволення, викликати специфічне відчуття «драйву».

У соціології прийнято вважати, що зміна поколінь відбувається кожні 20 років. У другій половині XX століття виділяють три покоління: покоління «Baby-boom» (народжені з 1946 по 1964 рр.), «Покоління X» (народжені з 1965 по 1982 рр.) та «Покоління Y» (народжені з 1983 по 2000 рр.). В історії рок-музики, що розглядається з такої точки зору, мала б виявлятися подібна періодизація. Але картина виявляється дещо складнішою.

До «першого покоління» належать рок-музиканти, розквіт творчості яких припадає на другу половину 1960-х – початок 70-х. Це музиканти, Рей Манзарек (1939), Джон Леннон та Джим Моррісон (1940), Пол Маккартні та Джиммі Хендрікс (1942) народжені і на початку 40-х років, і навіть раніше. Тобто це не тільки покоління Baby-boom, а й представники Мовчазного покоління (1925-1945). В той же час, до «другого покоління» рок-музикантів, які грали вже важкий рок і арт-рок, відносяться їхні ровесники: Джон Лорд (1941), Роджер Уотерс (1943), Джиммі Пейдж (1944), Йен Гіллан та Річчі Блекмор (1945). Таким чином, музикознавче бачення «поколінь» рок-музикантів не зовсім збігається із соціологічним.

Нове «соціологічне» покоління рок-музикантів пов'язане з появою панк-року, «нової хвилі» та «хеві-металу». Цей період – кінець 1970-х – середина 80-х років – об'єднує музикантів, народжених у другій половині 50-х – першій половині 60-х років у такі гурти як Sex Pistols, The Police, Iron Maiden, а також молодші Sonic Youth, Metallica, Red Hot Chilly Peppers, з якими пов'язане суттєве оновлення музичного матеріалу. Музику, яку грають ці гурти, слухає не лише молодь, а й шанувальники «старого доброго рок-н-ролу» 60-х років.

Для представників старших поколінь класичний рок – це музика, яка була джерелом естетичних переживань у молодості. Створене пізніше сприймається ними або як наслідування, або як руйнація традиції. Останнє відображається в крилатій фразі «Rock is dead» – «Рок мертвий», яку нерідко використовують для характеристики того, що відбувається при черговій зміні напрямку в популярній музиці або появи нового популярного гурту.

Ця фраза, що сягає концепції «смерті Бога» Ф. Ніцше, звучить у композиціях Мерліна Менсона та Ленні Кравітца. Гостре почуття того, що рок-музика «померла», мало виникнути тоді, коли з'явився панк і «метал» – напрями, які, начебто, заперечують чи деформують цінності попереднього періоду. Однак першими, хто порушив цю проблему, були музиканти гурту The Doors. У 1969 році вони навіть працювали над композицією під назвою «Rock is dead», яка, втім, залишилася невиданою – студійна сесія композиції включається до збірок раритетів гурту. Висловлювання про смерть року безпосередньо пов'язані з настроями Джима Моррісона та незадоволеністю музиканта тим, як слухачі сприймали «живі» виступи гурту. Критичною точкою став концерт у Майамі 1 березня 1969 року, коли Моррісон зірвав концерт, звинувативши публіку в тому, що вони прийшли не для того, щоб слухати музику, а щоб побачити «щось дивакувате». Дії музиканта стали приводом до його затримання органами правопорядку. Наслідки виявилися дуже серйозними – тур довелося скасувати, оскільки в інших містах організатори концертів відмовилися надавати музикантам концертні зали для виступів, а самому Моррісону загрожував тюремний термін. Судовий позов з приводу «інциденту в Майамі» розтягнувся на півтора роки.

Вже тоді Джим Моррісон почав розуміти, що рок-музика стає дедалі більшою частиною індустрії розваг, а не засобом прояву творчої індивідуальності. Сам музикант став цікавим для більшості слухачів не як поет і автор пісень, а як молодіжний секс-символ. Ймовірно, ті ж почуття охопили наприкінці 60-х років деяку частину шанувальників рок-музики, для якої рок «закінчився» у 70-х роках минулого століття, і, наприклад, такі напрями як панк чи гранж, не кажучи вже про метал, – це зовсім інша музика.

Насправді, якщо розглядати і важкий рок, і навіть панк з погляду принципів роботи з музичним матеріалом, то вони є продовженням та логічним наслідком того, що було закладено у класичний період. Щоб пояснити цю думку, розглянемо принципи роботи з музичним матеріалом, які запропонували рок-музиканти у другій половині 60-х років.

Перший – це руйнація звичних жанрових кордонів, змішання ознак, які колись одностайно характеризували суворо певні жанри популярної музики. Відбувається переосмислення блюзових та рок-н-рольних гармонійних схем; з'являється можливість використовувати інші схеми або акордова послідовність може бути просто індивідуальною. Аналогічні явища спостерігаються й у темпоритмічній організації. Розширення діапазону використовуваних темпів, а також варіювання глибини та частоти ритмічних акцентів роблять композиції контрастними одна одній, що дає можливість говорити про концептуальність рок-альбому та внутрішню драматургію. Класичний рок допускає поєднання практично будь-яких звуковисотних і метроритмічних елементів, запозичених з різних жанрів, що раніше не перетиналися.

Експерименти з різними моделями музиканти відтворюють насамперед у своїх творах. Зростання ролі оригінального музичного матеріалу – друга важлива ознака класичного року. Чужа музика виконується, але значно менше, ніж це було прийнято в рок-н-ролі або в поп-музиці, і в іншій якості. Рок-музиканти, виконуючи кавер-версії добре відомих композицій, наголошують на своєму відношенні до чужого музичного

матеріалу, нібито «привласнюють» його. Практично у кожного гурту другої половини 60-х років більша частина каверів відноситься до раннього періоду творчості. Частково це можна пояснити недостатньою кількістю власного музичного матеріалу. З іншого боку, щоб заявити про себе, молоді і ще маловідомі колективи використовують чужий матеріал, щоб у своїй обробці показати кардинальні відмінності від оригіналу. Музиканти демонструють своє слухання чужої композиції, що може привернути увагу слухача до оригінального музичного матеріалу гурту. Варто відзначити, що індивідуальний стиль легше почути в кавер-версіях чужих композицій, ніж у їхньому власному музичному матеріалі. Одним із яскравих прикладів ефективного використання каверів є гурт The Beatles. У більшості випадків зроблені музикантами кавер-версії стали відомішими, ніж їхні оригінали та включені в перші два альбоми колективу.

Наступною принциповою відмінністю є колективна робота з музичним матеріалом. Виконання композицій і, що особливо важливо, їх створення стає процесом колективної роботи. Рок-гурт – це єдиний колектив, у якому кожен музикант не просто співає чи грає свою партію, а робить внесок у створення композиції. Рок-н-рольна модель «зірки» та акомпануючого колективу перестає працювати.

В історії року є дуже показовий приклад: з ініціативи продюсерів Дженіс Джоплін гурт Big Brother & the Holding Company був розпущений через низький професійний рівень музикантів, а замість нього було зібрано акомпануючий склад під назвою Kozmic Blues Band. Вже після перших місяців існування нового колективу більшість критиків відзначили, що саме перший гурт був колективом одностайців, який створював справді цікаву музику, а новий склад малоцікавий.

Колективний характер творчості зумовлює відчуття природності та імпровізаційності виконання, яке виникає навіть під час прослуховування студійних записів рок-композицій. Той факт, що учасники колективу сприймають музичний матеріал як власний, накладає особливий, важко зрозумілий, але легко відомий відбиток на індивідуальне виконання і ансамблеву взаємодію.

Окремо необхідно обумовити спрямованість класичного року на масову аудиторію. Це проявляється насамперед у текстах, які порушують глобальні проблеми. Протягом описуваного періоду з'явилися рок-композиції, які пізніше стали сприйматися як свого роду гімни: Let it be, Break on through, I can't get no satisfaction, All you need is love – лише деякі з них.

Сучасні слухачі та критики можуть сприймати класичний рок як надто пафосний. Однак той же пафос можна почути і в сучасних рок-композиціях (наприклад, у Боно (U-2) або Стінга), не кажучи вже про те, що він і досі змушує рок-музикантів організувати всілякі акції глобального масштабу. В контексті початку російського повномасштабного вторгнення в Україну з 2022 року акцію Stand with Ukraine підтримало чимало рок-гуртів. Одним з найяскравіших прикладом є концертні перформанси американського гурту Imagine Dragons проти збройної агресії і війни в Україні. Рок завжди виступає проти і цей фактор накладає цілком певний відбиток на манеру виконання рок-музикантів: вона стає підкреслено опуклою та експресивною.

**Висновки.** Рок-музика другої половини 60-х років минулого століття запропонувала нові моделі розвитку популярної музики. По-перше, було зруйновано кордони між раніше ізольованими жанрами, провідною стала ідея синтезу. По-друге, основною стає ідея авторського ставлення до музичного матеріалу, причому авторство стає колективним, а рок-гурт – основною виконавською одиницею. По-третє, рок-музика від самого початку

орієнтована на масову аудиторію. Вона долає і соціальні кордони, і межі етнічних культур, вважаючи за свою аудиторію людину взагалі.

Зрозуміло, і в 70-ті і в 80-ті роки XX ст. в історії року ознаменувалися плеядою найяскравіших виконавців та важливих подій. Однак підкреслимо ще раз: існує емоційна оцінка явищ рок-музики і є спадкоємність у розвитку, що спирається на певні моделі. З точки зору вихідних моделей та їх подальшого розвитку навіть найрадикальніші експерименти в рок-музиці відбувалися і продовжують відбуватися в тому руслі, яке було прокладено у другій половині 60-х років тими, кого по праву сьогодні називають класиками рок-музики.

### Література

1. Васильєва Л. В. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини XX століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2004. 199 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2005. VIII, 1728 с.
3. Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2012. 16 с.
4. Откидач В. М. Рок-музика і світовий художній процес : моногр. Харків : ХДАК, 2005. 294 с.
5. Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996. 352 p.
6. Moore A. F. Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock. Buckingham: Open University Press, 1993. 272 p.

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 27.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 78.087:786.2:378

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-2>

Білова Наталія Костянтинівна  
кандидат педагогічних наук, професор,  
професор кафедри музично-інструментальної підготовки,  
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К.Д. Ушинського»  
<https://orcid.org/0000-0001-7147-2433>

## АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ПОЛІСУБ'ЄКТНИЙ ПРОСТІР РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ У СИСТЕМІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

Статтю присвячено осмисленню ансамблевого музичування як полісуб'єктного художньо-освітнього простору розвитку творчого мислення майбутніх викладачів у системі фортепіанної підготовки. Актуальність дослідження зумовлена потребою переосмислення ролі ансамблевої практики в системі професійної підготовки здобувачів вищої мистецької освіти з позицій діалогічності, перформативності та синергійності. Метою статті є визначення теоретичних і методичних засад функціонування ансамблю як розвивального середовища, що забезпечує інтеграцію індивідуального та колективного начал у процесі смислотворення. Методологічну основу становлять історико-теоретичний аналіз, узагальнення наукових позицій щодо природи ансамблевої взаємодії, а також синергійний підхід до колективного музичування. Розкрито, що полісуб'єктна організація ансамблю активізує аналітичний, прогностичний, образно-асоціативний і рефлексивний складові творчого мислення, сприяє формуванню варіативності художнього вибору, здатності до випереджального передбачення та усвідомленої корекції виконавської концепції. Обґрунтовано перформативний вимір ансамблевої діяльності як форми художньої комунікації, спрямованої на розширення емоційно-естетичного досвіду й розгортання відкритого діалогу з аудиторією. Окреслено систему методів (синергійного слухання, колективного інтерпретаційної лабораторії, емоційної резонансної хвилі, цифрової ко-креації), що забезпечують практичну реалізацію означеного підходу у фортепіанній підготовці. Зазначено, що запропонована модель ансамблевої взаємодії сприяє підвищенню усвідомленості виконавської діяльності та розвитку комунікативно-творчого потенціалу майбутніх педагогів-музикантів. Наукова новизна полягає у трактуванні ансамблевого музичування як цілісної самоорганізованої художньої системи, мистецько-освітньої студії, у якій виникає емерджентна якість звучання та формується інтегрований тип творчого мислення майбутніх педагогів-музикантів в умовах співтворчої полісуб'єктної інструментально-виконавської взаємодії.

**Ключові слова:** ансамблеве музичування, творче мислення, полісуб'єктний простір, фортепіанна підготовка, вища мистецька освіта, майбутні педагоги-музиканти.

### ***Bilova Natalia. Ensemble music-making as a polysubjective space for the development of creative thinking of future teachers in the system of piano training***

The article is devoted to conceptualizing ensemble music-making as a polysubjective artistic and educational space for the development of creative thinking of future teachers within the system of piano training. The relevance of the study is обусловed by the need to reconsider the role of ensemble practice in the system of professional training of higher art education students from the perspectives of dialogicity, performativity, and synergy. The aim of the article is to determine the theoretical and methodological foundations of ensemble functioning as a developmental environment that ensures the integration of individual and collective principles in the process of meaning-making.

*The methodological framework includes historical-theoretical analysis, generalization of scholarly positions regarding the nature of ensemble interaction, and a synergetic approach to collective music-making. It is revealed that the polysubjective organization of the ensemble activates the analytical, prognostic, imagery-associative, and reflective components of creative thinking, fosters variability of artistic choice, the ability for anticipatory forecasting, and the conscious adjustment of the performance concept. The performative dimension of ensemble activity is substantiated as a form of artistic communication aimed at expanding emotional and aesthetic experience and unfolding an open dialogue with the audience. A system of methods (synergetic listening, collective interpretative laboratory, emotional resonance wave, digital co-creation) is outlined to ensure the practical implementation of this approach in piano training. It is noted that the proposed model of ensemble interaction enhances awareness of performance activity and develops the communicative and creative potential of future music teachers. The scientific novelty lies in interpreting ensemble music-making as an integral self-organizing artistic system, an artistic and educational studio in which an emergent quality of sound arises and an integrated type of creative thinking of future music teachers is formed under conditions of co-creative polysubjective instrumental performance interaction.*

**Key words:** ensemble music-making, creative thinking, polysubjective space, piano training, higher art education, future music teachers.

**Вступ.** Сучасні трансформації мистецької освіти актуалізують потребу переосмислення змісту й форм фортепіанної підготовки майбутніх педагогів-музикантів у напрямі розвитку їхнього творчого мислення, інтерпретаційної самостійності та здатності до професійного художнього діалогу. У цьому контексті особливого значення набуває ансамблеве музикування, яке виходить за межі суто виконавської дисципліни й постає як простір полісуб'єктної взаємодії, де поєднуються індивідуальні виконавські інтенції, комунікативні механізми співтворчості та колективне смислотворення.

Попри наявність значної кількості наукових розвідок, присвячених історії та теорії ансамблевого виконавства, його педагогічний потенціал у системі фортепіанної підготовки здобувачів вищої мистецької освіти потребує подальшого концептуального уточнення. Особливої уваги заслуговує розгляд ансамблю не лише як форми спільного виконання, а як художньо-освітньої студії, у межах якої формуються механізми аналітичної, прогностичної, образно-асоціативної та рефлексивної складових творчого мислення майбутнього фахівця.

Актуальність статті зумовлена необхідністю інтеграції синергічного та перформативного підходів до ансамблевої практики, що дозволяє розглядати її як динамічну самоорганізовану систему, відкриту до діалогу й творчої ко-креації.

**Метою дослідження** є теоретичне обґрунтування ансамблевого музикування як художньо-освітньої студії розвитку творчого мислення майбутніх педагогів-музикантів у полісуб'єктному просторі фортепіанної підготовки та окреслення методів його реалізації у навчальному процесі.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження стали наукові праці українських і зарубіжних учених, присвячені історії та теорії ансамблевого виконавства, проблемам професійного мислення музиканта та педагогічному потенціалу колективного музикування (Н. Білова, І. Бермес, А. Грінченко, М. Давидов, А. Коваленко, І. Левицька, Т. Молчанова, О. Новська, І. Польська; Д. Граут, Р. Тарускін та ін.). Додатково враховано публікації, що висвітлюють перформативний та комунікативний виміри музичної діяльності, а також сучасні підходи до цифрової ко-креації в ансамблевому середовищі. Емпіричною базою слугували результати педагогічного спостереження за процесом

ансамблевої роботи здобувачів вищої мистецької освіти у межах фортепіанної підготовки, аналіз репетиційної та концертної практики, а також узагальнення власного викладацького досвіду.

Методологічну основу дослідження становить синергійний підхід, відповідно до якого ансамбль розглядається як самоорганізована художня система, що функціонує у режимі полісуб'єктної взаємодії. У роботі застосовано комплекс взаємодоповнювальних методів: історико-теоретичний аналіз – для з'ясування еволюції ансамблевого музикування; системний і структурно-функціональний аналіз – для визначення місця ансамблю у фортепіанній підготовці; порівняльно-інтерпретаційний – для осмислення різних моделей виконавської взаємодії; педагогічне спостереження та аналіз навчальної діяльності – для виявлення впливу ансамблевої практики на розвиток творчого мислення здобувачів. Узагальнення результатів дозволило окреслити методичні механізми реалізації ансамблевого музикування як художньо-освітньої студії в системі професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів.

**Результати.** Ансамблеве музикування належить до найдавніших форм музичної діяльності людства. Традиції спільного співу та інструментальної гри, що сягають глибини історичних епох і становлять одну з первинних форм музичного досвіду, засвідчують генетичний зв'язок ансамблевої практики з колективними обрядами, трудовими й сакральними діями та зумовлюють подальше становлення ансамблевих форм через поступову диференціацію партій і формування принципів художньої взаємодії виконавців<sup>1</sup>. У дослідженні історичної еволюції ансамблевої практики, поряд із її генетичним зв'язком із традиціями колективного музикування, Т. Молчанова акцентує увагу на розвитку концертмейстерського мистецтва, яке суттєво сприяло утвердженню ансамблю, як професійної форми виконавської діяльності<sup>2</sup>.

У західному музикознавстві історія ансамблевого виконавства розглядається в ширшому культурологічному контексті. Зокрема, Р. Тарускин простежує формування камерно-ансамблевих жанрів у добу Бароко та Класицизму, як результат еволюції поліфонічного мислення та інструментальної автономії партій<sup>3</sup>. Д. Граут підкреслює, що становлення жанру струнного квартету й фортепіанного тріо у XVIII столітті заклало підвалини діалогічної моделі ансамблевої взаємодії<sup>4</sup>.

Історична еволюція ансамблевого музикування, відображена в наукових розвідках, не лише простежує зміну його форм і жанрових моделей, а й увиразнює закономірний перехід від первинних колективних практик до усвідомлення ансамблю як складної, багаторівневої професійної системи художньої взаємодії, що поєднує індивідуальне та колективне в єдиному інтерпретаційному просторі.

Так, І. Бермес трактує ансамблеве виконавство як цілісну теоретичну, практичну й естетичну систему, засновану на діалогічності, синхронності та творчому співпереживанні, що забезпечують реалізацію композиторського задуму та сприяють розвитку виконавської культури й творчих здібностей музиканта<sup>5</sup>. Розвиваючи цю позицію

<sup>1</sup> Польська І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика : монографія. Харків : ХДАК, 2001. с. 80

<sup>2</sup> Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. Львів: Аз-Арт, 2001. 216 с.

<sup>3</sup> Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Oxford : Oxford University Press, 2005. 320 p.

<sup>4</sup> Grout D. J., Palisca C. V., Burkholder J. P. A History of Western Music. 9th ed. New York : W. W. Norton, 2014. 1136 p.

<sup>5</sup> Бермес І. Л. Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 188.

в педагогічній площині, О. Новська та І. Левицька наголошують, що ансамблева гра створює умови для набуття досвіду особистісної й художньої взаємодії, формує здатність до рефлексивного слухання власного й партнерського звучання та сприяє пошуку доцільних засобів досягнення гармонійної взаємодії в просторі мистецької комунікації<sup>6</sup>.

У такому контексті специфіка ансамблевого виконавства виявляється в поєднанні індивідуального самовираження з необхідністю узгодження інтерпретаційних намірів, темпо-ритмічної організації, логіки фразування та ін. з партнером, що зумовлює формування не лише технічної злагодженості, а й здатності до смислового діалогу, як основи інтерпретаційної культури майбутнього педагога-музиканта<sup>7</sup>. На відміну від сольного виконавства, ансамблеве музикування постає результатом художньої інтерпретації кількох суб'єктів, передбачає розподіл творчої відповідальності та активізацію механізмів взаємного слухання, емоційної чутливості й професійної довіри<sup>8</sup>.

Таким чином, художня взаємодія в освітньому процесі постає як діалогічна та емпатійна форма спільної інтерпретаційної діяльності, у межах якої відбувається колективне конструювання художнього смислу. Досягнення художньої єдності ґрунтується на інтеграції індивідуальних виконавських позицій, здатності до рефлексивного слухання партнера та узгодження інтерпретаційних рішень, що стимулює розвиток варіативності, гнучкості й асоціативності мислення. Саме така полісуб'єктна взаємодія створює умови для активізації творчого мислення майбутніх педагогів-музикантів, як здатності до самостійного художнього вибору, прогнозування виконавського результату та продуктивного переосмислення музичного тексту в процесі співтворчості.

З огляду на це, ансамблеве музикування в контексті фортепіанної підготовки здобувачів вищої мистецької освіти доцільно розглядати як творчу студію полісуб'єктної взаємодії – художньо-освітній простір співтворчості, у якому інтегруються індивідуально-особистісні виконавські наміри кожного учасника та комунікативні механізми діалогічної взаємодії, спрямовані на досягнення художньої цілісності ансамблевого звучання. У межах такої творчої студії актуалізуються процеси створення єдиного художнього образу, а її полісуб'єктний характер сприяє розвитку творчого мислення, інтерпретаційної самостійності та здатності до педагогічного діалогу, що відповідає сучасним вимогам професійної підготовки здобувачів вищої мистецької освіти.

У мистецько-педагогічному вимірі ансамблева практика виявляє свій перформативний потенціал, як форму активної художньої дії. Беручи до уваги наукові положення<sup>9,10</sup> та ін., перформанс у музично-освітньому контексті розглядаємо як форму художньої комунікації, що поєднує виконавську практику з елементами сценічної дії, емоційно-образного проживання та творчого експерименту. У такому вимірі ансамблеве музикування

<sup>6</sup> Новська О., Левицька І. Ансамблеве музикування як ресурс фахового розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 39. С. 63–66.

<sup>7</sup> Юй Цютун. Формування полікомунікативної компетентності здобувачів вищої мистецько-педагогічної освіти в процесі хормейстерської підготовки : дис. ... д-ра філософії : 011 Освітні, педагогічні науки / Держ. закл. «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса, 2025. С. 156

<sup>8</sup> Козицька М. До питання про сутність камерно-ансамблевого музикування. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»*. 2021. Вип. 36. Т. 2. С. 5.

<sup>9</sup> Лігус М. В. Музичний перформанс як форма комунікації. *Філософські проблеми гуманітарних наук*. 2018. № 2. С. 68–71.

<sup>10</sup> Омеляненко З. Музично-хореографічний перформанс другої половини ХХ століття: шляхи трансформації. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 1 (07). С. 92–97.

виходить за межі суто звукової реалізації тексту й постає як цілісний художній акт, спрямований на створення емоційно-естетичного досвіду як для виконавців, так і для аудиторії. У практичній площині це виявляється у спільному конструюванні образно-драматургічної концепції, що передбачає діалогічне обговорення художніх рішень, в сценічному втіленні – зоровий контакт, гнучку взаємну реакцію та функціонування ансамблю як цілісного художнього організму, здатного транслювати аудиторії пережитий і осмислений емоційно-естетичний досвід. Відтак, перформативний компонент підсилює комунікативну спрямованість ансамблю, оскільки передбачає не лише внутрішню координацію учасників, а й відкритість до діалогу з глядачем, що поглиблює смисловий вимір виконання.

Залучення перформативних практик у фортепіанній підготовці сприяє розширенню інтерпретаційного простору ансамблю та активізації художньо-образного мислення здобувачів. Імпровізаційні елементи, сценічна інтерпретація музичного тексту, міждисциплінарне поєднання музики з рухом, словом чи візуальними засобами формують здатність до творчого переосмислення матеріалу через дію. У такому середовищі інтерпретація набуває рис перформативного жесту – усвідомленого художнього висловлення, що інтегрує індивідуальну експресію з колективною відповідальністю за цілісність образу. Саме це поєднання виконавської точності, сценічної експресії та комунікативної відкритості поглиблює процес формування творчого мислення майбутніх педагогів-музикантів і актуалізує їхню здатність до багатовимірного художнього діалогу.

У площині окреслених положень особливої уваги потребує осмислення механізмів, через які ансамблеве музикування безпосередньо впливає на розвиток творчого мислення майбутніх педагогів-музикантів. Передусім, йдеться про активізацію аналітичного компонента мислення, що формується в процесі одночасного сприйняття й осмислення кількох звукових ліній, інтонаційно-гармонічної вертикалі, фактурної багатоступовості музичного тексту. Необхідність співвідносити власну партію з цілісною ансамблевою структурою спонукає виконавця мислити партитурно, тобто інтегрувати локальні інтонаційні рішення в ширший контекст драматургічного розвитку твору.

У цьому контексті важливою постає ідея діалогічності мислення в процесі виконавського музичного мовлення, обґрунтована М. Давидовим. Дослідник наголошує на «співставлюваності елементів горизонтальної та вертикальної структури музичного твору, як необхідній умові грамотного відтворення різноманітної образної контрастності, архітектоніки цілісного музичного твору в процесі його артистичного втілення», що забезпечує одухотворену, живу «розмову» зі слухачською аудиторією<sup>11</sup>.

Отже, аналітична діяльність у межах ансамблевого музикування набуває інтегративного характеру, оскільки спрямована не лише на раціональне осмислення музичного тексту, а й на його структурно-цілісне співвіднесення в умовах полісуб'єктної виконавської взаємодії та художньої комунікації.

Зазначимо, що ансамблева практика стимулює розвиток прогностичного аспекту досліджуваного мислення. У процесі спільного музикування це виражається у постійному прогнозуванні дій партнера, передбаченні темпоритмічних й динамічних змін, коригуванні власних виконавських намірів відповідно до загальної інтерпретаційної логіки. Як бачимо, поряд з аналітичним осмисленням формується здатність до випереджального художнього мислення, що забезпечує динамічну узгодженість ансамблевої взаємодії.

<sup>11</sup> Давидов М. Аспекти фахового мислення музиканта-виконавця. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. Вип. 7. С. 96

Така випереджальна інтелектуальна активність формує гнучкість мислення, здатність швидко адаптуватися до змін художньої ситуації, що є необхідною умовою творчої самореалізації в ансамблі.

Не менш важливим є розвиток образно-асоціативного компонента творчого мислення. Постійне оновлення слухових вражень, робота з різностильовим репертуаром, пошук тембрових, артикуляційних, динамічних нюансів сприяють збагаченню художнього досвіду здобувачів. У цьому аспекті образне мислення виступає змістовним підґрунтям аналітичних і прогностичних процесів, забезпечуючи глибину інтерпретаційного бачення. На думку дослідників, «важливість образного мислення в процесі підготовки музикантів-інструменталістів полягає в тому, що воно допомагає виконавцям уявляти образи та почуття, які вони передають через музику. Це сприяє більш глибокому розумінню задуму музичних творів і розширює можливості для імпровізаційності та креативності»<sup>12</sup>. Зауважимо, що у межах ансамблевої взаємодії формується здатність до варіативного трактування музичного матеріалу, до зіставлення різних інтерпретаційних версій, що розширює смислове поле сприйняття й поглиблює індивідуальне художнє бачення.

Суттєвого значення набуває і розвиток рефлексивного виміру творчого мислення. У процесі репетиційної роботи здобувачі не лише виконують музичний текст, а й обговорюють інтерпретаційні рішення, аргументують власні позиції, аналізують доцільність тих чи інших виконавських засобів. Таким чином, ансамблева діяльність переходить у площину осмисленого художнього діалогу, що забезпечує формування критичної свідомості виконавця. Така форма взаємодії формує здатність до самокорекції та свідомого удосконалення виконавської концепції.

Ансамблеве музикування позитивно впливає і на розвиток уваги та пам'яті, як когнітивних основ творчого мислення. Потреба одночасно утримувати в полі свідомості багаторівневу слухо-координаційну організацію виконавського процесу активізує розподілену увагу та аналітичну пам'ять. У цьому аспекті врахуємо положення А. Грінченко та А. Мамікіної, які визначають мислення як інтегративний психічний процес, що охоплює сприйняття, пам'ять, увагу та уяву, підкреслюючи, що ці процеси виступають інформаційними провідниками розумової діяльності<sup>13</sup>. Трансформуючи означене на виконавську сферу, дослідниці зазначають, що інтегративна природа мислення в музичній діяльності виявляється у взаємодії сприйняття, уваги, пам'яті та уяви, які забезпечують цілісність розумової роботи виконавця. У цьому контексті сприйняття постає як механізм отримання й первинної обробки звукової інформації; увага – як засіб концентрації на координаційних завданнях ансамблевої взаємодії; пам'ять – як система збереження та структуризації музичного матеріалу; уява – як підґрунтя формування образно-смислових і слухових уявлень. Таким чином, когнітивні механізми ансамблевої координації виконують не лише регулятивну, а й розвивальну функцію, інтегруючи зазначені психічні процеси в цілісну систему виконавської діяльності.

На відміну від механічного запам'ятовування, ансамблева гра передбачає глибоке осмислення структури твору, його інтонаційно-стильових особливостей і драматургічної логіки, що сприяє формуванню раціонально-логічного складника творчого мислення та підвищує рівень усвідомленої інтерпретаційної діяльності.

<sup>12</sup> Коваленко А. Формування образного мислення в освітньому процесі підготовки музикантів-інструменталістів. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2024. Vol. 3, № 3. С. 31.

<sup>13</sup> Грінченко А.М., Мамікіна А.І. Професійне мислення музиканта-піаніста. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова*. Вип.79 (1 ч.) Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. С. 109.

Важливо підкреслити, що розвиток творчого мислення в ансамблі відбувається у взаємозв'язку з формуванням вольових і мотиваційних якостей особистості. Відчуття відповідальності перед партнером, прагнення досягти художньої цілісності, необхідність дотримання спільної інтерпретаційної концепції стимулюють цілеспрямованість, ініціативність і внутрішню дисципліну. У цьому контексті творче мислення набуває характеру усвідомленої співпраці, що поєднує індивідуальну інтенцію з колективною художньою метою. У результаті поєднуються індивідуальна креативність і колективна відповідальність за кінцевий художній результат.

Таким чином, ансамблеве музикування в системі фортепіанної підготовки майбутніх педагогів-музикантів постає як цілісний розвивальний простір, у межах якого формується інтегрована здатність до глибокого осмислення музичного тексту, його образно-сислового моделювання, випереджального передбачення художнього розвитку та критично-рефлексивного коригування варіантів художнього прочитання. Саме завдяки полісуб'єктній взаємодії утверджується багатовекторне бачення інтерпретаційних можливостей і здатність до свідомого художнього вибору, що відповідає сучасним вимогам професійної діяльності педагога-музиканта.

Важливо підкреслити, що цьому контексті методологічно продуктивним постає синергійний підхід до колективного музикування, відповідно до якого ансамбль розглядається як самоорганізована художня система<sup>14</sup>. У межах такої системи взаємодія учасників породжує емерджентний ефект – нову якість звучання, що перевищує суму індивідуальних виконавських можливостей. Йдеться про формування спільного емоційно-сислового поля, у якому інтерпретаційна концепція вибудовується як результат колективної творчої координації.

Реалізація синергійного підходу передбачає впровадження спеціальних методів ансамблевої роботи. Зокрема, метод синергійного слухання спрямований на розвиток багаторівневої слухової взаємодії за принципом «я – співвиконавець – ансамбль – акустичний простір». Науковці підкреслюють, що здатність музикантів у процесі ансамблевої роботи «слухати й відповідати» партнеру є визначальним чинником формування колективної координації та взаємної чутливості<sup>15</sup>. Практика «ротації слухового центру», коли кожен учасник тимчасово стає фокусом загальної уваги, виконання фрагментів із концентрацією на динамічному балансі замість технічної точності, а також вправи з частковим обмеженням (одна учасник працює переважно з артикуляцією, інший – з динамічними нюансами) сприяють формуванню колективної звукової свідомості. У такий спосіб посилюється комунікативно-емоційний компонент творчого мислення та поглиблюється здатність до ансамблевого передбачення й координації.

Вагомим інструментом розвитку творчого мислення є метод колективної інтерпретаційної лабораторії, що передбачає спільне моделювання образної концепції твору перед його виконанням. Конструювання системи художніх асоціацій, вербально-емоційна декомпозиція музичного тексту, порівняння різних виконавських трактувань формують спільний художній код ансамблю. У результаті, виникає узгоджена система смислових орієнтирів, що забезпечує цілісність інтерпретації та поглиблює рефлексивний вимір творчої взаємодії.

<sup>14</sup> Білова Н. К. Синергетичний підхід як методологічний концепт музично-педагогічних досліджень. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. 2019. № 3. С. 134-142.

<sup>15</sup> Zeng W. Developing collaborative skills: how music students learn to listen and respond in ensemble settings. *International Journal of Education and Humanities*. 2025. Vol. 20, № 3. P. 87–89.

Особливої уваги заслуговує метод емоційної резонансної хвилі, що ґрунтується на колективному опрацюванні емоційної амплітуди твору. Побудова «емоційної кривої» композиції, гіперболізація окремого афекту або спільна рефлексія після виконання сприяють формуванню узгодженого емоційного простору ансамблю, у результаті чого індивідуальна експресія поєднується з колективною відповідальністю за художній результат.

Сучасні цифрові інструменти розширюють можливості синергійної взаємодії через практики цифрової ко-креації: використання онлайн-платформ для спільного обговорення інтерпретаційних рішень, аудіоспектрального аналізу ансамблевої узгодженості, візуалізації темпоритмічних відхилень за допомогою AI-аналітики тощо<sup>16</sup>. Відзначимо, що поєднання аналітичного й художнього вимірів у цифровому середовищі сприяє поглибленню рефлексії та усвідомленню структурно-сміслових закономірностей виконання.

Відтак, у межах синергійного підходу ансамблеве музикування функціонує як динамічна система колективної художньої свідомості, у якій виникає емерджентна якість звучання, посилюється комунікативна інтеграція та активізується творчий потенціал кожного учасника через взаємодію з колективом. Така модель взаємодії органічно доповнює розглянуті раніше когнітивні й рефлексивні аспекти ансамблевої діяльності, поглиблюючи процес розвитку творчого мислення майбутніх педагогів-музикантів.

**Висновки.** Отже, ансамблеве музикування в системі фортепіанної підготовки постає як полісуб'єктний мистецько-освітній простір розвитку творчого мислення майбутніх викладачів, у межах якого відбувається колективне конструювання смислу музичного тексту та формування цілісної виконавської концепції. Ансамблева діяльність активізує аналітичний, прогностичний, образно-асоціативний і рефлексивний компоненти творчого мислення, формує здатність до варіативного художнього вибору, випереджального передбачення розвитку музичного матеріалу й усвідомленої корекції інтерпретаційних рішень, а її перформативний вимір посилює художньо-комунікативну спрямованість виконання. Методологічно продуктивним є синергійний підхід, відповідно до якого ансамбль функціонує як самоорганізована художня система, що продукує емерджентні, оригінальні інтерпретаційні концепції у полісуб'єктному поліфонічно-емпатійному полі й забезпечує перехід від індивідуально орієнтованого виконання до колективного створення та виконавського втілення концептуально скоординованого інтерсуб'єктного художньо-творчого продукту як результату спільного смислотворення.

### Література

1. Бермес І. Л. Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 186–190. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308388>
2. Білова Н. К. Синергетичний підхід як методологічний концепт музично-педагогічних досліджень. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. 2019. № 3. С. 134–142. <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2019-3-19>.
3. Грінченко А. М., Мамикіна А. І. Професійне мислення музиканта-піаніста. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2021. Вип. 79 (І ч.). С. 108–113. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.79.1.22>
4. Давидов М. Аспекти фахового мислення музиканта-виконавця. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. Вип. 7. С. 93–118.

<sup>16</sup> Liang Y. Collaborative music making in the digital age: fostering creativity in vocal ensembles. *Interactive Learning Environments*. 2025. Vol. 33. Pp. 615–630.

5. Коваленко А. Формування образного мислення в освітньому процесі підготовки музикантів-інструменталістів. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2024. Vol. 3, № 3. Рр. 30–37. <https://doi.org/10.46299/j.isjel.20240303.04>.
6. Козицька М. До питання про сутність камерно-ансамблевого музикування. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»*. 2021. Вип. 36. Т. 2. С. 4–9. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-2-1>
7. Лігус М. В. Музичний перформанс як форма комунікації. *Філософські проблеми гуманітарних наук*. 2018. № 2. С. 68-71.
8. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. Львів: Аз-Арт, 2001. 216 с.
9. Новська О., Левицька І. Ансамблеве музикування як ресурс фахового розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 39. С. 63–66. <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/39.11>
10. Омеляненко З. Музично-хореографічний перформанс другої половини ХХ століття: шляхи трансформації. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 1 (07). С. 92–97. <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.17>
11. Польська І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика : монографія. Харків : ХДАК, 2001. 390 с.
12. Юй Цютун. Формування полікомунікативної компетентності здобувачів вищої мистецько-педагогічної освіти в процесі хормейстерської підготовки : дис. ... д-ра філософії : 011 Освітні, педагогічні науки / Держ. закл. «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса, 2025. 309 с.
13. Grout D. J., Palisca C. V., Burkholder J. P. *A History of Western Music*. 9th ed. New York : W. W. Norton, 2014. 1136 p.
14. Liang Y. Collaborative music making in the digital age: fostering creativity in vocal ensembles. *Interactive Learning Environments*. 2025. Vol. 33. Pp. 615–630.
15. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. Oxford : Oxford University Press, 2005. 320 p.
16. Zeng W. Developing collaborative skills: how music students learn to listen and respond in ensemble settings. *International Journal of Education and Humanities*. 2025. Vol. 20, № 3. P. 87–89. DOI: 10.54097/02g38933.

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 31.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 78.071.2:781.68:001.81

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-3>

Віла-Боцман Олександр Петрович  
доктор філософії, доцент кафедри хорового диригування,  
Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової  
<https://orcid.org/0000-0002-5186-893X>

## ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ В НАУЦІ ТА ЙОГО МУЗИКОЗНАВЧА ОПЕРАЦІОНАЛІЗАЦІЯ ЧЕРЕЗ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ, ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ТА ТВОРЧИЙ МЕТОД ДИРИГЕНТА-ХОРЕМЕЙСТЕРА

У статті досліджено еволюцію поняття індивідуальності в гуманітарному знанні та запропоновано його музикознавчу операціоналізацію стосовно діяльності диригента-хормейстера. Актуальність теми зумовлена тим, що в сучасному музикознавстві поняття «індивідуальність» часто функціонує як оціночно-описова характеристика, тоді як без його термінологічного уточнення та переведення у систему дослідних параметрів воно залишається методологічно розмитим і малоприматним для порівняльного, історичного та емпіричного аналізу. У центрі уваги перебуває співвідношення категорій індивідуальності, виконавського стилю, інтерпретації та творчого методу диригента-хормейстера. Дослідження спирається на поєднання історико-поняттєвого, музикознавчо-аналітичного, компаративного, герменевтичного та системного підходів, що дозволяє простежити еволюцію терміна в гуманітарних науках, виявити його смислові модифікації у музикознавстві та сформуванню робочої моделі його застосування в диригентології. Доведено, що індивідуальність диригента-хормейстера доцільно розглядати не як абстрактну психологічну або риторичну характеристику, а як інтегральну систему стійких художньо-смислових і процесуально-організаційних ознак, які виявляються через творчий метод, інтерпретацію та виконавський стиль. Запропоновано трирівневу модель, у якій творчий метод постає процесуально-організаційним рівнем вияву індивідуальності, інтерпретація – смислотворчим рівнем, а виконавський стиль – перцептивно фіксованим рівнем художньої реалізації. Показано, що саме зв'язка «стиль – інтерпретація – творчий метод» переводить категорію індивідуальності з площини загальних означень у площину спостережуваних і порівнюваних параметрів. Сформульовано коло індикаторів, придатних для аналітичного вивчення диригентської практики: тип роботи з партитурою, репетиційна стратегія, система темпо-ритмічних рішень, динаміко-фразувальна драматургія, характер роботи зі словом, темброво-фактурний ідеал, модель взаємодії з хоровим колективом і міра стабільності цих ознак у різних виконавських ситуаціях. Обґрунтовано, що індивідуальність диригента не може бути встановлена на підставі одиничного виступу, не зводиться до жестової манери та потребує аналізу корпусу повторюваних художніх рішень. Запропонована модель окреслює межі коректного застосування поняття в диригентології та створює підґрунтя для подальшої емпіричної верифікації на матеріалі української хорової практики.

**Ключові слова:** індивідуальність, диригент-хормейстер, виконавський стиль, інтерпретація, творчий метод, диригентологія, хорова школа, операціоналізація.

**Vila-Botsman Oleksandr.** *The evolution of the concept of individuality in scholarship and its musicological operationalization through performing style, interpretation and the creative method of the conductor-choirmaster*

*The article examines the evolution of the concept of individuality in the humanities and proposes its musicological operationalization with reference to the activity of the conductor-choirmaster.*

*The relevance of the topic stems from the fact that in contemporary musicology the notion of individuality is often used as a descriptive and evaluative label, whereas without terminological clarification and conversion into research parameters it remains methodologically diffuse and poorly suited to comparative, historical, and empirical inquiry. The study focuses on the correlation between individuality, performing style, interpretation, and the creative method of the conductor-choirmaster. The research combines the history of concepts, musicological analysis, comparative procedure, hermeneutic reading, and systems thinking, which makes it possible to trace the evolution of the term in the humanities, identify its semantic transformations in musicology, and construct a working model for its application in conductor studies. It is argued that the individuality of the conductor-choirmaster should be understood not as an abstract psychological or rhetorical characteristic but as an integral system of stable artistic-semantic and procedural-organizational features manifested through the creative method, interpretation, and performing style. A three-level model is proposed in which the creative method represents the procedural and organizational level of manifestation, interpretation the level of meaning production, and performing style the perceptually fixed level of artistic realization. The article demonstrates that the triad "style – interpretation – creative method" shifts the category of individuality from the sphere of general characterization to that of observable and comparable parameters. A set of indicators suitable for the analytical study of conducting practice is formulated: the type of work with the score, rehearsal strategy, tempo-rhythmic decision-making, dynamic and phrasing dramaturgy, treatment of verbal text, timbral and textural sound ideal, the model of interaction with the choir, and the degree of stability of these features in different performance situations. It is substantiated that a conductor's individuality cannot be inferred from a single performance, cannot be reduced to gestural manner alone, and requires analysis of a corpus of recurring artistic decisions. The proposed model defines the limits of the concept's correct application in conductor studies and provides a basis for further empirical verification on the material of Ukrainian choral practice.*

**Key words:** *individuality, conductor-choirmaster, performing style, interpretation, creative method, conductor studies, choral school, operationalization.*

**Вступ.** Категорія індивідуальності належить до тих понять, що водночас є надзвичайно продуктивними та методологічно вразливими. У гуманітарному контексті вона позначає неповторну конфігурацію властивостей суб'єкта; у мистецтвознавстві ж пов'язується з особливим способом художнього мислення, відбором виражальних засобів і ставленням до традиції та форми<sup>1</sup>. Проте саме в музикознавчому вжитку, зокрема в дослідженнях виконавства, термін «індивідуальність» нерідко функціонує як компліментарне означення – «яскрава індивідуальність», «самобутня індивідуальність», «виразна індивідуальність» – без достатньої конкретизації того, за якими саме ознаками ця якість встановлюється та як вона може бути перевірена дослідницьки<sup>2</sup>.

У диригентології ця проблема набуває особливої гостроти. На відміну від інструменталіста-соліста, диригент-хормейстер реалізує себе опосередковано – через колективний звук, репетиційний процес, інтерпретаційне спрямування ансамблю та моделювання художнього результату в часі<sup>3</sup>. Тому індивідуальність диригента не може бути

<sup>1</sup> Allport G. W. *Pattern and Growth in Personality*. New York, 1961.

<sup>2</sup> Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 359–366.

<sup>3</sup> Пучко-Колесник Ю. В. *Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен* : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009.

безпосередньо ототожнена ані з технікою жесту, ані з психологічним типом, ані з риторикою творчого портрета. Вона виявляється у складній системі повторюваних рішень, які з одного боку є індивідуально забарвленими, а з другого – залишаються історично, жанрово та школярсько зумовленими<sup>4</sup>.

Українське музикознавство створило вагоме підґрунтя для осмислення цієї проблематики. У працях про хорову традицію, діяльність диригента-хормейстера, виконавську школу, інтерпретацію та творчий метод напрацьовано цінний поняттєвий матеріал, однак він здебільшого розподілений між різними теоретичними площинами<sup>5</sup>. Досліджено феномен хорової школи, соціокультурний статус диригента, окремо розглянуто індивідуальний виконавський стиль, творчу індивідуальність і творчий метод<sup>6</sup>. Натомість питання, яким чином ці категорії можуть бути зведені в єдину аналітичну модель, досі не отримало належно розгорнутого вирішення.

Отже, наукова проблема полягає в тому, що без операціоналізації поняття «індивідуальність» лишається методологічно розмитим. Гіпотеза цього дослідження полягає в тому, що зв'язка «виконавський стиль – інтерпретація – творчий метод» дозволяє перевести поняття індивідуальності диригента-хормейстера у систему дослідних параметрів. Для реалізації цієї мети необхідно: простежити еволюцію поняття індивідуальності в гуманітарних науках; співвіднести категорію індивідуальності з виконавським стилем, інтерпретацією та творчим методом; запропонувати коло спостережуваних параметрів; окреслити межі застосування поняття в диригентології.

**Матеріали та методи.** Дослідження спирається на кілька взаємодоповнювальних груп джерел. Першу становлять праці з філософії, психології та методології гуманітарного знання, у яких поняття індивідуальності осмислюється як проблема особистісної цілісності, неповторності та інтерпретації людського досвіду<sup>7</sup>. Другу групу складають музикознавчі праці, присвячені музичній інтерпретації, виконавському стилю, творчому методу та проблемі співвідношення тексту й виконання<sup>8</sup>. Третю становлять дослідження українських учених у сфері хорового мистецтва та диригентології, де окреслено специфіку диригентської діяльності, хорової школи, стильових процесів і засад формування творчої індивідуальності диригента-хормейстера<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Бенч-Шокало О. Г. *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції*. Київ, 2002; Сумарокова В. Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 40.

<sup>5</sup> Макаренко Г. Г. *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри*. Київ, 2005; Мартинюк А. К. *Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні ХХ – початку ХХІ століття*. Переяслав, 2021.

<sup>6</sup> Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник НАКККіМ*. 2025. № 1; Симеонова Ю. Ключові складові творчого методу оперно-симфонічного та хорового диригента. *Наукові збірки ЛНМА*. 2023. № 49; Віла-Боцман О. П. Творча індивідуальність диригента-хормейстера в контексті розвитку вокально-хорового мистецтва сучасної України. *Музичне мистецтво і культура*. 2025. № 43. С. 262–273.

<sup>7</sup> Allport G. W. *Pattern and Growth in Personality*. New York, 1961; Gadamer H.-G. *Truth and Method*. New York, 1989.

<sup>8</sup> Cone E. T. *The Composer's Voice*. Berkeley, 1974; Cook N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford, 2014; Rink J. (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge, 2002.

<sup>9</sup> Бенч-Шокало О. Г. *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції*. Київ, 2002; Шатова І. О. Диригентські основи Одеської хорової школи... *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Т. 2, № 36. С. 25–42; Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *Вісник НАКККіМ*. 2013. № 3.

Методологічно робота поєднує історико-поняттєвий, герменевтичний, системний і компаративний підходи, а також елементи операціонального аналізу, орієнтованого на перетворення абстрактної категорії на набір спостережуваних індикаторів<sup>10</sup>. У методичному сенсі дослідження виходить із засад соціогуманітарної операціоналізації, коли поняття розкладається на рівні, ознаки та процедури спостереження<sup>11</sup>.

**Результати.** Еволюція поняття індивідуальності в гуманітарному знанні засвідчує поступове зміщення акценту від субстанційного розуміння «особливості» до динамічного розуміння цілісності, що формується в історії, культурі та діяльності. У психологічній традиції Г. Олпорт пов'язував індивідуальність із неповторною організацією рис і мотивацій.<sup>12</sup> Герменевтична традиція, репрезентована Г.-Г. Гадамером, наголосила, що людська самототожність і смислотворення постають у процесі історично зумовленого розуміння<sup>13</sup>. Для мистецтвознавства це означає: індивідуальність митця не вичерпується набором психологічних рис, а виявляється у способі художнього освоєння матеріалу, традиції та значення.

У музикознавстві ця логіка особливо виразно простежується в переході від уявлення про виконання як «відтворення» до уявлення про нього як про продуктивне смислотворення. Праці Н. Кука та Дж. Рінка довели, що виконання не є другорядним додатком до текста, а становить форму продукування музичного значення<sup>14</sup>. Звідси випливає: індивідуальність виконавця не є позатекстовою «добавкою», а здійснюється у способі вибудови часу, фрази, артикуляції, динаміки, тембрового образу та структурно-сміслових акцентів.

Саме тут виникає потреба розмежувати близькі, але не тотожні категорії. **Виконавський стиль** доцільно розуміти як відносно стійку систему типових художніх засобів і способів їх поєднання, що надає виконанню впізнаваного характеру<sup>15</sup>. **Інтерпретація** – це смислотворчий акт, у якому виконавець вибудовує концепцію твору, актуалізуючи одні його потенції та стримуючи інші<sup>16</sup>. **Творчий метод** – це сукупність принципів, за якими митець працює з матеріалом, організовує репетиційний процес, здійснює добір виразальних засобів і досягає художньої цілі<sup>17</sup>. Якщо стиль відповідає на питання «як звучить»; інтерпретація – «що означає»; творчий метод – «яким шляхом це досягається», то індивідуальність є тією інтегральною якістю, яка зв'язує ці рівні між собою.

Для диригента-хормейстера така кореляція має особливу вагу. Його творча індивідуальність реалізується не лише у фінальному звучанні, а й у репетиційній стратегії, моделі комунікації з колективом, характері роботи зі словом, інтонаційною дисципліною,

<sup>10</sup> Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 106–111; Москаленко В. Г. *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ, 2013.

<sup>11</sup> Babbie E. R. *The Practice of Social Research*. Boston, 2021.

<sup>12</sup> Allport G. W. *Pattern and Growth in Personality*. New York, 1961.

<sup>13</sup> Gadamer H.-G. *Truth and Method*. New York, 1989.

<sup>14</sup> Cook N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford, 2014; Rink J. (ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, 1995.

<sup>15</sup> Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 3. С. 359–366.

<sup>16</sup> Москаленко В. Г. *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ, 2013; Ключинська Н. В. Інтерпретація ритму в партесних творах. *Українська музика*. 2023. № 2 (45).

<sup>17</sup> Симеонова Ю. Ключові складові творчого методу оперно-симфонічного та хорового диригента. *Наукові збірки ЛНМА*. 2023. № 49.

балансі горизонталі й вертикалі та темброво-фактурному ідеалі<sup>18</sup>. Тому індивідуальність диригента доцільно розглядати як інтегративний художньо-практичний конструкт, що виявляється у повторюваних рішеннях на трьох рівнях.

Перший рівень – *творчий метод*. Йдеться про те, яким чином диригент організовує роботу над твором: що вважає первинним, як вибудовує послідовність репетиційних завдань, якою мірою покладається на аналітичне пояснення, образне навіювання чи акустичний показ, як поєднує нормативність і варіативність<sup>19</sup>. На цьому рівні індивідуальність постає як стабільна логіка діяльності.

Другий рівень – *інтерпретація*. Тут індивідуальність виявляється у способі концептуалізації твору: в ієрархії смислових опор, трактуванні форми як процесу, розподілі кульмінацій, ставленні до агогіки, темпового дихання та співвідношенні між авторською вказівкою і виконавською ініціативою<sup>20</sup>. Для хорового диригента цей рівень пов'язаний із мовно-текстовим чинником, оскільки словесний ряд часто визначає характер фразування, звукового рельєфу та артикуляційної організації<sup>21</sup>.

Третій рівень – *виконавський стиль*, тобто той, на якому індивідуальність стає перцептивно доступною. Ідеться про впізнаваність звучання, тип хорової сонорності, характер тембрового злиття або диференціації фактури, схильність до щільної чи прозорої вертикалі, до кантіленності чи рельєфної артикуляції, до широкого або стриманого динамічного дихання<sup>22</sup>.

Отже, індивідуальність не тотожна жодному з названих рівнів, але й не існує поза ними. Її доцільно визначити як *інтегральну систему стійких художньо-смислових і процесуально-організаційних ознак, що реалізуються через творчий метод, інтерпретацію та виконавський стиль і забезпечують упізнавану цілісність діяльності диригента-хормейстера*. Саме таке визначення дозволяє перевести категорію з описової площини в аналітичну.

Для цього пропонуємо такий набір *спостережуваних параметрів*.

1. *Параметри роботи з партитурою*. До них належать спосіб сегментації форми, виявлення головних смислових вузлів, ставлення до авторських ремарок, характер аналітичної підготовки, наявність власної системи позначок, ступінь опори на текст як на нормативну чи відкрите до співтворчості джерело. Ці параметри можуть фіксуватися через авторські примітки партитур, усні пояснення на репетиціях, зіставлення різних виконань одного твору<sup>23</sup>.

2. *Репетиційно-організаційні параметри*. Сюди входять послідовність розв'язання завдань, модель помилковиправлення, баланс між технічною дисципліною та

<sup>18</sup> Макаренко Г. Г. *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри*. Київ, 2005; Пучко-Колесник Ю. В. *Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен*. Київ, 2009.

<sup>19</sup> Симеонова Ю. Ключові складові творчого методу оперно-симфонічного та хорового диригента. *Наукові збірки ЛНМА*. 2023. № 49; Віла-Боцман О. П. Синтез традицій і інновацій у творчій діяльності диригента-хормейстера... *Музичне мистецтво і культура*. 2024. № 39. С. 180–192.

<sup>20</sup> Москаленко В. Г. *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ, 2013; Rink J. (ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, 1995.

<sup>21</sup> Віла-Боцман О. П. Текст, слово і смисл: естетично-інтерпретаційний компонент індивідуальності та практика текстоцентричного диригента. *Українська музика*. 2025. № 4 (55).

<sup>22</sup> Бондар Є. М. *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*. Одеса, 2019; Шатова І. О. Диригентські основи Одеської хорової школи... *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Т. 2, № 36. С. 25–42.

<sup>23</sup> Cone E. T. *The Composer's Voice*. Berkeley, 1974; Макаренко Г. Г. *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри*. Київ, 2005.

образним навіюванням, тип вербальної інструкції, міра директивності або діалогічності, характер повторів, способи формування ансамблевої уваги. Саме тут творчий метод диригента проявляється найвиразніше, а отже, стає найбільш придатним до операціонального опису<sup>24</sup>.

3. *Темпо-ритмічні параметри інтерпретації*. Вони охоплюють вибір основного темпу, міру агогічної рухливості, принципи внутрішньофразового пришвидшення й сповільнення, характер метричної пульсації, співвідношення між ритмічною точністю та мовно-інтонаційною свободою. Для їх вивчення придатні аудіозаписи, відеозаписи та порівняльний таймінговий аналіз<sup>25</sup>.

4. *Динаміко-фразувальні параметри*. Йдеться про тип кульмінаційного мислення, довжину фразового дихання, способи локальної і глобальної динамізації, моделі зняття напруги, характер звукової арки та співвідношення між мікро- і макродраматургією. Ці параметри дозволяють відстежити, як інтерпретаційна концепція переходить у стильову впізнаваність<sup>26</sup>.

5. *Текстово-артикуляційні параметри*. Для хорового мистецтва принципово важливою є міра уваги до словесного тексту: пріоритет дикції, логіки наголосу, фонетичної чіткості, артикуляційного рельєфу, семантичного зонування тексту, співвідношення між вокальною кантиленою та мовною виразністю<sup>27</sup>. У разі текстоцентричної моделі диригування саме ця група параметрів часто стає ядром індивідуального профілю.

6. *Темброво-фактурні параметри*. Вони стосуються звукового ідеалу диригента: прагнення до однорідності чи до фактурної диференціації, моделювання співвідношення тембрів партій, ступеня вібраційності, щільності вертикалі, прозорості поліфонічного письма, способу підсвічування внутрішніх голосів. Для хорової школи це особливо важливо, адже саме в темброво-фактурній сфері взаємодіють традиція колективу та індивідуальність керівника<sup>28</sup>.

7. *Комунікативні параметри*. До них належать тип невербального керування, співвідношення між жестом і словом, реакція на ініціативу співаків, розподіл відповідальності між диригентом і хором, характер зворотного зв'язку та етична модель лідерства<sup>29</sup>.

Власне операціоналізація полягає не лише у виокремленні цих параметрів, а й у встановленні процедур їх перевірки. Такими процедурами можуть бути: порівняльний аналіз кількох виконань одного твору одним диригентом; зіставлення інтерпретацій різних творів, що належать до різних жанрово-стильових сфер; аналіз відеозаписів репетицій і концертів; інтерв'ювання співаків щодо відчутної для них логіки диригентської роботи; вивчення робочих партитур; зіставлення словесного самоопису диригента з

<sup>24</sup> Пучко-Колесник Ю. В. *Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен*. Київ, 2009; Симеонова Ю. Ключові складові творчого методу... *Наукові збірки ЛНМА*. 2023. № 49.

<sup>25</sup> Rink J. (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge, 2002; Cook N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford, 2014.

<sup>26</sup> Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис НМАУ*. 2008. № 1. С. 106–111.

<sup>27</sup> Ключинська Н. В. Інтерпретація ритму в партесних творах. *Українська музика*. 2023. № 2 (45); Віла-Боцман О. П. Текст, слово і смисл... *Українська музика*. 2025. № 4 (55).

<sup>28</sup> Бенч-Шокало О. Г. *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції*. Київ, 2002; Бондар Є. М. *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*. Одеса, 2019.

<sup>29</sup> Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *Вісник НАКККіМ*. 2013. № 3; Віла-Боцман О. П. Лідерство без тиску: етика взаємної відповідальності у хоровому колективі. *Українська музика*. 2026. № 1 (56). С. 12–21.

реальною художньою практикою<sup>30</sup>. Лише сукупність таких джерел дозволяє відрізнити стійку індивідуальну ознаку від випадкового рішення, зумовленого ситуацією, складом хору, акустикою чи жанром.

На цьому тлі особливого значення набуває питання *меж застосування* поняття індивідуальності в диригентології. По-перше, індивідуальність не слід змішувати зі школою. Хорова школа формує нормативне підґрунтя – інтонаційні, темброві, артикуляційні, репетиційні та етичні константи, – однак індивідуальність визначається тим, як саме окремий диригент внутрішньо переробляє й трансформує ці константи<sup>31</sup>. По-друге, індивідуальність не дорівнює разовій оригінальності: нестандартне рішення ще не є доказом сформованого індивідуального профілю. По-третє, індивідуальність не можна редукувати до жестової манери, бо жест є лише одним із каналів реалізації творчого методу й інтерпретації, а не самодостатнім показником. По-четверте, вона не може бути встановлена поза історичним і жанровим контекстом: те, що в одному стилі виглядає як ознака індивідуальності, в іншому може бути нормою стилістично поінформованого виконання<sup>32</sup>.

Такий підхід дозволяє чіткіше окреслити і *стан попередніх досліджень*. Уже наявні праці висвітлили культурно-історичні засади української хорової традиції, соціокультурну природу діяльності диригента-хормейстера, значення виконавської школи, окремі виміри індивідуального виконавського стилю та роль творчого методу<sup>33</sup>. Однак подальшого опрацювання потребують питання, які роблять дослідження емпірично переконливим: побудова корпусів виконань для зіставлення, стандартизація індикаторів, поєднання акустичного, герменевтичного та репетиційно-поведінкового аналізу, а також розроблення процедур інтерсуб'єктивної верифікації висновків.

Отже, запропонована модель має подвійне значення: теоретично вона уточнює співвідношення між суміжними категоріями музикознавства, а методологічно – відкриває можливість описувати індивідуальність як сукупність стійких, спостережуваних і порівнюваних ознак.

**Висновки.** Проведене дослідження дозволяє сформулювати кілька підсумкових положень. По-перше, еволюція поняття індивідуальності в гуманітарних науках засвідчує його перехід від загальної характеристики «неповторності» до складного інтегрального поняття, яке описує цілісність творчого суб'єкта в його діяльнісному, історичному та смислотворчому вимірах. По-друге, в музикознавстві поняття індивідуальності не може функціонувати продуктивно без співвіднесення з категоріями виконавського стилю, інтерпретації та творчого методу. По-третє, для диригентології індивідуальність доцільно визначати як систему стійких художніх і процесуальних ознак, що виявляються через логіку роботи з партитурою, репетиційну стратегію, інтерпретаційну концепцію,

<sup>30</sup> Babbie E. R. *The Practice of Social Research*. Boston, 2021; Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник НАКККіМ*. 2025. № 1.

<sup>31</sup> Бенч-Шокало О. Г. *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції*. Київ, 2002; Мартинюк А. К. *Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні XX – початку XXI століття*. Переяслав, 2021.

<sup>32</sup> Cook N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford, 2014; Rink J. (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge, 2002.

<sup>33</sup> Макаренко Г. Г. *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри*. Київ, 2005; Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 3. С. 359–366; Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *Вісник НАКККіМ*. 2013. № 3.

темброво-фактурний ідеал, текстово-артикуляційні рішення та модель взаємодії з колективом.

Головний результат полягає в тому, що зв'язка «стиль – інтерпретація – творчий метод» справді дозволяє операціоналізувати поняття індивідуальності диригента-хормейстера. Саме ця зв'язка переводить категорію з описового рівня в рівень аналітично-придатних параметрів, які можуть бути зафіксовані, зіставлені й перевірені на матеріалі корпусу виконань, репетицій і робочих джерел. Водночас окреслено межі застосування поняття: індивідуальність не зводиться до жесту, не встановлюється за одиничним виступом і не тотожна школі чи ситуативній оригінальності. Перспективи подальших досліджень пов'язані зі створенням корпусно-аналітичних моделей вивчення диригентської індивідуальності, залученням акустичних і відеоаналітичних методик та порівняльним вивченням українських хорових шкіл ХХІ століття.

### Література

1. Бенч-Шокало О. Г. *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції* : навчальний посібник. Київ : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с.
2. Бондар Є. М. *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості* : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
3. Віла-Боцман О. П. Синтез традицій і інновацій у творчій діяльності диригента-хормейстера: нові виклики та перспективи. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. № 39. С. 180–192. DOI: 10.31723/2524-0447-2024-39-14.
4. Віла-Боцман О. П. Творча індивідуальність диригента-хормейстера в контексті розвитку вокально-хорового мистецтва сучасної України. *Музичне мистецтво і культура*. 2025. № 43. С. 262–273. DOI: 10.31723/2524-0447-2025-43-19.
5. Віла-Боцман О. П. Текст, слово і смисл: естетично-інтерпретаційний компонент індивідуальності та практика текстоцентричного диригента. *Українська музика*. 2025. № 4 (55). С. 27–33. DOI: 10.32782/2224-0926-2025-4-55-3.
6. Віла-Боцман О. П. Лідерство без тиску: етика взаємної відповідальності у хоровому колективі. *Українська музика*. 2026. № 1 (56). С. 12–21. DOI: 10.32782/2224-0926-2026-1-56-2.
7. Ключинська Н. В. Інтерпретація ритму в партесних творах. *Українська музика*. 2023. № 2 (45). С. 44–50. DOI: 10.32782/2224-0926-2023-2-45-5.
8. Макаренко Г. Г. *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри* : монографія. Київ : Факт, 2005. 328 с.
9. Мартинюк А. К. Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. Переяслав, 2021. 46 с.
10. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 106–111.
11. Москаленко В. Г. *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
12. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2009. 221 с.
13. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 132–136. DOI: 10.32461/2226-3209.3.2013.137446.
14. Симеонова Ю. Ключові складові творчого методу оперно-симфонічного та хорового диригента. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2023. № 49. С. 45–51. DOI: 10.32782/2310-0583-2023-49-07.
15. Сумарокова В. Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. 2004. Вип. 40, кн. 10. С. 180–190.
16. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 344–350. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2025.327993.
17. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 359–366. DOI: 10.32461/2226-3209.3.2018.147533.

18. Шатова І. О. Диригентські основи Одеської хорової школи: науково-творча спадщина та сучасні аспекти теорії хорового диригування. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Т. 2, № 36. С. 25–42. DOI: 10.31723/2524-0447-2023-36-2-2.
19. Allport G. W. *Pattern and Growth in Personality*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1961. 593 p.
20. Babbie E. R. *The Practice of Social Research*. 15th ed. Boston : Cengage, 2021. 512 p.
21. Cone E. T. *The Composer's Voice*. Berkeley : University of California Press, 1974. 200 p.
22. Cook N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford : Oxford University Press, 2014. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001.
23. Gadamer H.-G. *Truth and Method*. 2nd rev. ed. New York : Crossroad, 1989. 594 p.
24. Rink J. (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 245 p.
25. Rink J. (ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. xxi + 290 p.

Дата першого надходження статті до видання: 30.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 28.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК [780.614.331.03.071.2.071.4:09]:378.091.64.02](477.83/.86)«19»  
DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-4>

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>

## НЕВІДОМИЙ СКРИПАЛЬ І ПЕДАГОГ СТЕФАН ОГРОДНІК У ДЗЕРКАЛІ ДОКУМЕНТІВ

На основі первинних документів – рукописів з архівів С. Людкевича та родини Колессів, публікацій у періодиці – у статті здійснено спробу реставрувати невідому нині постать скрипаля, педагога Яворівської та Дрогобицької філій Стефана Огородніка (1909–1941). З'ясовується, що львів'янин родом С. Огороднік здобував освіту у Вищому музичному інституті у Львові як скрипаль у класі Осипа Москвичева і після перерви у навчанні, у зв'язку з арештом та перебуванням у львівській тюрмі Бригідки, здав іспит зрілості. Ще з років навчання працював у Яворівській філії рідного інституту, а з початком 30-х років ХХ століття до 1939 р. працював педагогом скрипки і музично-теоретичних дисциплін в Дрогобицькій філії. Працюючи в Дрогобичі, брав жваву участь у музичному житті філії, виступаючи на концертах як скрипаль-соліст. У 1937–1938 роках виступав також як віолончеліст у створеному в Дрогобичі струнному квартеті, диригував учнівським оркестром Дрогобицької української гімназії ім. І. Франка, успішно пробував себе як композитор, здійснив кілька публікацій на сторінках часопису «Українська музика». Впродовж всього свого музичного життя в період навчання і роботи контактував з С. Людкевичем, чого свідченням є збережені його листи до композитора. 1938 р. був організатором і одним з доповідачів на спеціально організованій конференції педагогів скрипки у філіях Вищого музичного інституту. Не без впливу конференції, С. Огороднік написав «Методичний підручник гри на скрипці», характеристики якого наведено у пропонованій статті. Невідомі остаточно обставини життя С. Огородніка в роки Другої світової війни: відомо, що був арештований, вдалося виявити інформації про те, що був розстріляний 1941 р. у Нагуєвичах. Тож, С. Огороднік, показавши здобутки різнобічного власного творчого прояву, та все ж не встиг в повній мірі реалізуватися. У додатку до статті наведені тексти з науковим опрацюванням 8 листів С. Огородніка до С. Людкевича.

**Ключові слова:** Стефан Огороднік, Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові, Осип Москвичів, Яворів, Дрогобич, Станіслав Людкевич, струнний квартет, конференція педагогів скрипки, «Методичний підручник науки гри на скрипці», статті «Школа гри на скрипці Г. Гомана», Крістіан Генріх Гоманн.

### **Horak Yakym. Of a lesser reknown violinist and teacher of music Stephan Ogrodnik in a reflection of his oeuvre**

On a ground of archive oeuvre – manuscripts from S. Liudkevych and Kolessa family archives, publications in press – the article the attempt of elucidation of a lesser reknown at present personality of violinist, teacher of Yavoriv and Drohobych departments Stephan Ogrodnik (1909–1941). As it appears, S. Ogrodnik, from Lviv family, received education in relation to the arrest and a sentence in Lviv Bryhidky prison, altimeyly passed the graduation exams. From his early years of studies, he worked as a teacher in Yavoriv department of Alma Mater institute

and, from the early 1930-ties until 1939 he worked as a teacher of violin and theory of music in Drohobych. During his employment in Drohobych he actively participated in recitals as a solo violinist. In 1937-38 he also took part as a cellist in newly created Drohobych string quartet, conducted the pupil's orchestra of Drohobych Ukrainian Ivan Franko Gymnasium, successfully as a composer; published several articles in "Ukrainian Music" periodicals. During all his musical life he contacted S. Liudkevych at his studies and employment, to which testify his extant letters. In 1938 he were among the organizers and lecturers on a special violin teacher's conference at High Music Institute Department. As a follow up activity, S.Ogrodnik wrote "Methodic Handbook of a violin playing", the main principles are elucidated in the article. The circumstance of his life during the war are unknown, apart from his being arrested and shot in 1941 in Nahuevychi. He appeared as a bright and talented personality, but not to the full extent as he deserved. In the appendix are published texts with scientific commentary of 8 letters of S. Ogrodnik to S. Liudkevych.

**Key words:** *Stephan Ogrodnik, M. Lysenko Higher Music Institute in Lviv, Osyp Moskvychiv, Yavoriv, Drohobych, Stanislaw Liudkevych, string quartet, violin teacher's conference, "Methodic Handbook of a violin playing" article "The Henrich Homann violin playing" Christian Heinrich Homann.*

**Вступ.** Окрім різнопланових досліджень життєвих доль, творчої діяльності українських музикантів – виконавців та педагогів – для пізнання формування національної музичної традиції вагомим також є їх методичні напрацювання, видані ними посібники, підручники, які би відображали, документували ту традицію. Ім'я Стефана (Степана) Огородніка (1909 – 1941) – українського скрипаля і музичного педагога та методиста – невідоме нині серед українських музикантів, як і невідомим є його «Методичний підручник науки гри на скрипці» – чи не єдина, унікальна праця такого типу у сфері української скрипкової педагогіки.

**Матеріали і методи.** У музикознавчих виданнях є згадки прізвища С. Огородніка<sup>1</sup>, але годі відшукати навіть роки його життя, не кажучи вже про біографічну довідку. Тому підставою для з'ясування його долі основним джерелом є архівні рукописні матеріали, розпоршені по приватних архівах, а також ті, які зберігаються у фондах бібліотек та музеїв. Суттєві інформації щодо цього дають рукописні томи каталогів учнів Вищого музичного інституту у Львові, що збереглися в родинному архіві родини Колессів<sup>2</sup>. У фондах Меморіального музею С. Людкевича збереглися 8 листів до нього від С. Огородніка (їх в повному тексті наводимо у додатках до цієї статті), які нерівномірно, з перервами, охоплюють 1925–1938 роки, та його методична праця – згаданий підручник гри на скрипці – вагомні первинні документи біографії та діяльності діяча. Кілька публікацій С. Огородніка появилося у журналі «Українська музика» наприкінці 30-х років

<sup>1</sup> Дивись: Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упорядкування, редакція, переклади і примітки З. Штундер, Т. 2. Львів: Видавництво М.П. Коць, Дивосвіт, 2000. С. 511; Мазепа Л., Мазепа . Шлях до музичної академії у Львові: у двох томах. Т.1: Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.). Львів: Сполом, 2003. С. 251; Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. С. 357; Бермес І. Хор української гімназії ім. І. Франка (30-і рр. XX ст). *Дрогобицька українська гімназія імені Івана Франка 1918-1944 рр.* / Редкол. М. Вальо, Л. Дутко-Слонська, Й. Захарія та ін. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 28–31. У монографії С. Шнерха С. (Шнерх С. Незмовкна пісня. Львів: ТеРус, 2001. С. 62) С. Огородніка згадано як педагога дрогобицької філії, але чомусь з прізвищем «Огородник». Такий же правопис прізвища зустрічаємо і в праці М. Галіва «Між серпомолотом і свастикою: освіта на Дрогобичині у 1939–1944 рр.» (Дрогобич, 2010. С. 71).

<sup>2</sup> Складаю подяку Заслуженому артистові України Яремі Колессі за надання доступу до цих матеріалів та можливості їх опрацювання.

XX ст. Метою статті є реставрація постаті С. Огородніка – систематизація в архівних джерелах фактів про його життя і музичну діяльність.

**Результати.** Стефан-Мирослав Огородник народився у Львові 10 вересня 1909 року. З такою датою народження його фіксує «Підручний катальог на шк[ільний] рік 1928/29» (рис. 1). Цей же документ фіксує його як учня сьомого класу Вищого музичного інституту, який 11 вересня 1928 р. записався на науку скрипки до Осипа Москвичева. Отже, навчання в інституті С. Огородник почав з 1921 року. Третій том «Каталогу елевів Вищого Муз[ичного] Інститута тов[ариств]а ім. Лисенка від р[оку] шк[ільного] 1919» (рис. 2) дублює вказані відомості з тою різницею, що додає успішність його навчання як скрипаля класу названого педагога впродовж 1921–1930 р. з поміткою, що в 1929–1930 навчальному році С. Огородник на навчання «не ходив по причині арештовання».

Ім'я, дата народження і пр. клас	Клас	Вчитель	Інструмент	Клас	Статус	Примітки
№ 32. Стефан Мирослав Огородник Дата народження 10.09.1909 Дата запису 11.09.1928 На рік науки Решення: [handwritten]	I	Осип Москвичев	скрипка	7	95	арештований
№ 33. [handwritten]	I	[handwritten]	[handwritten]	[handwritten]	[handwritten]	[handwritten]
№ 34. [handwritten]	I	[handwritten]	[handwritten]	[handwritten]	[handwritten]	[handwritten]
№ 35. [handwritten]	I	[handwritten]	[handwritten]	[handwritten]	[handwritten]	[handwritten]

Рис. 1. Сторінка «Підручного каталогу на шк[ільний] рік 1928/29» з відомостями про С. Огородніка

Про успішне навчання в інституті говорять згадки про С. Огородніка-учня у «Книзі протоколів» Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка. У них йдеться про надання йому знижок в оплаті за навчання наслідком прийнятих Виділом рішень на засіданнях 24 листопада 1925 р., 4 березня 1926 р., 30 вересня 1927 р., 11 вересня 1928 р., 30 вересня 1930 і 30 листопада 1931 рр<sup>3</sup>. С. Людкевич звернув увагу на музичні успіхи хлопця і у рецензії «Попис елевів Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові», опублікованій 1928 р., відзначив виступ С. Огородніка в контексті характеристики виступів учнів на інститутських пописах. С. Людкевич пише: «Елеви скрипки явилися тим разом на середніх і вищих роках чомусь у трохи меншому числі. Між їх продукціями треба відмітити похвально Тартіні сонату g-moll (Винницька, Vp.) і концерт Моцарта A-dur

<sup>3</sup> Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.) Підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів: Априорі, 2019. С. 59, 60, 97, 119, 171, 220.

(Огородник Ст., VI р.)»<sup>4</sup>. В часі навчання в Інституті, очевидно, відбулося і знайомство С. Огородника з С. Людкевичем, неодмінною складовою якого стало і листування з ним.

Перші відомі листи С. Огородника до С. Людкевича позначені 1925 і 1929 роками, при чому лист з 1929 р. (з датою 18 листопада) писаний з львівської тюрми – Бригідок – отже, є документом згаданого арешту його автора. З яких причин відбувся арешт і на який термін – ще належить з'ясувати, але лист показує, що в тюрмі за відсутності доступу до гри на інструменті хлопець посилено займається самоосвітою в музично-теоретичних дисциплінах: дякує С. Людкевичу за отриманий підручник по гармонії Ф. Якименка, зазначає, що навчався досі по німецькомовному підручнику.

4535 of 11 404

Огородник Степан Степанович  
уродженець для М. Лисенка 1909, Львів

арештований, на період гри на скрипці

№	Ім'я	Вік	Рік	Клас	Програма	Результат	Зам.
1	Огородник Степан	19	1919	1	Скрипка	дуже добре	
2	Огородник Степан	19	1919	2	Скрипка	дуже добре	
3	Огородник Степан	19	1919	3	Скрипка	дуже добре	
4	Огородник Степан	19	1919	4	Скрипка	дуже добре	
5	Огородник Степан	19	1919	5	Скрипка	дуже добре	
6	Огородник Степан	19	1919	6	Скрипка	дуже добре	
7	Огородник Степан	19	1919	7	Скрипка	дуже добре	
8	Огородник Степан	19	1919	8	Скрипка	дуже добре	
9	Огородник Степан	19	1919	9	Скрипка	дуже добре	
10	Огородник Степан	19	1919	10	Скрипка	дуже добре	
11	Огородник Степан	19	1919	11	Скрипка	дуже добре	
12	Огородник Степан	19	1919	12	Скрипка	дуже добре	
13	Огородник Степан	19	1919	13	Скрипка	дуже добре	
14	Огородник Степан	19	1919	14	Скрипка	дуже добре	
15	Огородник Степан	19	1919	15	Скрипка	дуже добре	
16	Огородник Степан	19	1919	16	Скрипка	дуже добре	
17	Огородник Степан	19	1919	17	Скрипка	дуже добре	
18	Огородник Степан	19	1919	18	Скрипка	дуже добре	
19	Огородник Степан	19	1919	19	Скрипка	дуже добре	
20	Огородник Степан	19	1919	20	Скрипка	дуже добре	

Відомо складено.

Рис. 2. Сторінка «Каталогу елевів Вишого Муз[ичного] Інститута тов[ариств]а ім. Лисенка від р[оку] шк[ільного] 1919» з відомостями успішності С. Огородника

Ще в роки навчання С. Огородник підробляв педагогічною роботою у Яворівській філії інституту. Цей факт документує написаний С. Людкевичем «Звіт інспектора із філіяльних інститутів», занесений до «Книги протоколів» і позначений датою «Львів, 16. XI. 1929». При характеристиці нових педагогічних сил Яворівської філії вказується, що «скрипки став учити доїжджаючий зі Львова абсолювент Інституту Огородник»<sup>5</sup>. У згаданому листі до С. Людкевичі від 18 листопада 1929 р. С. Огородник клопочеться чи не цікавився хтось з Яворова чому він не з'являється на місці праці і припускає, що вже, мабуть, розірвали робочий контракт. Журиться автор листа і «нашим Квартетом»: йдеться, очевидно, про квартет у якому він грав, але, на жаль, не вказується точно чи цей квартет існував у Львові, чи в Яворові.

<sup>4</sup> Людкевич С. Попис елевів Вишого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упорядкування, редакція, переклади і примітки З. Штундер. Т. 2. Львів: Видавництво М. П. Коць, 2000. С. 511.

<sup>5</sup> Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922-1939 рр.) Підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горак. Львів: Априорі, 2019. С. 146.

Педагогічну працю С. Огороднік продовжив у Дрогобицькій філії інституту. Істотним штрихом для з'ясування початку роботи С. Огородника у Дрогобичі може стати лист С. Сапруна до С. Людкевича в оригіналі не датований, але, судячи зі змісту, стосується 1929 року. У листі С. Сапрус пише: «На Огородніка чекаю і чекаю і годі діждатися, а тут не могу собі дати ради з лекціями [...]»<sup>6</sup>. Формулювання дає підстави припускати, що саме С. Людкевич як тогочасний інспектор музичних шкіл запропонував С. Сапрунові кандидатуру С. Огородніка на посаду вчителя скрипки, якого так бракувало в Дрогобицькому інституті. Лист С. Огородніка до С. Людкевича від 18 червня 1931 р. писаний вже з Дрогобича і згадує «отця Директора» тамошнього музичного Інституту – Северина Сапруна, який влітку того року внаслідок конфлікту з керівництвом філії покинув посаду директора інституту. Поєднуючи цю посаду із викладанням музично-теоретичних дисциплін, С. Огороднік пропрацював у Дрогобичі 1939 року.

Паралельно з роботою в Дрогобичі, С. Огороднік не полишає професійних контактів зі Львовом. Зі створенням 1934 р. «Союзу Українських Професійних Музик» (СУПРОМ), він подає свою анкету на членство у спілці і на засіданні Ради СУПРОМу 5 вересня 1934 р. його приймають до цієї організації<sup>7</sup>. Також він довершує свою музичну освіту у Львові, перервану арештом. У «Списі елевів 1931–1936» за навчальний рік 1931/1932 С. Огороднік зафіксований як учень О. Москвичева вже на найвищій стадії навчання – на концертному курсі інституту – в 1931–1932 навчальному році, який на час навчання проживає у Дрогобичі (рис. 3). У колонці каталогу щодо імен його батьків та опікунів зазначені Микола та Параскева Кравці по вул. Жовківській, 28.

№	ІМ'Я ТА ПРІЗВИЩО	Рік	Статус	Примітки	№
1	Савва	1931	Stabil	Stabil	1
2	Огороднік	1931	Stabil	Stabil	2
3	Савва	1931	Stabil	Stabil	3
4	Савва	1931	Stabil	Stabil	4
5	Савва	1931	Stabil	Stabil	5
6	Савва	1931	Stabil	Stabil	6
7	Савва	1931	Stabil	Stabil	7
8	Савва	1931	Stabil	Stabil	8
9	Савва	1931	Stabil	Stabil	9
10	Савва	1931	Stabil	Stabil	10

Рис. 3. Сторінка «Спису елевів від 1931 до 1936» із зазначенням відомостей про С. Огородніка

<sup>6</sup> Горак Я. Листи Северина Сапруна до Станіслава Людкевича. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том CCLXXVII: Праці Музикознавчої і Театрознавчої комісії* / Редактор тому О. Купчинський; редколегія О. Купчинський, Р. Лаврентій, Ю. Ясіновський. Львів, 2024. С. 495.

<sup>7</sup> Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи* / Ред.-упоряд. В. Сивохіп, Р. Стельмащук. Львів, 1997. С. 67.

30 жовтня 1934 р. по завершенні концертного курсу він здає іспит зрілості у музичному інституті, отримуючи з тим право для музично-педагогічної роботи. Протокол цього іспиту зі списком виконаної програми зберігся у серед рукописних матеріалів Вищого музичного інституту у домашньому архіві родини Колесів. Ось його повний текст:

«Протокол

дипломового іспиту зрілості із скрипки абсолювента Муз[ичного] Інституту ім. Лисенка Степана Огородніка, що відбувся дня 30/X 1934 р. о год. 11 раню

Члени комісії: Д[окто]р Ст. Людкевич, дир[ектор] В.Барвінський, О. Москвичів, Е. Перфецький, Д[окто]р. Б. Кудрик.

Матеріал іспиту:

Гами et. et.

Paganini: Caprice IX

Paganini-Szymanowski XXIV Varhat

J.S.Bach: Chaconne

Goldmark: Concerto a-moll

Комісія іспитова признала кандидата зрілим із поступом відзначаючим спосібн[остями] дуже добрими пильн[істю] тревалою».

Під протоколом – підписи членів комісії: Василя Барвінського, Осипа Москвичіва, Евгена Перфецького, Станіслава Людкевич і Бориса Кудрика.

Опубліковане 1935 р повідомлення називає керівником Дрогобицької філії доктора Савойку та фіксує такий педагогічний склад Інституту «Дрогобич: Б Ю. Пюрко (управ[итель], теор[етичні] предмети, фортеп'яно), Ст. Огороднік (теор[етичні] предм[ети], скрипка)»<sup>8</sup>. Довкола поточних справ навчального процесу – викладання інструментознавства, кадрових питань вчителів, порушені на засіданні Виділу, повідомлень про збори Товариства у Дрогобичі, полагодження особистих документів для відсилання в Міністерство – групується тематика невеликих обсягом листів С. Огородніка до С. Людкевича в 1935–1936 років (№ 4 – 7 в нашій публікації).

Стефан Огороднік брав активну участь у концертному житті Дрогобицької філії. Зокрема, у програмі вечора камерної музики 1932 р. у виконанні Степана Огородніка (скрипка) та Богдана Пюрка (фортепіано) прозвучали скрипкові сонати А. Кореллі A-dur op. 6, F-dur op. 24 Л. Бетовена, F-dur op. 8 Е. Гріга та G-dur op. 100 А. Дворжака. У рецензії на концерт читаємо: «І програмою і самим виконанням станули оба виконавці на висоті завдання. Треба радіти, що дрогобицький Інститут придбав нарешті так поважні сили [...], які концертовою і педагогічною діяльністю повинні причинитися до піднесення музичного рівня нашого міста. Концерт попередив коротким вступним словом проф. Б. Пюрко, в якому начеркнув ціль таких вечорів, а також подав характеристику поодиноким композиторів і творів. Трудно сказати, котрий із творів виконано найкраще. Зібраним подобалася передовсім досконала зіграність обох виконавців, дальше повне технічне опанування трудних будь-що-будь творів, а головно добра інтерпретація і відчуття стилю таких ріжних собою і характером сонат. Ми мали би деяке застереження

<sup>8</sup> Музичне Товариство ім. Миколи Лисенка у Львові. *Наша культура*. 1935. Кн. 4. С. 247-249. Підписано: За Музичне Товариство ім. М. Лисенка: Голова Йосип Дрималик і Секретар І. Гриневецький.

тільки щодо виконання другої частини сонати Бетовена, яка дещо за повільним темпом утруднювала слухачам сприймання»<sup>9</sup>.

У концерті 14 травня 1933 р., організованому до роковин смерті М. Лисенка «Дрогобицьким Бояном» і філією товариства, виступали педагоги інституту. У програмі вечора «Дрогобицький Боян» під диригуванням Б. Пюрка виконав кантату «Б'ють пороги», піаніст Р. Савицький виконав «Скерцо» (з «Української сюїти») і «Польонез» а на біс – В. Барвінського «Марш». Співаки О. Лепкова та Т. Дуб виконали декілька солоспівів (не названо яких), а Ст. Огороднік – транскрибовану для скрипки «Другу рапсодію». Концертмейстерами вечора були Н. Кулицька, Др. Соневицький і Б. Пюрко<sup>10</sup>. У лисенківському концерті 4 червня 1933 р., організованому Володимиром Сольчаником, брали участь хори з Борислава і Тустанович, Ольга Лепкова зі Львова і Роман Савицький зі Стрия. Реферат виголосив Н. Нижанківський. Хори виконали «Гей повідайте», «Пливе човен», «Туман хвилями», хор бранців з «Гамалії», Бють пороги. О. Лепкова виконувала «І багата я», «Дума», арію з «Купало» Вахнянина; Теофіл Дуб – «Гетьмани», «Ой Дніпре», С. Огороднік – 2-гу рапсодію, Р. Савицький Скерцо G-dur (із сюїти), полонез As-dur<sup>11</sup>.

Цікавим задумом вирізнявся концерт, організований Дрогобицькою філією разом з «Дрогобицьким Бояном» 2 червня 1935 р., з творів композиторів XV-XVII ст. У ньому взяли участь Стефан Огороднік і Богдан П'юрко (твори А. Кореллі, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя), фортепіанний дует Наталії Кулицької та Богдана Пюрка (кончерто грассо Генделя), співачка П. Покотило (твори Каччіні) а також твори Жанекена, О. Лассо і Г. Ф. Генделя у виконанні «Бояну»<sup>12</sup>.

Опубліковані рецензії преси дають змогу прослідкувати також і виступи С. Огородніка як віолончеліста у струнному квартеті в складі М. Маринякової, Анна Огороднікової, Михайла Мариняка (альт), С. Огородніка (віолончель) впродовж 1937–1938 р. В окремому хронікальному повідомленні з Дрогобича в журналі «Українська музика» того року С. Огороднік (за підписом «С. О.») інформує про виступи дрогобицького квартету, в якому сам бере участь. За дописом, квартет існував з січня 1937 р. і здійснив кілька виступів: на перших двох, що відбулися 21 березня 1937 «на авдиції для молоді Р[ідної] Шк[оли]» і того ж дня для ширшого кола слухачів – виконували другу частину квартету П. Чайковського ор. 11 та народні пісні. На третьому виступі в рамках Шевченківської академії 11 квітня 1937 виконували квартет Й. Гайдна ор. 64 № 5. «Тепер квартет – зазначає автор допису – підготовляє вечір камерних творів з фортепіаном; у програмі Моцарт, Шуман, Бах, Мендельсон (тріо, квартет, квінтет)»<sup>13</sup>. Наступного, 1938 р., квартет дав концерт 8 травня у приміщенні гімназії «Рідної Школи», виконавши частини квартетів Й. Гайдна (№ 67), Л. Бетовена (ор. 59 № 2), В. А. Моцарта (№ 17), Ф. Шуберта («Дівчина і смерть»), П. Чайковського (ор. 11), В. Барвінського (4 п'єси) та самого С. Огородніка («Народна пісня» та «Рондіно»). Допис про концерт, на жаль містить лише інформацію про склад ансамблю і виконані твори. З характеристики виконання лише зазначено: «Концерт виказав добре зіграння квартету

<sup>9</sup> З концертної зали. Вечір камерної музики в Дрогобичі. *Діло*. 1932. № 65. 25 березня. С. 6. Підпис: А. Г.

<sup>10</sup> З музичного життя. Концерт в Дрогобичі та музичний рух в Дрогобиччині. *Діло*. 1933. № 172. 5 липня. С. 5.

<sup>11</sup> Сапрун С. Дописи. Дрогобич. Свято Лисенка. *Діло*. 1933. № 165. 28 червня. С. 5.

<sup>12</sup> Дрогобицька хроніка. Музичний вечір у Дрогобичі. *Новий час*. 1935. № 130. 14 червня. С. 5.

<sup>13</sup> [Огороднік С.] Дрогобич. *Українська музика*. 1937. № 5-6. С. 82. Підписано С. О. (розділ «Хроніка»)

та дбайливе виконання поодиноких творів»<sup>14</sup>. Інформація про останній концерт важлива ще й тим, що документує й композиторські спроби дрогобицького педагога. Їх прояв також мав місце і на святі «Просвіти» і Ю. Федьковича, яке відбулося 24 лютого 1935 р. у Дрогобичі. В його програмі хор української гімназії ім. І. Франка під батудою М. Іваненка виконав «Думу» «укладу проф. Огородніка»<sup>15</sup>.

С. Огороднік співпрацював з хором названої гімназії в різних амплуа. І. Бермес стверджує, що він був керівником гімназійного оркестру<sup>16</sup>, який долучався участю до різних імпрез гімназії. «Старанням хору школа ставила декілька музичних вистав, як: «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Назар Стодоля». Ролі виконували учні школи, а оркестрою провадив С. Огородник. Режисерував проф. М. Іваненко, а викінчував та заокруглював виставу М. Бенцаль, відомий актор»<sup>17</sup> – читаємо у спогадах.

Як педагог гри на скрипці С. Огороднік звертався до С. Людкевича в справах зміни навчальних програм такого курсу. Ймовірно, це диктувалося перспективами зміни статусу інституту на консерваторію в другій половині 30-х років ХХ ст., які на адміністративному рівні порушувалися і дискутувалися, а відтак – і зміною методики, потребою пристосування програм, навчальних планів до консерваторських вимог. За листом від 14 липня 1938 р. (№ 8 у нашій публікації), справа порушувалася ним у безпосередній бесіді з композитором під час іспитів у дрогобицькому інституті в лютому і підштовхнула С. Огородніка написати статтю на цю тему. Автор листа посилає з листом і написану статтю (в рукописі вона називається «До вчителів-скрипаків! (дискусійна стаття)») для ознайомлення і зауваг та з висловленим наміром друкувати її в журналі «Українська музика». За посередництва С. Людкевича стаття під заголовком «Питання скрипкової педагогіки» була опублікована в названому журналі 1938 р.<sup>18</sup>. Порівняння текстів рукопису і друку показує, що С. Людкевич, погоджуючись з висловленими думками, не вносив ніяких суттєвих змістових правок і зауваг, змінив хіба заголовок і передав для друку. У статті, серед іншого, С. Огороднік вказував на гостру потребу «методично-поправного підручника», а вкінці – закликав усіх педагогів гри на скрипці в музичних інститутах на з'їзд (конференцію), де спільно цю проблему обговорити.

Нагода випала незабаром: 2 жовтня 1938 р. скликано конференцію учителів скрипки усіх інститутів для обговорення програми для навчання на цьому інструменті<sup>19</sup>. Конференція стала унікальним прецедентом, адже ані в практиці інституту і його філій до того, ані згодом, вже в радянський час, в практиці Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, не практикувалося таких заходів, присвячених єдиному питанню, та ще за участі спеціалістів з-поза меж Львова. Окремий допис у пресі інформував про перебіг заходу: «Перший зїзд наших скрипкових педагогів тобто учителів скрипки всіх Музичних Інститутів ім. М. Лисенка, відбувся в неділю 2 ц[ього] м[ісяця] Наради пройшли при участі майже всіх учителів

<sup>14</sup> Хроніка. Самбір. *Українська музика*. 1938. № 6. С. 113. Підписано: М.С.

<sup>15</sup> Бермес І. Хор української гімназії ім. І. Франка (30-ті рр. ХХ ст.) *Дрогобицьк українська гімназія імені Івана Франка 1918–1944* / Редкол.: М. Вальо, Л. Дутко-Слонська, Й. Захарія та ін. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 30.

<sup>16</sup> Бермес І. Хор української гімназії ім. І. Франка (30-ті рр. ХХ ст.) *Дрогобицьк українська гімназія імені Івана Франка 1918–1944* / Редкол.: М. Вальо, Л. Дутко-Слонська, Й. Захарія та ін. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 28.

<sup>17</sup> Добош М. Хорове життя Дрогобиччини. *Дрогобиччина - земля Івана Франка* / голова редколегії д-р Л. Луців. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1973. С. 629 (НТШ, Український архів, том ХХV).

<sup>18</sup> Огороднік С. Питання скрипкової педагогіки. *Українська музика*. 1938. № 5. С. 82–83.

<sup>19</sup> Новинки. Конференція учителів скрипки. *Діло*. 1938. № 216. 30 вересня. С. 7.

скрипки і централі і філій із значним зацікавленням. Зїзд був присвячений випрацюванню й устійненню програми і пляну навчання скрипки в Інституті. В першій половині конференції відчитано два цікаві реферати: проф. Степана Огородніка із Дрогобича про конечні дезидерати при опрацьовуванні пляну науки, особливож початків науки, під оглядом чергування і скоординування матеріалу етюдів (більше у шкільно-педагогічних рамках) і реферат д-ра Евгена Цегельського з Перемишля про прикмети й тайни скрипкової техніки і способи її досягнення, більше загальної натури, який повинен би зацікавити навіть ширший круг музикальної суспільности. В другій половині присутні вислухали виготовлених проєктів пляну науки і вибрали комісію, яка зайняласяб узгідненням поглядів. Під кінець зїзд ухвалив ще деякі резолюції, з яких найважливіша звертається із закликом до учительських кругів усіх загальних шкіл, щоб вони ставилися прихильно до молодих, надійних талантів скрипки та не переважували їх непотрібними шкільними заняттями і йшли на руку їх музичній освіті»<sup>20</sup>. Наслідком рефератуна конференції стало написання «Методичного підручника науки гри на скрипці» С. Огородніка – праці досі невідомої і недослідженої ні в українському музикознавстві, ні серед української методичної літератури зі скрипкової гри.

У домашньому архіві С. Людкевича зберігся примірник цього підручник (його титульна сторінка на рис. 4). Це книга у твердій картонній обкладинці (29 x 21 см) в сіро-чорно-зелено-оранжевих кольорових розводах з чорним коленкоровим корінцем. Друк світло-фіолетового кольору на чистому цупкому папері літографічним способом. На титулі зазначено: «С. Огороднік. Методичний підручник науки гри на скрипці. Частина I. Наука основних уставок (матеріал для ученика). Для доцільності користування матеріалом існують пояснення і уваги зібрані в окремім зшитку призначенім виключно для вчителя»<sup>21</sup>. Друкований текст займає тільки лицевий бік аркуша, зворот аркуша чистий і порожній. Сторінки нумеруються вгорі від середини за аркушевим принципом (фоліація) і за нею видання нараховує 22 сторінки.

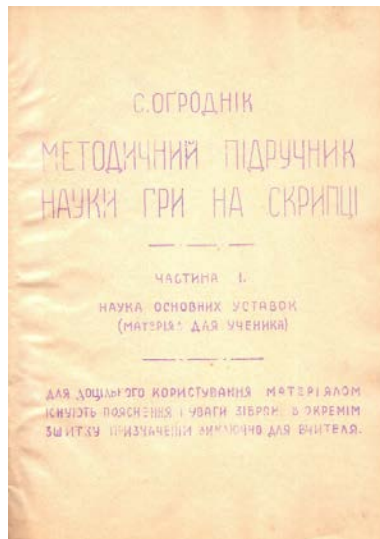


Рис. 4. Титульна сторінка підручника С. Огородніка

<sup>20</sup> Новинки. І-ий зїзд наших скрипкових педагогів. *Діло*. 1938. № 220. 5 жовтня. С. 6–7.

<sup>21</sup> Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові (далі – ММСЛ). Інвентарний № 3105

Вказівка на титулі про першу частину підручника свідчить про наміри автора продовжувати свою працю. Однак чи встиг він укласти другу і наступні частини, чи зберіглася, існують, хоч би в рукопису, десь тексти наступної частини – поки невідомо.

Пояснення і уваги, про які йдеться на титулі, окремо докладені в книжку у непідшитому вигляді. Це 8 сторінок (33,5 x 29,9 см) машинописного на друкарській машинці з чорною стрічкою тексту під назвою «Пояснення»<sup>22</sup>. Фоліація проставлена простим олівцем вгорі від середини листка. У них автор так говорить про призначення і будову підручника: «Підручник до науки гри на скрипці, який оце віддаю до вжитку, повстав як наслідок переконання, що існуючі підходи під цю пору (у нас) підручники т. зв. школи не відповідають вповні ставленим до них вимогам. Думку цю обоснував я в рефераті на зїзді педагогів у Львові в 1938 р., і тому тут не буду займатися оцими теоретичними питаннями а подаватиму тільки вияснення і уваги, які конечні є для цього, щоб підручником користуватися правильно. [...] Формально ділиться весь матеріал у підручнику на цілий ряд етапів (римські цифри), в яких згруповано у відповідній черзі не тільки виразно скрипкові завдання, але також і вміння теоретичне. З цього останнього вибрано тільки те, що конечно у відповідну пору є учневі потрібне, не подаючи ніяких справ, що зі скрипковою грою не мають безпосереднього звязку. Отже і в цій ділянці слід вчителів точно придержуватися підручника. – Вправи у підручнику (арабські цифри) це в більшості народні мелодії; з початку короткі, дедалі тим довші, відповідно до педагогічно-методичних вимог, які з часом зростають»<sup>23</sup>. Далі наводяться конкретні пояснення до вивчення і проходження матеріалу. Їх згруповано у пункти позначені римськими цифрами (пунктів є 70) і номери цих пунктів точно відповідають вказаним також римськими цифрами назвам тем і вправам у підручнику. Сам підручник, окрім тематичних заголовків, текстового матеріалу не містить, а подає лише нотний матеріал (див. рис. 5).



Рис. 5. Сторінка «Методичного підручника науки гри на скрипці» С. Огородніка

<sup>22</sup> ММСЛ. Інвентарний №3104

<sup>23</sup> ММСЛ. Інвентарний № 3104. Арк. 1.

Основним завданням підручника є методичний музичний (нотний) матеріал і коментар нього початкових етапів навчання скрипкової гри. Освоюючи практично навички гри на інструменті, підхід С. Огородника передбачає і паралельне до цього засвоєння вибіркових основ музично-теоретичних знань. У плані поєднання практичних навичок виконавства з теоретичними основами даний підручник своєрідно підхоплює практику українського музичного навчання в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття, коли до посібників для музичного виконавства долучалися музично-теоретичні відомості (згадати хоч би перші музично-теоретичні підручники Івана Кипріяна, які водночас були підручниками співу). Прикметне, що музично-теоретичні поняття пізнаються учнем емпірично, через безпосереднє поступове освоєння дитиною гри на інструменті під керівництвом педагога по спеціальності. Тому «Пояснення» не містять теоретичних викладок, бо однозначно передбачено лише їх проговорення педагогом у процесі навчання. Це істотно відрізняє підхід С. Огородника від нинішньої практики, коли навчання гри на інструменті здійснюється окремо іншими педагогами від музично-теоретичних занять і зводиться до суто технічного процесу, а «точки дотику» між практичною грою на інструменті і музично-теоретичними поняттями або дуже слабкі і присутні лише на елементарному рівні, або відсутні зовсім.

З теоретичних понять у «Поясненнях» передбачені лише основні щодо музичної грамоти і теорії музики: ноти і їх запис (V), ритмічні тривалості (VII, XXIX), інтервали (їх автор називає «віддалі», XI), гама мажорна і мінорна (XVII), назви нот і їх буквені позначки (XXIV, тут автор розрізняє Г (соль) і Г (сі) і випишує назви нот українськими, а не латинськими буквами), тональності і знаки альтерації (діези названо «хрестиками»), поняття такту (LXX) і затакту (LXX).

С. Огородник використовує українізовану термінологію, чим віддалено нагадує подібні процеси в галицьких українських музично-теоретичних підручниках кінця ХІХ – початку ХХ ст. (І. Кипріяна, В. Садовського, М. Копка та ін.). У нотному тексті самого підручника також зустрічається оригінальна термінологія: «пересовники» (йдеться про позиції лівої руки), «лучення» (легато), «передтакт» (затакт). Цікаво, що терміни «передтакт» як назва затакту і «хрестики» як назва діезу має місце у підручнику С. Людкевича «Загальні основи музики»<sup>24</sup>. Ось ще два характерні взірці залучення теоретичних знань з «Пояснень»: «XXIX. До цього часу грав учень тільки довгі вартості нот, на два, три і чотири удари. Але існують і коротші, на один удар. Є це чвертки. Грати на вільних струнах і числити. Опісля грати чвертками гаму. Вкінці грати гаму комбінуючи півноти і чвертки». Цікавим у цитованому уступі є застосування поняття «удару» як означення ритмічної частки («ритмічної долі»). Саме «ударом» ритмічну часту такту називав М. Копко у своєму підручнику «Самоучка», а за ним і С. Людкевич у підручнику «Загальні основи музики»<sup>25</sup>. Така кореляція виконавського посібника з тогочасними українськими музично-теоретичними підручниками цікава не лише огляду залученості теоретичних знань у виконавський вишкіл, але і як орієнтування на українську традицію і здобутки у цій галузі.

Інший приклад з «Пояснень» С. Огородника: «При 41–42 вправах: вияснити будову дурової гами: які гами вмієш грати? (А-Д-Г-дур). По скільки тонів мали вони (по 8). Чи

<sup>24</sup> Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). Коломия: З друкарні «Загальної Книгозбірні» в Коломій, 1921. Дивись сторінки 25 і 43.

<sup>25</sup> Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). Коломия: З друкарні «Загальної Книгозбірні» в Коломій, 1921. С. 12.

всі тони в гамі є однаково від себе віддалені? (є малі та великі віддалі [йдеться про інтервали. – Я. Г.]). Де між пальцями у гамі є М[алі] В[іддалі] та між тонами цих пальців є ПІВТОН. Скільки таких півтонів мають знані гамі? (2). Чи кожда? (так). Між котрими тонами гамі є ці півтони? (3-4, 7-8). Чи в кожній? (так). Отже всі знані гамі є однаково побудовані і тому й всі називаються «дурові». В кожній дуровій гамі мусять бути півтони між 3-4 і 7-8 тоном!» [виділення в тексті – з першоджерела; розшифровки скорочень у квадратних дужках мої – Я. Г.]. Цитований фрагмент засвідчує і оригінальну методичну подачу матеріалу підручника безпосередньо на занятті – у вигляді постійного діалогу учителя з учнем.

На практичне освоєння теоретичних понять спрямовані т. зв. «пальцівки» – дидактичні вправи, які технічно і аплікатурно закріплюють здобуті знання (наприклад інтервалу, тональності тощо), а також відповідно підібрані вправи – мелодії для виконання на засвоєння матеріалу, базовані, за вказівкою автора, на українському народно-пісенному матеріалі та стрілецьких піснях. Залучення народно-пісенного матеріалу як навчального матеріалу є також людкевичевою ідеєю, вперше зафіксовано ним статті «Наші шкільні співаники» (1905 р.). Я. Якубук стверджує, що саме вплив здобутків українського етномузикознавства (передусім – збірника Й. Роздольського, С. Людкевича) вплинув на наукові праці інших музичних галузей, в т.ч. підручників і навчальних посібників<sup>26</sup>. Застосування фольклору в різних ланках музичної освіти – як в музично-теоретичному, так і виконавському напрямках – це була характерна риса музичної педагогіки в Галичині ще з початку ХХ ст. і її теж підхоплює підручник С. Огородніка. Джерела наведених у даному підручнику народних мелодій ще буде предметом окремих досліджень, однак вже при поверхневому знайомстві впізнаються народні і стрілецькі мелодії у вправах №№ 45 («Я лисичка, я сестричка»), 52, 99, 100 (стрілецька пісня «Бо війна війною»), 108 («Лугом іду, коня веду»), 112 («Ми є лицарі грізні Залізної Остроги»).

З глибшим вивченням методики початкових етапів навчання гри на скрипці пов'язана і опублікована 1939 р. стаття С. Огородніка «Школа гри на скрипці Г. Гомана (Дискусійна стаття)»<sup>27</sup>. Крістіан Генріх Гоманн (Christian Heinrich Hohmann, 1811–1861) – німецький композитор та музичний педагог, який працював у педагогічних коледжах Альтдорфа і Швабаха. Він є автором низки книг, серед яких найбільш znana його «Скрипкова школа» («Praktische Violin-Schule»), яка у 5 зошитах була опублікована в Ляйпцігу в 1835–1836 рр. Об'єктом розгляду С. Огородніка став перший зошит цієї праці, який на 32 сторінках друку містить ґрунтовну методичну передмову («Einleitende Bemerkungen») та 150 вправ. Назагал тон статті рецензента видається аж надто критичним, до певної міри тенденційним. Автор не подає ніяких позитивних рис аналізованої праці і за кожним пунктом огляду громить працю Г. Гоманна. Ось один з характерних уступів рецензії: «Рівночасно з тими пам'ятковими вправами має учень опанувати ще й досить багато теоретичних відомостей. Звичайно, щоб зачати музикування, учень мусить довідатися дещо з теорії, але недобре давати йому теоретичного матеріалу надто багато, бо здебільша це все для нього поняття цілком нові й нелегкі до зрозуміння. А втім, велика частина теоретичних відомостей є початкуючому учневі непотрібна. Нащо ж забирати

<sup>26</sup> Якубук Я. Про українську музичну теорію першої третини ХХ ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 20: *Музичний твір: проблеми розуміння*: Зб. статей. Упоряд. В. Москаленко; Реколег. О. Терещенко, А. Лашченко та ін. Київ, 2002. С. 72.

<sup>27</sup> Огороднік С. Школа гри на скрипці Г. Гоманна (Дискусійна стаття). *Українська музика*. 1939. № 3. С. 80 – 82.

дорогий час на неконечне? Це є хибя і методична й педагогічна»<sup>28</sup>. Подібну канву роздумів продовжує далі С. Огороднік щодо ритмічних вправ, поданих у виданні, вважаючи, що з ритміки найбільше необхідно початкуючому засвоїти цілі ноти і півноти, але натомість зосередити увагу на орудуванні смичком і читанні нот.

Після 1939 р., з приходом радянців на Західну Україну вістки про дальшу долю С. Огородніка зникають. Микола Галів у дослідженні про освіту на Дрогобиччині в роки війни пише: «Значного розмаху репресивна система набрала у перші дні російсько-радянської війни. У той час було заарештовано і знищено, зокрема, двох учителів колишньої гімназії ім. І. Франка в Дрогобичі Івана Чмолу та Дмитра Бурка, а також схоплено вчителя музики Степана Огородника»<sup>29</sup>. Цитований уступ стверджує, з одного боку факт арешту С. Огородніка з початком війни, з іншого боку – за формулюванням прочитується й те, що наче С. Огороднік був учителем музики української гімназії ім. І. Франка, що поки документально годі з'ясувати. На сайті «Дрогобиччина. Вікова спадщина» вдалося відшукати ім'я С. Огородніка як розстріляного 1941 р. мешканця Нагуєвич<sup>30</sup>. За яких умов і за якими звинуваченнями це відбулося – це питання чекає ще свого дослідника.

**Висновки.** Реставрована на базі документів постать Стефана Огородніка є трагічною: митець, вік якого у 32 роки передчасно був обірваний розстрілом, хоч і показав здобутки різнобічного власного творчого прояву, та все ж не встиг в повній мірі реалізуватися. Прикметне, що майже на всіх етапах його становлення і розвитку як музиканта – від навчання в музичному інституті і до роботи педагогом – його діяльність була в постійному полі зору С. Людкевича. Не дивно тому, що і найважливіші матеріали С. Огородніка – примірник підручника і листи до інспектора музичних шкіл Музичного товариства ім. М. Лисенка – збереглися саме в архіві С. Людкевича. Тон, тематика листів показують наскільки авторитетним порадником був композитор для дрогобицького педагога. С. Огороднік здобув якісну музичну освіту і пробував себе у різних сферах музичного життя: виступав з концертами як скрипаль – соліст та учасник камерного ансамблю (зокрема, як віолончеліст, брав участь у квартетному музикуванні); пробував себе і як композитор і твори його, нині на жаль втрачені, виконувалися з концертних підмостків. Працюючи педагогом скрипки у Яворівській та Дрогобицькій філіях Вищого музичного інституту цікавився питаннями методики викладання гри на скрипці, був ініціатором, організатором та доповідачем на скликаній унікальній конференції педагогів-скрипалів. Наслідком конференції написав «Методичний підручник науки гри на скрипці» – цікавий і повчальний для сучасної музично-педагогічної практики оригінальним способом поєднання навчання гри на скрипці на початкових етапах та базових музично-теоретичних понять. Підручник переосмислює і застосовує традиції галицьких музично-теоретичних підручників в багатьох аспектах: теоретичні знання як доповнення до практичних навиків, використання українізованої термінології, застосування фольклорного матеріалу як навчального. Розгортання закладеного у підручнику принципу цього поєднання на дальші етапи формування скрипаля може дати цікаві результати зокрема й

<sup>28</sup> Огороднік С. Школа гри на скрипці Г. Гоманна (Дискусійна стаття) . *Українська музика*. 1939. № 3. С. 80.

<sup>29</sup> Галів М. Між серпомолотом і свастикою: освіта на Дрогобиччині у 1939–1944 рр. Монографія. Дрогобич, 2010. С. 71.

<sup>30</sup> <https://drohobychna.com.ua/edifice/memorial-tyurma-na-striyskiy/martirolog-zhertv-stalinskih-politichnih-represiy-1939-1941-rr/>

щодо кращої вишколеності виконавців у музично-теоретичних дисциплінах. Врешті, на сторінках журналу «Українська музика» здійснив кілька публікацій, присвячених методі навчання гри на скрипці та музично-критичному оглядові окремих подій музичного життя Дрогобиччини того часу.

Додаток

### Листи Стефана Огородніка до Станіслава Людкевича<sup>31</sup>

#### № 1

Високоповажаний Пане Доктор.

По порозумінні з Бориславом, відбудуться іспити у нас в Суботу год. 10 рано. Просимо рівночасно привезти для нас 40 штук свідоцтв.

Остаю з глибокою пошаною С. Огороднік

10. VI. 925

P.S. Вибачте за письмо, але це в поспіху, щоби Ви в час одержали карточку.

*Меморіальний Музей Станіслава Людкевича (далі – ММСЛ). – Автограф простим олівцем на сіро-коричневій поштової картці (10,3 x 14,7 см), адресованій також олівцем українською і польською мовою С. Людкевичу до Львова на вул. Шашкевича, 5*

#### № 2

Бригідки 18. XI. 929

Вельмишановний Пане Директор!

Підручник до науки гармонії Якименка<sup>32</sup> я одержав; складаю за се Щире Спасибіг а подяку за память о мені і труди.

До недавна мав я підручник німецький і саме в пору коли єго мусів віддати, одержав Вашу посилку. Памятаю, що колись згадувано за якісь хибі сего підручника<sup>33</sup>, але я студіюю його від дошки до дошки, бо чей же ерезій там таких страшних нема. Тому, що не маю найменшої нагоди стрічатися з інструментом, (тепер роблю старання о позволеня вправ на скрипці) все моє замилювання до музики ограничується до студіювання гармонії. А як деколи долетять шмери та храпливі звуки радія то мені здається, що се якась «Sphären Musik»<sup>34</sup>.

Певно до Вас, Пане Директор, вже звертався хтось з Яворова, чому не приїжджаю; тому прошу повідомить їх, що не моя вина в зірванні «Контракту». – Та се вже певно сталося.

<sup>31</sup> Пропоновані листи С. Огородніка до С. Людкевича, які зберігаються у фондах Меморіального музею С. Людкевича у Львові, публікуємо вперше. На момент підготовки до друку, цим листам ще не було присвоєно інвентарного номера, тому нема можливості подати вичерпні координати їх зберігання на даний момент. Листи публікуємо в повному обсязі, дотримуючись всіх лексичних, орфографічних, графічних (підкреслення в тексті) особливостей оригіналу. Скорочення слів розкриваємо безпосередньо в тексті в гранчастих дужках. У листі № 4 датування подане за поштовим штемпелем, а у листі № 5 детальнішого датування встановити не вдалося.

<sup>32</sup> Йдеться про «Підручник гармонії» пера брата Якова Степового, композитора, піаніста, диригента, музичного педагога, Федора Степановича Якименка (1876–1945). Підручник виданий 1926 р. у Празі.

<sup>33</sup> Ймовірно, натяк на рецензію: Барвінський В. З нової музичної літератури. *Діло*. 1926. № 16. 24 січня. С. 2-3.

<sup>34</sup> Музика сфер (нім).

Остаю з поважанням Огороднік Ст.

P.S. Журюся, що там діється з нашим Квартетом. Чи вдалося зліпити? С. О.

19.XI 929.

Маю дозволення на скрипку. Прошу лише видати посвідку що я є учеником Інститута. Хтось від мене там прийде по неї. С.О.

ММСЛ. Автограф фіолетовим чорнилом на сіро-коричневій поштової картці (10,4 x 14,5). Картку адресовано українською і польською мовою С. Людкевичу до Львова на вул. Шашкевича,5. Адреса відправника вказана польською мовою як «Заведення слідчо-карне, Відділ XVIII».

### № 3

Пане доктор!

О[тець] Директор <sup>35</sup>повписував ноти з теорії до каталогу тих, що не здавали. Що з тим робити? Чи на свідоцтвах писати ті класи? Кінець року оголошую на 20.VI. Статистику повинен зладити о[тець] С[апрун], який урядує до кінця року. Др. Панас так думас. Грошей на разі не ма ніяких!

Остаю з глибокою пошаною С. Огороднік

18. VI. 1931.

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на візитівці «Степан Мир. Огороднік» (6 x 10,3 см). З візитівкою зберігся поживклий розпечатаний конверт (6,5 x 11,1 см) з написом на ньому чорним чорнилом: «Високоповажаний Пан Др. Людкевич у Львові».

### № 4

[21. XII. 1935]

Високоповажаний Пане Директор!

У звязку зі звітом з наших річних іспитів, я прошу подати мені декілька пояснень. При теоретичних предметах зазначено в звіті що «матеріал знову не вичерпаний вповні». Тому, що курсів з теорії було два я прошу Вас подати мені на котрому курсі матеріал не був вичерпаний і що саме бракувало. Я пригадую собі, що при іспитах самих була між нами мова лише що до інструментознавства. Я признав тоді, що учні не орієнтуються в тім, яку роль сповняє кожний інстр[умент] в оркестрі, але як справді досягнути в тій ділянці вдоволяючі успіхи, коли майже ніхто з учнів не бачив не лише інструментів але і оркестри симф[онічної] не чув і не видів? Вже багато є, коли вони потраплять хоч на образці розріжнити поодинокі інструменти! А це вони знали. Коли згідно з Вашим побажанням інструментознавство виділити в окрему годину – то тоді предмет теорії кінчився на «прикрасах» мабуть! Чи так? Прошу ласкаво мені пояснити це! Не гнівайтесь і не беріть мені за зле, що звертаюся до Вас з тою справою, але коли Виділ прочитав у звіті що «матеріал невичерпаний» і т. д. то вважав за відповідне заявити на Заг[альних] Зборах, що це тому, що неможна було

<sup>35</sup> Йдеться про Северина Сапруна (старшого, 1897–1950) – греко-католицького священника, диригента, музичного педагога, культурного діяча. Два роки відвідував заняття у Вищому Музичному Інституті у Львові по класу скрипки у Є. Перфецького. Працював у Дрогобицькій філії інституту, де був директором музичної школи, педагогом скрипки і музично-теоретичних дисциплін. У 1940–1944 рр. очолював Інститут Народної Творчості у Львові, був головним організатором Краєвого конкурсу хорів в 1942 р. Помер у Парижі.

заангажувати п[ана] Горницького<sup>36</sup>! Чи мені се приємно було таке слухати? Якось щасливо, що за скрипку не було ніяких мінусів цього року. Отже кінчу проханням, відповісти мені на неясні справи і подати який є матеріял теорії I і II.

Остаю з глибокою пошаною С. Огороднік.

*ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на жовтувато-коричневій поштовій картці (10,3 x 14,7 см), адресованій українською і польською мовою С. Людкевичу до Львова на вул. Шашкевича, 5.*

№ 5

[1935]

Високоповажаний Пане Доктор!

Пересилаю Вам одержані від п[ана] Коцка рахунки і письма. Одно з них є призначене Головному Виділові пересилаю в одній коверті з ошадности. Опріч цього, мушу ще Вам розказати історію з п[ані] Гладилівичевою<sup>37</sup>. На засіданні Виділу рад[ник] Горницький приніс Дипльом п[ані] Глад[илівичевої] і свідоцтва учеників, що здавали в Муз[ичному] Інст[итуті](поль[ському]) у Львові. Те все зробив він домагаючись сатисфакції за «кривду» нанесену їй на Заг[альних] Зборах «заявою» будьтоби вона не мала кваліфікацій (Це Ваша заява!). З тієї рації маєте погану «опінію» у рад[ника] Горницького. Я так це завважав. Справа не важна але цікава тим, що радн[ик] Горницький дальше і на другому засіданні форсував приняте п[ані] Глад[илівичевої] замість Гольдгамер<sup>38</sup>. Це не сталося.

<sup>36</sup> Йдеться про педагога теоретичних дисциплін у Дрогобицькій філії Вищого Музичного Інституту Степана Горницького. Певний час викладав також гру на скрипці і музично-теоретичні предмети у експонованому класі Вищого Музичного Інституту у Бориславі (про це: П. Лопата. Музична школа в Бориславі. *Дрогобицьчина – земля Івана Франка*. Голова Редакційної Колегії д-р Лука Луців. Нью Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1973. С. 651–652). Збережений в домашньому архіві С. Людкевича лист до композитора від С. Горницького (його опубліковано: Горак Я. Епістолярні документи до історії дрогобицького часопису «Боян». *Українська музика*. Львів, 2021. № 2 (41). С. 101) свідчить, що С. Горницький помагав С. Людкевичеві у складанні «Малої музичної енциклопедії», яка була опублікована 1930 р. дрогобицьким журналом «Боян». С. Горницький – автор винаходу приладу для орієнтування у музичних ключах. Цей винахід рецензував В. Барвінський (Барвінський В. Прилад до орієнтування в музичних ключах Степана Горницького. *Новий час*. 1934. № 221. 4 жовтня. С. 6). Був членом СУПРОМу. Серед матеріалів конфліктних справ СУПРОМу (ЛІННБ ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. – Фонд Львівської консерваторії. Конс 171 / 8, п. 53.: Матеріали Союзу Українських Професійних Музик (СУПРОМу): конфліктні справи 1934–1938) знаходяться документи конфліктної справи довкола підозр на С. Горницького в прокомуністичних поглядах.

<sup>37</sup> Йдеться очевидно про Катерину Гладилівич (19 листопада 1893–1973) – доньку контролера скарбового уряду Федора Гладилівича, педагога скрипки у Вищому музичному інституті. Народилася в Рудольфштадті (Тюрінгія), отримала освіту у школах Самбора (1900–1903) та Бродів (1903–1908) та у Бродівській учительській семінарії (1908–1911). Паралельно навчалася у Вищому музичному інституті, а з 1913 р. – у львівській консерваторії Польського Музичного Товариства, яку закінчила через воєнні обставини аж 1923 р. Пройшла медсестринський вишкіл. В роки Першої світової війни працювала медсестрою Української Самаритянської Помочі у Львові. 1918 р. була безпосереднім учасником Листопадового Чину у Львові. 1920 року перебувала у Відні. З 1919 р. працювала педагогом Вищого Музичного Інституту. У міжвоєнний період працювала у Львові вчителькою співів в жіночих учительських семінаріях «Рідної Школи» та Жіночій фаховій школі Сестер Василянок, керувала хорами у цих закладах. 1939 р. евакуювалася до Німеччини, 1940 року, де працювала доморобітницею і брала участь у житті української громади у Відні. У Відні і померла.

<sup>38</sup> Станіслава Гольдгаммер (народилася 1908 р. у Дрогобичі – дата смерті невідома) – учениця Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в 30-х роках, навчалася також у львівській консерваторії Польського Музичного Товариства як піаністка у класі проф. Леопольда Мінцера.

Остаю з глибокою пошаною С. Огороднік.

ММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з однієї сторони поживклого аркуша (20,7 x 16,7 см). Аркуш зі слідом поперечного згину.

**№ 6**

Високоповажаний Пане Інспектор/

Повідомляю від Виділу Муз[ичного] Т[оварист]ва ім. М. Лисенка ф[ілія] в Дрогобичі, що Загальні Збори сього Т[оварист]ва відбудуться 16 дня листопада ц[его] р[оку] о год. 6. 30 веч[ером] в домівці Муз[ичного] Інститута, при вулиці Пілсудського 18 / I п[оверх].

Остаю з глибокою пошаною

С. Огороднік

Др[огобич] 11 . XI. 1935 р.

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на жовто-коричневій поштовій картці (10,3 x 14,8 см), адресованій українською та польською мовами С. Людкевичу до Львова на вул. Шашкевича, 5. На місці адреси відправника – рожева кругла печатка дрогобицької філії Вищого музичного інституту.

**№ 7**

Високоповажаний Пане Доктор!

В звязку з вимаганнями Міністерства, що до статистичних дат учителів прошу о відпис мого диплому і евентуально о сам оригінал! Не знаю чи Вповажаний п[ан] Директор одержав мою карточку в справі теоретичних предметів – думаю, що вже при іспитах о тім поговоримо.

Остаю з глибокою пошаною С. Огороднік

Дрогобич, 21 січня 936.

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на жовто-коричневій поштовій картці (10,3 x 14,8 см), адресованій українською та польською мовами С. Людкевичу до Львова на вул. Шашкевича, 5.

**№ 8**

Високоповажаний Пане Доктор!

Пригадую нашу розмову підчас іспиту в лютні ц[ього] р[оку]. Я серйозно цією справою цікавився давніше і тому дуже втішився бачучи Вашу прихильність до моїх думок. Порушені в тій нашій розмові питання вважаю дуже важними й тому написав я на ці теми статтю, яку маю намір помістити в «У[країнській] М[узиці]»<sup>39</sup>.

Тому що в цій статі порушив я справи, які відносяться й до устрою Муз[ичних] Інститутів, вважаю відповідним подати її Вам до прочитання, ще перед друком. Рівночасно прошу зазначити свої завваги чи застереження в порушених справах і подати їх мені, щоби я міг взяти їх під увагу при висилці рукопису до редакції.

Може Інспекторат вважавби за відповідне свої уваги, (якщо вони не суперечать думкам статі), – подати офіційально до відома тісюж самою дорогою – в журналі «У[країнська] М[узика]» – тоді може справа сталаби більше офіційальною.

<sup>39</sup>Стаття, текст якої доданий до листа, була опублікована: Огороднік С. Питання скрипкової педагогіки. *Українська музика*. 1938. № 5. С. 82–83. Ця стаття стала основою доповіді С. Огородніка на конференції педагогів скрипки усіх інститутів, яка відбулася 2 жовтня 1938 р. (дивись: Новинки. Конференція учителів скрипки. *Діло*. 1938. № 216. 30 вересня. С. 7).

Що до Вашої транскрипції Лисенкового Gavot-y<sup>40</sup>, я мавби декілька своїх думок, але не відважуюся їх висловлювати в формі порад. Можу говорити тут лише як скрипак. Найменше, здається так мені, виразно вийдуть ті 32-ки. Коли на фортепяні вони роблять враження «перелковатости» – то на скрипці це не виходить. 32-ки під легатом подекуди зливаються (швидке темпо) і це тим більше, що мелодійно це місце, зложене зі секунд, має багато пересовників. Якщо моя думка правильна – я пропонував би примінення в цім місці 3-струнного арпежа (не конче киданим смичком). Формально може воно задалеке від оригіналу, але добра сторінка в цьому така, що всі ноти навіть в швидкому темпі заховують відрубність і виразність, як пр[иміром] в Chaconna Bacha.

В справі статті прошу о швидку відповідь.

Остаю з глибокою пошаною С. Огороднік

Дрогобич, 14 липня 1938.

### **До вчителів скрипаків!**

(дискусійна стаття)

Звертаюся до вчителів гри на скрипці, щоби забрали голос в справах, які я порушую і тим засвідчили, що це є питання актуальні, і що розвязки їх треба шукати якнайскоріше.

Справи ці належать до категорії недомагань нашої педагогічної праці по Муз[ичних] Інститутах. Тому, що сам я вчитель у Муз[ичного] Інст[итуту] – не слід приписувати мені бажання зловільно критикувати працю наших муз[ичних] шкіл. Виключно добро цих установ і поміч їх вчителям маю на думці і тільки тому забираю голос. При цім маю певність, що виявлені в тих стрічках браки – не є моїм викриттям; завважило їх певно багато шанованих товаришів і вони прилучаться до моїх висновків.

Недомагання, чи перешкоди, з якими стрічається вчитель в своїй педагогічній праці – в безпосередній або посередній звязі з пятьма чинниками:

- 1) Брак педагогічного виділу при центральному Інст[итуті] у Львові.
- 2) Невистарчальний научний плян (скрипки).
- 3) Брак методично-поправного підручника до початкової науки.
- 4) Брак методичного провідника по скрипковій літературі.
- 5) Діспропорція між ціною нот а матеріальною спромогою більшості учеників.

Одні з тих чинників є впливом устрою наших Інститутів. Другі, це наслідок стану скрипкової літератури, а врешті останні – це консеквенція нашого загального положення. Кождий з них в інакшій мірі проявляється як брак чи недомагання в шкільній праці – докладне обговорення їх виходилоб поза рямці цієї статі; тут постараюся лише загально начеркнути їх.

Перший чинник спричинює те, що всі молоді вчителі, хоч і абсолюенти Вищого Муз[ичного] Інст[итуту], не дають собі добре ради в початках педагогічної праці, бо не мають до неї належної підготовки. Загально принята, й в повні раціональна думка, що не кождий мистець у своїому ділі мусить бути рівночасно й добрим вчителем. Є це дві різні вмілости, і також у наших відносинах слід би їх відокремлювати. Тимчасом дійсність є така, як я вказав вище: маємо властиво скрипаків а не педагогів. Правда, обставини, життєва конечність, силою вирівнують ті неправильности – і є вже тепер вчителі, які дуже добре вивязуються зі свого завдання; але це щойно практика, нераз багатолітня, зготувавши вчителеві не одно розчарування і заперечення сподівань – вводить його в правильне русло педагогічної праці. Педагогів з фаху у нас покищо не підготовляється.

<sup>40</sup>Про таку транскрипцію, здійснену С. Людкевичем, нічого не відомо.

Чинник другий ще погіршує ситуацію витворену першим. На додаток цього, що початкуючий вчитель є без достаточної педагогічної підготовки – не має він щей навіть доброго, повного пляну навчання, – який помігби йому у його праці.

Нас всіх обов'язує, а бодай, повинен обов'язувати оден загальний плян науки. І, по назві, існує такий; але спокійно можу ствердити, що майже ніхто його не придержується. Поминаючи те, що він неактуальний, перестарілий вже по своїй фактурі (розподіл років!) і неавторитетний (ніби два ніби оден) має він щей суттєві недостачі, які завважає кожний, що пробував ним користуватися.

Брак методично-поправного підручника до початкового навчання належить до ряду тих недомагань, які існують без нашої вини. Такий стан ми застали і вина хіба в цьому, що не старалися зарадити йому. Я не мю певности, що багато товаришів погодяться зо мною коли, я обстоюватиму думку, що між уживаними в нас «школами» – не ма жодної без блудів! Я все ж таки кажу це обосновано, і докази на це готов я дати на відповідному місці. Коли до цієї недостачі додати, що в великому числі вживаних «шкіл» є лише одна українська (на вичерпанні) – то, думаю, слід нам подумати над зміною цього стану на краще, і в цей спосіб причинитися до заповнення ще одної прогалини в нашому культурному, мистецькому будівництві.

Недостача добірного матеріялу є питома не лише для початкової стадії науки; також і в дальшій науці відчувається нераз безрадність супроти браку відповідних вправ. Цей брак зхарактеризував я як потребу методичного провідника по скрипковій літературі. Відноситься це не лише до питання того рода: які ноти вживати, але, і це подекуди важніше – в яким порядку слід брати вправи одного підручника. Між загальноуживаними нотами не ма ніодного підручника, в яким порядок вправ бувби зложений по принципам прогресивности; уклад їх є довільний або пр[иміром] по кількості приключевих пересовників – але це також не має нічого спільного з методичними вимогами. Конечність вказівок і порад в тій справі є така наглядна, що обоснування її видається мені зайве.

Вичислені до тепер перешкоди й недостачі в педагогічній праці вчителів скрипаків назватиб можна фаховими. Але у нас існує ще одна перешкода нефахова, це вбогість учнів, яка часто не дозволяє на купно потрібних нот. Деколи це є просто необхідною перешкодою. Тому требаби розважити над способом зарадити цьому. Може це малиби бути відповідно вивінувані бібліотеки – а може дешеві перевидання нот для нашого виключно вжитку. На всякий случай ця справа також пекуча і спільне розваження їм може дасть задовільну розв'язку.

Так коротко й побіжно обговорив я подані на початку цих уваг чинники, що спричинюють різного рода недомагання в праці учителів. Може цей не всі, але мабуть що найголовніші, і думаю всі товариші погодяться з тим, що треба призадуматися над усуненням їх і, що час на це не жде!

Я кидаю думку скликання педагогічної конференції всіх учителів скрипки Муз[ичних] Інст[итутів].

Завдання цієї наради булоби полагодження наших пекучих справ або намічення способу полагодження їх в будуччині! Всіх що цікавляться тією справою прошу надсилати на мою адресу свої уваги (або до редакції «У[країнської] М[узики]»).

*ММСЛ. Лист: автограф чорним чорнилом на аркуші паперу складеному вдвоє (20,7 x 17 см). Текст розташований на першій, третій та четвертій сторінках. Друга порожня і чиста. Аркуш зі слідом поперечного згину. З листом зберігся відкритий зелено-сірий конверт (10,8 x 17,7 см), адресований чорним чорнилом: «Високоповажаний*

пан Др. Ст. Людкевич Львів». Стаття, докладена до листа: рукопис чорним чорнилом з однієї сторони (за аркушевим принципом) на трьох аркушах в клітинку (20 x 15,7 см). Авторська фоліація – зверху аркуша від середини.

### Література

1. Барвінський В. З нової музичної літератури. *Діло*. 1926. № 16. 24 січня. С. 2–3.
2. Барвінський В. Прилад до орієнтування в музичних ключах Степана Горницького. *Новий час*. 1934. № 221. 4 жовтня. С. 6.
3. Бермес І. Хор української гімназії ім. І. Франка (30-і рр. XX ст.). *Дрогобицька українська гімназія імені Івана Франка 1918–1944 рр* / Редкол. М. Вальо, Л. Дутко-Слонська, Й. Захарія та ін. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 28–31.
4. Галів М. Між серпомолотом і свастикою: освіта на Дрогобиччині у 1939–1944 рр. Монографія. Дрогобич, 2010. 337 с.
5. Горак Я. Епістолярні документи до історії дрогобицького часопису «Боян». *Українська музика*. 2021. № 2 (41). С. 85–101. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2021-2>
6. Горак Я. Листи Северина Сапруна до Станіслава Людкевича. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССLXXVII: Праці Музикознавчої і Театрознавчої комісії*. Редактор тому О. Купчинський; редколегія О. Купчинський, Р. Лаврентій, Ю. Ясіновський. Львів, 2024. С. 455–526.
7. Добош М. Хорове життя Дрогобиччини. *Дрогобиччина – земля Івана Франка* / голова редколегії д-р Л. Луців. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1973. С. 627–635 (НТШ, Український архів, том XXV).
8. Дрималик Й. Гринецький І. Музичне Товариство ім. Миколи Лисенка у Львові. *Наша культура*. 1935. Кн. 4. С. 247–249. Підписано: За Музичне Товариство ім. М. Лисенка: Голова Йосип Дрималик і Секретар І. Гринецький.
9. Дрогобицька хроніка. Музичний вечір у Дрогобичі. *Новий час*. 1935. № 130. 14 червня. С. 5.
10. З концертної сали. Вечір камерної музики в Дрогобичі. *Діло*. 1932. № 65. 25 березня. С. 6. Підпис: А. Г.
11. З музичного життя. Концерт в Дрогобичі та музичний рух в Дрогобиччині. *Діло*. 1933. № 172. 5 липня. С. 5.
12. Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.). Підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів: Априорі, 2019. 756 с.
13. Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи* / Ред.–упоряд. В. Сивошип, Р. Стельмашук. Львів, 1997. С. 61–139.
14. Лопата П. Музична школа в Бориславі. *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. Голова Редакційної Колегії д-р Лука Луців. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1973. С. 651–652 (НТШ, Український архів, том XXV).
15. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упорядкування, редакція, переклади і примітки З. Штундер, Т. 2. Львів: Видавництво М.П. Коць, Дивосвіт, 2000. 816 с.
16. Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). Коломия: З друкарні «Загальної Книгозбірні» в Коломійі, 1921. 134 с.
17. ЛННБ ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. Фонд Львівської консерваторії. Конс 171 / 8, п. 53: Матеріали Союзу Українських Професійних Музик (СУПРОМу): конфліктні справи 1934–1938.
18. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: у двох томах. Т. 1: Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.). Львів: Сполом, 2003. 287 с.
19. Меморіальний Музей Станіслава Людкевича у Львові. Інвентарні №№ 3104, 3105.
20. Новинки. Конференція учителів скрипки. *Діло*. 1938. № 216. 30 вересня. С. 7.
21. Новинки. І-ий зїзд наших скрипкових педагогів. *Діло*. 1938. № 220. 5 жовтня. С. 6–7.
22. [Огороднік С.] Дрогобич. *Українська музика*. 1937. № 5-6. С. 82. Підписано: С. О. (розділ «Хроніка»)
23. Огороднік С. Питання скрипкової педагогіки. *Українська музика*. 1938. № 5. С. 82–83.
24. Огороднік С. Школа гри на скрипці Г. Гоманна (Дискусійна стаття). *Українська музика*. 1939. № 3. С. 80–82.
25. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 407 с.

26. Сапрун С. Дописи. Дрогобич. Свято Лисенка. *Діло*. 1933. № 165. 28 червня. С. 5.
27. Хроніка. Самбір. *Українська музика*. 1938. № 6. С. 113. Підписано: М.С.
28. Шнерх С. Незмовкна пісня. Львів: ТеРус, 2001. 216 с.
29. Якуб'як Я. Про українську музичну теорію першої третини ХХ ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 20: *Музичний твір: проблеми розуміння*: Зб. ст. / Упоряд. В. Москаленко; Рекол. О. Терещенко, А. Лашенко та ін. Київ, 2002. С. 71–79.
30. Дрогобиччина: Вікова Спадщина. Меморіал «Тюрма на Стрийській: Інформаційний ВЕБ проєкт. URL <https://drohobychyna.com.ua/edifice/memorial-tyurma-na-striyskiy/martirolog-zhertv-stalinskih-politichnih-represiy-1939-1941-rr/>

Дата першого надходження статті до видання: 24.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 782.1:78.071.1(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-5>

Го Цзя

аспірант кафедри теорії музики та кафедри академічного співу,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0003-6303-7118>

## АРИЯ-МОЛИТВА «ВЛАДИКО НЕБА І ЗЕМЛІ!» ЯК ДРАМАТУРГІЧНИЙ ЦЕНТР ОБРАЗУ АНДРІЯ В ОПЕРІ СЕМЕНА ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ»

Статтю присвячено дослідженню образу Андрія в опері Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у музично-драматургічному та виконавському аспектах на прикладі арії-молитви «Владико неба і землі!». У центрі уваги перебуває проблема художнього втілення цього персонажа як носія героїко-патріотичної ідеї твору та розкриття його ролі у загальній драматургії опери.

З'ясовано, що образ Андрія виконує важливу ідейно-композиційну функцію, підносячи сюжетну дію з площини побутово-комедійного жанру до рівня національно-патріотичного осмислення історичної долі українського козацтва. Показано, що герой уособлює ідеал молодого козака, у характері якого органічно поєднуються особисте почуття кохання та глибока відданість Батьківщині, що надає образу узагальненого символічного значення.

Проаналізовано інтонаційні та ладово-гармонічні особливості вокальної партії Андрія, що спираються на традиції української пісенно-романсової лірики, зокрема широку кантиленну мелодику, плавний хвилеподібний розвиток мелодії та світлотіньові ладові відхилення. Простідовано зміну музично-виражальних засобів у створенні емоційно-психологічного образу героя у поступовому динамічному розвитку. Підкреслено драматургічне значення введення хорових епізодів, які розширюють індивідуальне висловлювання персонажа до колективного звучання. Окреслено також виконавські особливості партії Андрія, що потребують від співака кантиленного звуковедення, інтонаційної точності та глибокого розуміння художнього змісту. Зроблено висновок, що образ Андрія надає опері піднесеного національно-патріотичного звучання та постає символом молододі духовної сили українського народу.

**Ключові слова:** українська опера, Семен Гулак-Артемовський, «Запорожець за Дунаєм», образ Андрія, музична драматургія, український романсовий стиль, вокальна інтерпретація.

**Guo Jia. The aria-prayer 'Lord of Heaven and Earth!' as the dramatic centre of Andriy's character in Semen Hulak-Artemovsky's opera «Zaporozhets Beyond the Danube»**

The article is devoted to the study of the character of Andrii in Semen Hulak-Artemovsky's opera «Zaporozhets Beyond the Danube» from the perspectives of musical dramaturgy and performance, focusing on the aria-prayer "Lord of Heaven and Earth!". The study concentrates on the artistic embodiment of this character as the bearer of the heroic and patriotic idea of the work and on clarifying his role in the overall dramaturgy of the opera.

It is established that the character of Andrii performs an important ideological and compositional function, elevating the plot development from the plane of a domestic comic genre to the level of a national and patriotic interpretation of the historical fate of the Ukrainian Cossacks. The article demonstrates that the hero embodies the ideal of a young Cossack whose character organically combines personal love with deep devotion to the homeland, which endows the image with a generalized symbolic meaning. The intonational as well as modal-harmonic features of Andrii's vocal part are analyzed, revealing their connection with the traditions of Ukrainian song-romance lyricism, particularly the broad cantilena melodic style, the smooth wave-like development of the melodic line, and expressive

*modal shifts that create subtle tonal contrasts. The transformation of musical expressive means in shaping the emotional and psychological portrait of the hero is traced through the gradual dynamic development of the aria. Particular attention is paid to the dramaturgical significance of the choral episodes, which expand the individual expression of the character into a collective musical statement. The performance aspects of Andrii's vocal part are also outlined, emphasizing the necessity of cantilena vocal production, precise intonation, and a profound understanding of the artistic and dramatic content. It is concluded that the image of Andrii endows the opera with an elevated national and patriotic resonance and emerges as a symbol of the youthful spiritual strength of the Ukrainian people.*

**Key words:** *Ukrainian opera, Semen Hulak-Artemovsky, Zaporozhets Beyond the Danube, the character of Andrii, musical dramaturgy, Ukrainian romance style, vocal interpretation.*

**Вступ.** Опера Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» посідає особливе місце в українській музичній культурі як яскравий зразок національної комічної опери, у якій європейська традиція *opera-buffa* органічно поєднується з українським історичним і духовним ґрунтом. Попри жанрову легкість і наявність комедійних сцен, у центрі твору перебуває складна історична драма – доля запорожців, змушених після зруйнування Січі жити далеко від рідного краю. Саме цей історичний підтекст надає опері глибини: за зовнішньою жвавістю й дотепністю приховується гіркий біль вигнання та негасиме прагнення повернутися додому.

Композитор збирає характерні ознаки італійської комічної опери – тридійну композицію, стрімкі фінали, чіткий розподіл персонажів за амплу (комедійна й лірична пари, по-стать володаря), оптимістичну розв'язку. Проте ці усталені форми наповнюються новим змістом. Лірична лінія тут виходить за межі традиційної любовної інтриги й набуває ширшого сенсу – вона стає художнім виразом нерозривного зв'язку людини з рідною землею.

Національна своєрідність опери виявляється у зверненні до українського історичного матеріалу, у глибокій інтонаційній спорідненості з народною пісенністю, а також у тонкому переплетенні гумору з героїко-патріотичними акцентами. У цьому контексті кохання постає не лише як особисте переживання, а як внутрішня опора, що допомагає вистояти в умовах вимушеної розлуки з Батьківщиною. Почуття до коханої людини й любов до рідного краю взаємно підсилюють одне одного, формуючи моральну силу героїв.

Саме в такій ідейно-художній площині розкривається образ Андрія – носія лірико-романтичного начала, яке тісно переплітається з активною патріотичною позицією. Його любов до Оксани сповнена щирості та самовідданості, але водночас пронизана тугою за Україною. Для нього кохання невіддільне від мрії про повернення на рідну землю, а особисте щастя можливе лише у свободі. Через постать Андрія інтимна лірика підноситься до рівня узагальненого символу – вона звучить як вияв вірності не тільки коханій, а й Батьківщині, надаючи опері особливої емоційної та духовної ваги.

**Матеріали і методи.** У науковій музикознавчій літературі, присвяченій опері «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського, переважають дослідження історії створення твору, його сценічної долі та загальних характеристик драматургії, тоді як спеціальні розвідки, присвячені музично-образному аналізу персонажа Андрія та його музичного втілення, фактично відсутні.

Серед праць, що висвітлюють історико-культурний контекст діяльності композитора, важливе місце посідає монографія Леоніда Кауфмана<sup>1</sup>, у якій подано життєпис мит-

<sup>1</sup> Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемовський. Київ: Музична Україна, 1973. 37 с.

ця, розглянуто основні етапи його творчості та окреслено значення опери «Запорожець за Дунаєм» у становленні українського національного оперного мистецтва. Біографічні та історико-літературні аспекти творчої постаті композитора також висвітлено у статті Ганни Гаджилової<sup>2</sup>, де увагу зосереджено на життєвих і творчих колізіях митця та на культурному середовищі, у якому формувався його світогляд. Додаткові відомості про духовні та творчі зв'язки композитора подано у публікації Олени Бугаєвої<sup>3</sup>, присвяченої листуванню Тараса Шевченка з Семеном Гулаком-Артемівським, що дозволяє ширше окреслити інтелектуально-мистецький контекст епохи.

Особливо цікавою та актуальною є дослідження Юрія Чекана<sup>4</sup> «Львівський «Запорожець»: лірико-побутова комедія чи героїчна казка?», присвячене сучасній львівській постановці 2023 року. У статті автор проаналізував жанрове переосмислення опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського. Вчений відзначає жанрову трансформацію опери – з лірико-побутової комедії у героїчну казку. Таку інтерпретацію розглянуто як свідомий деколонізаційний жест, спрямований на подолання імперських і радянських моделей рецепції української музичної класики. Зазначено, що нове сценічне прочитання сприяє переосмисленню національної музичної спадщини в деколонізаційному ключі.

Стаття Оксани Пшеничної<sup>5</sup> «Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського – інтерпретаційно-аксіологічний дискурс» присвячена порівнянню двох режисерських інтерпретацій опери композитора – постановок Анатолій Бочаров (Київ, 1953) та Оксана Тараненко (Львів, 2023), крізь призму інтерпретаційно-аксіологічних принципів. Дослідження показує, як різні соціокультурні умови – радянський контекст і сучасна Україна – зумовили відмінні художні акценти: від ідеологізованого трактування до сучасного національно-патріотичного прочитання опери.

Ольга Брюховецька<sup>6</sup> у статті «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф аналізує український фільм-оперу за мотивами твору Семен Гулак-Артемівський як приклад відтворення колоніальних стереотипів про українців. Авторка доводить, що у стрічці національна культура подана у формі «шароварного» псевдофольклору, який продовжує імперський міф і спотворює історичну пам'ять про козацтво.

Питання сценічної інтерпретації опери порушує дослідження Віктора Бондарчука<sup>7</sup>, у якому проаналізовано режисерське прочитання твору у постановці Дмитра Гнатюка. У цій праці увагу приділено драматургічним акцентам вистави, особливостям сценічного втілення образів та трактуванню національної ідеї твору в сучасному театральному просторі.

<sup>2</sup> Гаджилова Г. Семен Гулак-Артемівський: життєві і творчі колізії. *Слово і час*. 2013. № 4. С. 17–27.

<sup>3</sup> Бугаєва О. В. Листи Т. Шевченка до С. Гулака-Артемівського: історія стосунків великих митців. *Українська біографістика*. 2014. Вип. 11. С. 37–53.

<sup>4</sup> Чекан, Ю. Львівський «Запорожець»: лірико-побутова комедія чи героїчна казка?. *Збірник наукових праць Сучасне мистецтво*, № 21, 2025. 209–218.

<sup>5</sup> Пшенична О. Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського – інтерпретаційно-аксіологічний дискурс. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2024. Чис. 2 (49) С. 123-130.

<sup>6</sup> Брюховецька О. «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф. *Кіно-Театр*. 2008. № 3. С. 48–51.

<sup>7</sup> Бондарчук В. «Запорожець за Дунаєм» у режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Чис. 3 (25). С. 94–102.

Публікація Леоніда Анічікіна<sup>8</sup> присвячена історії створення опери, її сценічній долі, місцю в українській культурі, його значенні для національного музичного театру.

Таким чином, аналіз наявної літератури засвідчує, що попри значну кількість досліджень, присвячених творчості композитора та історії опери «Запорожець за Дунаєм», образ Андрія та його сольні вокальні номери не стали предметом спеціального музикознавчого дослідження. Відсутність детального аналізу інтонаційної, тематичної та драматургічної ролі його арії зумовлює наукову актуальність цієї статті, спрямованої на висвітлення музично-образної характеристики цього персонажа.

Методологічну основу дослідження становить комплекс наукових підходів, зокрема *історико-культурний, музикознавчий та інтермедіальний*, що дозволяють розглянути образ Андрія в опері «Запорожець за Дунаєм» композитора Семена Гулака-Артемовського у взаємодії поетичного тексту, музично виражальних засобів та музичної драматургії. У роботі застосовано також *герменевтичний та виконавсько-інтерпретаційний підходи*, спрямовані на розкриття художнього змісту образу та особливостей його музично-сценічного втілення.

**Результати.** Образ Андрія в опері «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського постає як уособлення молодого козака-патріота – щирого, відважного і глибоко відданого своїй землі. У його характері органічно поєднуються два визначальні почуття: самовіддане кохання до Оксани та безкомпромісна любов до рідної України. На відміну від побутово-комедійної лінії Карася й Одарки, що розгортається у гумористичному вимірі, образ Андрія підносить драматургію твору до рівня національної ідеї – прагнення повернення запорожців на Батьківщину, до рідного краю і козацької волі.

Саме Андрій виступає ініціатором втечі з турецької неволі, свідомо ризикуючи життям заради свободи й честі свого народу. Його вчинок продиктований не лише особистими мотивами, а глибоким усвідомленням обов'язку перед Вітчизною. Тому ліризм героя не замикається у сфері інтимного переживання, а набуває виразного патріотичного звучання. У його аріях і дуетах почуття до коханої нерозривно переплітається з любов'ю до України: образ Оксани сприймається як частина рідного світу, символ дому й землі, за які варто боротися. Таким чином, інтимне й національне зливаються в єдиний художній образ, у якому особисте почуття набуває громадянського змісту.

Ці риси особливо виразно розкриваються у *молитві Андрія «Владико неба і землі!» (III дія)*. У ній герой постає не лише як закоханий юнак, а як представник цілого покоління запорожців, змушених жити на чужині. У словах молитви звучить щира віра, звернення до всемогутнього Бога, радість і піднесення від думки про можливість повернення на рідну землю: *«Владико неба і землі, / Взиваємо Тобі з мольбою, / Десницесю всіх нас святою / З висот небесних осіни»*. У ньому висловлено прохання про Боже благословення і захист. Це коротке молитовне звернення, сповнене покори, віри та надії на небесну допомогу. Водночас у тексті відчутний і мотив болісної пам'яті про вигнання: життя на чужині осмислюється як стан духовної спустошеності й туги за рідним краєм. Поетичні рядки *«І в тузі спомини будили / Про горе й муки всі Твої»*, – передають молитовно-скорботний спомин про страждання Христа. Згадані у тузі муки і жертву Ісуса, пробуджують співчуття, покаяння та духовне переживання Його страждань.

<sup>8</sup> Анічкін Л. Опера Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» витримала іспит часом і ввійшла до золотого фонду української класики. До 150-річчя написання і прем'єри опери «Запорожець за Дунаєм». URL: [http://www.cherkasymusicart.org.ua/mus/imag\\_news/File/Opera\\_ZZD.pdf](http://www.cherkasymusicart.org.ua/mus/imag_news/File/Opera_ZZD.pdf)

Ці спогади надають висловлюванню глибшого історичного підтексту, пов'язаного з драматичною долею України та козацтва після втрати Запорозької Січі. У такий спосіб молитва набуває характеру піднесеної духовної сповіді, у якій особисті почуття Андрія поєднуються з колективним переживанням усього народу, а його образ постає символом віри, відданості Батьківщині та надії на повернення до України.

У цій сцені концентруються основні риси художнього образу Андрія – ширість і глибина почуттів, відданість Батьківщині, віра у відродження рідної землі. Його індивідуальний голос набуває узагальненого звучання, стаючи символом прагнення запорожців повернутися до України, а сама сцена виконує важливу драматургічну функцію, готуючи подальший розвиток музичної дії.

Викладена *арія у куплетній формі* – два куплети, кожен з яких, відповідно, у *тричастинній репризній формі* (саме хор, виступаючи репризою, утверджує, та, водночас підсилює музичний та поетичний матеріал сольної партії Андрія).

Урочистий піднесений вступ вводить у загальний світлий врівноважений настрій усієї арії. Октавні «тремоло» оркестру у великій та малій октавах закликають до уваги. Хвилеподібній розміреній мелодії з терцієювою второю першої фрази (3–4 т.т.) відповідає її варіантне проведення із секстовою второю (5–6 т.т.) та наступним розгортанням (Приклад 1).



Приклад 1. Арія Андрія, опера Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» 1–9 т.т.

Помірна пульсація гармонії – одна функція на такт (причому тоніка із прохідними та допоміжними звуками витримана впродовж п'яти тактів), доповнюють відчуття урочистості, сили, впевненості: C-dur <sup>1</sup> | T – <sup>2</sup> | T – <sup>3</sup> | T – (sII<sub>2</sub>) <sup>4</sup> | T – T(D<sub>65</sub>) <sup>5</sup> | T – T(D<sub>43</sub>) <sup>6</sup> | D<sub>7</sub>-T<sub>64</sub>-D<sub>7</sub> – T <sup>7</sup> | S – S – <sup>8</sup> | T – T <sup>9</sup> | D<sub>7</sub> – D<sub>7</sub> <sup>10</sup> | T – T ||. Неакордові звуки між співзвуччями тонічної функції розсвічують гармонічну палітру – вчуваються гармонії субдомінанти та домінанти (співзвуччя у послідовності позначені в дужках).

Форма арії, тематичний матеріал, структурування та тональний план відображені у наступній схемі:

I куплет				II куплет			
	соло	Соло	хор	соло	соло	Хор	
Вступ	Владико неба і землі	О, Боже, зглянься Ти над нами	Владико неба і землі	О бать- ківщина в чужині	Щасливу путь нам, Боже, дай	Щасливу путь нам, Боже, дай	Закл
	a	b	a1	a2	b	a1	
2+6+1	4+4	(1)4+4	4+4	4+4	(1)4+4	4+4	6
C	C-a-C	a-d-C	C-Cg-a-C	C-a-C	a-d-C	C-Cg-a-C	C

Розпочинається перший куплет «Владико неба і землі, Взиваємо Тобі з мольбою!...» мелодією широкого дихання, сповненою глибокого ліризму. Її зміст виходить за межі інтимного переживання. У цьому номері любов до коханої органічно зливається з любов'ю до рідної землі й народу, а особисте щастя постає як частина загальнонаціональної мрії про волю. Андрій виступає не лише закоханим юнаком, а носієм патріотичного ідеалу, для якого блаженство – це передусім можливість жити на своїй землі та служити їй (Приклад 2).

Largo 9 Solo T. P

Тенор

Вла-ди-ко не-ба і зем-лі, взи-ва-є-мо Те-бе з моль-

бо-ю, де-сни-це-ю всіх нас свя-то-ю зви-сог не-бес-них о-сі-

ни. О, Бо-же, зглянь-ся на на-род, є-

Приклад 2. Арія Андрія, опера Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» 10–21 т.т.

Світла C-dur, утверджена на початку, символізує ясність і чистоту душевних поривань героя. Ладова світлотінь на словах «...десницею всіх нас святою» – відхилення в a-moll (Приклад 2, 15–16 т.т.) надає образу глибокої віри у захист і духовне покровительство.

Введення змішаного хору, який повторює тематичний матеріал першої частини куплету (реприза) у молитовно-просвітленому характері розширює особисте висловлювання до колективного звучання: думка Андрія стає голосом народу. Повторення хором (у першому куплеті початкових строф, у другому – заключних) частини кожного куплету стверджує їхню ідейну вагу, перетворюючи індивідуальне зізнання на громадянське кредо. Поступова динамічна градація від *p* до *f* підсилює відчуття внутрішнього піднесення, урочистості й сили національного духу.

Акомпанемент доповнює загальний настрій та емоційний стан, пов'язаний з ліричним мотивом кохання. Це арпеджовані перебори арфи із напластуванням гармонічної вертикалі у першому куплеті. Яскравий ладовий контраст у середині побудову вносить відхилення через побічну домінанту: D7 → a-moll (20–21 т.т.) та D7 → d-moll (24–25 т.т.), (Приклад 3).



Приклад 3. Арія Андрія, опера Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» 20–21 т.т.

Напруження у другому куплеті досягається введенням в акомпанементі стрімких хвилеподібних пасажів у крайніх частинах (Приклад 4) та ускладнених гармонічних послідовностей з низкою відхилень (a-moll, d-moll) у серединній побудові.



Приклад 4. Арія Андрія, опера Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» 38 т.

Ущільнення фактури – широкі стрімкі пасажі, ускладнення гармонічних вертикальних співзвуч посилює патріотичний пафос твору.

Незмінний темп *Largo* та розмірена пульсація у чотиридольному розмірі (4/4) надають музиці епічної широти, що асоціюється з протяжністю української пісні. Таким чином композитор показує зростання емоції – від особистої радості до загальнонародного піднесення.

**Щодо виконавського аспекту**, відзначимо наступне. Партія Андрія, написана для тенора, вирізняється широкою кантиленною мелодикою (діапазон  $g - a^1$ ), що вимагає від виконавця особливої вокальної культури, рівного звуковедення та вміння вибудовувати довгі фрази «широкого дихання». Мелодичний розвиток, наближений за характером до протяжної української пісні, потребує плавного *legato* й цілісного фразування, оскільки дроблення музичної думки на дрібні інтонаційні відрізки може порушити внутрішню логіку мелодичної лінії. У повільному темпі *Largo*, при розміреній пульсації чотиридольного метру, особливого значення набуває вміння економно розподіляти дихання та утримувати стабільну вокальну опору протягом тривалих фраз, що формують епічно-ліричний характер музики. Інтонаційна будова мелодії, зокрема поєднання терцієвих і секундових ходів у першій фразі та подальші варіантні проведення із секстовими інтервалами, вимагає від співака точності інтонування й внутрішньої слухової концентрації, адже в повільному темпі навіть незначні відхилення можуть порушити чистоту звучання. Верхні звуки теситури повинні виконуватися вільно і світло, без форсування, з м'яким прикриттям та опорою на дихання, що забезпечує благородний і піднесений характер вокальної лінії.

Додаткові виконавські труднощі пов'язані з динамічним розвитком арії: поступова градація від *piano* до *forte* потребує від виконавця тонкого відчуття динамічного наростання, яке має досягатися не через механічне посилення звуку, а через поступове розширення резонансного простору і зростання внутрішньої емоційної напруги. Важливою складовою виконавської інтерпретації є також інтонаційна чутливість до ладових відхилень, зокрема переходів через побічні домінанти до *a-moll* і *d-moll*, які вносять у музичну тканину відтінок драматичного роздуму та емоційної напруги; у цих епізодах доцільним є легке темброве затемнення звучання, що підкреслює внутрішню драматургію образу. Важливо уникати надмірної драматизації: герой – молодий, світлий, натхненний, а не трагічний.

Загалом, виконання арії вимагає від співака поєднання вокальної витримки, інтонаційної точності та глибокого відчуття художнього змісту, адже образ Андрія постає не лише як ліричний образ закоханого юнака, а як носій піднесеної національно-патріотичної ідеї, що надає вокальній партії особливої духовної зосередженості, благородства й внутрішньої сили.

**Висновки.** Дослідження образу Андрія в опері Семена Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» дає підстави стверджувати, що цей персонаж відіграє ключову роль у формуванні ідейно-художньої концепції твору. Образ Андрія вносить у драматургію опери піднесено-ліричний і героїко-патріотичний виміри. Саме через цього героя композитор розкриває центральну ідею твору – прагнення запорожців повернутися на рідну землю, відродити втрачений зв'язок із Батьківщиною та відчути знову духовну свободу.

Драматургічна функція персонажа виявляється у його активній позиції. Саме Андрій виступає ініціатором втечі з турецької неволі, демонструючи рішучість, сміливість і готовність ризикувати власним життям заради свободи. У цьому вчинку втілюється одна з провідних ідей українського історичного світогляду – прагнення до волі, що традиційно пов'язується з образом козацтва. Завдяки цьому герой стає символом незламності національного духу й носієм героїко-романтичного ідеалу.

Музичне втілення образу Андрія вирізняється особливою ліричністю. Інтонаційна характеристика героя опирається на традиції українського побутового романсу та народнопісенної кантилені. Широка співуча мелодика, плавна хвилеподібна інтонаційна лінія, м'які інтервальні ходи створюють атмосферу ширості й задушевності, що підкреслює внутрішню чистоту та благородство персонажа. Світла тональність *C-dur*, утверджена на початку арії, символізує ясність духовних поривань героя і його віру у щасливе повернення на рідну землю.

Водночас композитор використовує ладово-гармонічні відхилення (зокрема переходу до *a-moll* та *d-moll*), що надають музичному образу глибшого емоційного змісту. Ці епізоди створюють своєрідну світлотінь, у якій поряд із радісним передчуттям визволення звучать мотиви болісної пам'яті про вигнання та туги за рідним краєм. Завдяки такому контрасту музична характеристика героя набуває психологічної багатомірності.

У виконавському аспекті партія Андрія становить значний інтерес для тенорового репертуару. Вона поєднує вимоги до високої вокальної майстерності з глибокою емоційною виразністю. Широка кантиленна мелодика потребує від співака рівного звуковедення, стабільної дихальної опори та вміння вибудувати довгі фрази «широкого дихання». Повільний темп і розмірена метрична пульсація вимагають особливої інтонаційної точності та контролю над динамікою звучання. Не менш важливою є здатність виконавця передати внутрішню духовну зосередженість героя, поєднавши ліричну ширість із піднесеним патріотичним пафосом.

Таким чином, образ Андрія в опері «Запорожець за Дунаєм» постає як художній синтез лірико-романтичного та героїко-патріотичного начал. Він уособлює ідеал молодого козака, у якому поєднуються духовна чистота, вірність коханню, відданість Батьківщині та активна воля до свободи. Завдяки цьому персонажу опера набуває не лише комічного, а й високого національно-патріотичного звучання. Андрій постає не просто ліричним героєм, а символом молодого сили українського народу, його незламного прагнення до свободи й повернення на рідну землю.

### Література

1. Анічкін Л. Опера Семена Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» витримала іспит часом і ввійшла до золотого фонду української класики. До 150-річчя написання і прем'єри опери «Запорожець за Дунаєм». URL: [http://www.cherkasymusicart.org.ua/mus/imag\\_news/File/Opera\\_ZZD.pdf](http://www.cherkasymusicart.org.ua/mus/imag_news/File/Opera_ZZD.pdf)
2. Бондарчук В. «Запорожець за Дунаєм» у режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Чис. 3 (25). С. 94–102.
3. Брюховецька О. «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф. *Кіно-Театр*. 2008. №3. С.48-51.
4. Бугаєва О. В. Листи Т. Шевченка до С. Гулака-Артемівського: історія стосунків великих митців. *Українська біографістика*. 2014. Вип. 11. С. 37–53.
5. Гаджилова Г. Семен Гулак-Артемівський: життєві і творчі колізії. *Слово і час*. 2013. № 4. С. 17–27.
6. Гулак-Артемівський С. Запорожець за Дунаєм : комічна опера на 3 дії : клавір. Київ : Мистецтво, 1954. 212 с.
7. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемівський. Київ : Музична Україна, 1973. 37 с.
8. Пшенична О. Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського – інтерпретаційно-аксіологічний дискурс. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2024. Чис. 2 (49). С. 123–130.
9. Чекан Ю. Львівський «Запорожець»: лірико-побутова комедія чи героїчна казка? *Збірник наукових праць Сучасне мистецтво*, 2025. № 21. 209–218. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.21.2025.350968>

Дата першого надходження статті до видання: 24.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 27.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 78.07

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-6>

*Загнітко Катерина Миколаївна*  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри музичної медієвістики та україністики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-6845-9147>

## ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Й. С. БАХА У ПРАЦЯХ КРІСТОФ ВОЛЬФА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ БАХОЗНАВСТВА

У статті проведено аналіз творчості Йоганна Себастьяна Баха у працях одного з провідних сучасних дослідників бахознавства – Крістофа Вольфа, а також розглянуто його науковий доробок у контексті становлення й розвитку бахознавства як самостійної галузі музикознавчої науки. Актуальність дослідження зумовлена потребою критичного переосмислення усталених біографічних і стилістичних моделей, сформованих у ХІХ–ХХ століттях, а також необхідністю застосування міждисциплінарних та джерелознавчих підходів до вивчення спадщини композитора.

У статті простежено ключові етапи формування бахознавчої традиції – від перших наукових біографій Йоганна Ніколауса Форкеля і фундаментальної синтетичної праці Філіппа Шнітта до концептуальних інтерпретацій Альберта Швейцера та риторично-естетичних досліджень Андре Пірро. Центральне місце у статті займає аналіз наукової методології Крістофа Вольфа. Розглянуто його ключові праці – *Bach: Essays on His Life and Music*, *The New Bach Reader*, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, які відіграли визначальну роль у розвитку сучасного бахознавства. Дослідник пропонує комплексний підхід до поста-ті Баха, поєднуючи біографічний аналіз, джерелознавчі студії, стилістичні спостереження та інтелектуально-історичний контекст. Вольф критично переосмислює традиційну періодизацію творчості композитора, наголошуючи на безперервності його мистецького розвитку та значущості географічних і культурних чинників.

Особливу увагу приділено трактуванню Баха як інтелектуала та мислителя, чия музична творчість корелює з філософськими й науковими ідеями Нового часу, зокрема з уявленнями про пізнання природи та універсальні засади мистецтва. Порівняння Баха з Ісааком Ньютоном, започатковане його сучасниками та концептуально осмислене Вольфом, підкреслює масштаб інтелектуальних прагнень композитора та універсальність його музичного мислення.

У підсумку доведено, що наукова спадщина Крістофа Вольфа має фундаментальне значення для формування сучасного уявлення про Й. С. Баха як багатовимірну постать, а його дослідження є важливими як для теоретичного музикознавства, так і для виконавської практики та ширшого культурного контексту.

**Ключові слова:** Й. С. Бах, Крістоф Вольф, бахознавство, біографія, джерелознавство, композиторський процес, музичний стиль.

### *Zagnitko Kateryna. The Study of the Creative Work of Johann Sebastian Bach in the Writings of Christoph Wolff in the Context of the Development of Bach Scholarship*

*The article analyzes the creative legacy of Johann Sebastian Bach as interpreted in the works of one of the leading contemporary Bach scholars, Christoph Wolff, and examines his scholarly contribution within the context of the development of Bach studies as an independent field of musicology. The relevance of the research is обусловлена the need for a critical reassessment of established biographical and stylistic models formed in the nineteenth and twentieth centuries, as well as by the growing importance of interdisciplinary and source-based approaches to the study of the composer's heritage.*

*The article traces the key stages in the formation of the Bach scholarly tradition – from the earliest academic biographical studies by Johann Nikolaus Forkel and the fundamental synthetic work of Philipp Spitta, to the conceptual interpretations of Albert Schweitzer and the rhetorical-aesthetic studies of André Pirro. Particular attention is given to research focused on the compositional process, source studies, and stylistic influences – especially those related to the Italian tradition – as represented in the works of Kimberly Marshall.*

*The central part of the article is devoted to an analysis of Christoph Wolff's scholarly methodology. His major publications – *Bach: Essays on His Life and Music*, *The New Bach Reader*, and *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* – are examined as milestones in the development of modern Bach studies. Wolff proposes a comprehensive approach to Bach's figure, integrating biographical research, source criticism, stylistic analysis, and intellectual-historical perspectives. He critically revises traditional periodizations of the composer's output, emphasizing the continuity of Bach's artistic development and the importance of geographical and cultural factors.*

*Special attention is paid to Wolff's interpretation of Bach as an intellectual and thinker whose musical creativity correlates with the philosophical and scientific ideas of the early modern period, particularly concepts of the cognition of nature and universal principles of art. The comparison between Bach and Isaac Newton, first advanced by the composer's contemporaries and conceptually developed by Wolff, underscores the scale of Bach's intellectual ambitions and the universality of his musical thinking.*

*In conclusion, the article demonstrates that Christoph Wolff's scholarly legacy is of fundamental importance for shaping the modern image of Johann Sebastian Bach as a multidimensional figure. His research is shown to be highly significant not only for theoretical musicology but also for performance practice and the broader cultural context.*

**Key words:** *Johann Sebastian Bach, Christoph Wolff, Bach studies, musical biography, source studies, compositional process, musical style.*

**Вступ.** Безперечно, однією з ключових постатей світової музичної культури є німецький композитор епохи барокко – Йоганн Себастьян Бах. Його творча спадщина й сьогодні перебуває в центрі уваги музикознавчих досліджень, а інтерес до осмислення життєвого та творчого шляху митця не втрачає актуальності. Формування систематичного наукового зацікавлення постаттю Баха розпочалося у XIX столітті, коли з'явилися численні праці, що поступово сформували окрему галузь музичної науки – бахознавство.

**Матеріали та методи.** Матеріальною базою дослідження стали музикознавчі праці Крістофа Вольфа (Wolff), присвячені творчості Й. С. Баха. До корпусу джерел увійшли монографії, збірники статей та історіографічні розвідки у західній науковій традиції. Методологічну основу роботи становить критичний аналіз літератури, застосований для вивчення історіографії та визначення місця наукового доробку Вольфа у сучасному музикознавстві.

Типологічний метод використано для систематизації та класифікації праць зарубіжних дослідників, присвячених проблемам бахознавства. Індуктивний метод дозволив на основі окремих фактів і спостережень відтворити цілісну картину розвитку наукової думки щодо постаті Баха.

У роботі застосовано також історико-культурний підхід, що дав змогу розглянути діяльність Вольфа у ширшому контексті західної гуманітарної науки. Порівняльний метод сприяв виявленню відмінностей між традиційними моделями інтерпретації Баха та новітніми концепціями, запропонованими К. Вольфом.

**Результати.** Автором першої монографії про Баха став геттінгенський професор, історик музики, диригент і композитор Йоганн Ніколаус Форкель (J. Forkel). Серед його численних праць особливо виділяються чотиритомний *Музичний альманах для Німеччини* (*Musikalisches Almanach für Deutschland*) (1782–1784 та 1789) і двотомна *Загальна історія музики* (*Allgemeine Geschichte der Musik*) (1788, 1801). Праця *Про життя, мистецтво та музичні твори Йоганна Себастьяна Баха* (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*) (1802) стала початком наукової біографістики композитора і заклала фундамент для розвитку бахознавства та відродження інтересу до творчості Баха<sup>1</sup>.

У 1873–1880 роках вийшли два томи монографії Філіппа Шпітта (Ph. Spitta) *Йоганн Себастьян Бах: життя і творчість* (*Johann Sebastian Bach: Leben und Werk*)<sup>2</sup>. Ця праця стала першою масштабною синтетичною роботою, що поєднала біографічний матеріал із глибоким аналізом творчості. Шпітта намагався хронологічно упорядкувати кантати Баха та дослідити його стиль. Хоча з наступними дослідженнями датування деяких кантат уточнювалося, саме Шпітта заклав міцний фундамент для подальших студій. Основною тезою автора було твердження про превалювання органного мислення у творчому процесі Баха та важливість вивчення цього феномену. Також він досліджував музичну родину композитора та її вплив на формування його стилю.

Серед дослідників Баха особливе місце посідає Альберт Швейцер (A. Schweitzer). У своїй монографії *Johann Sebastian Bach* (1908) він акцентує на значенні музичної символіки при аналізі творчості композитора<sup>3</sup>. Французький музикознавець Андре Пірро (A. Pirro) у праці *Естетика Йоганна Себастьяна Баха* (*L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*) (1907) приділив увагу риторичним фігурам, а також простежив, яким чином образні та стилістичні риси, успадковані від попередників, були переосмислені Бахом<sup>4</sup>.

Окремий напрям бахознавчих студій пов'язаний із вивченням композиторського процесу та впливу італійської традиції на творчість Баха. Цій проблематиці присвячена монографія американської музикознавиці Кімберлі Маршалл (K. Marshall), яка здійснила детальний аналіз наявних автографів та факсимільних видань<sup>5</sup>.

Одним із провідних сучасних дослідників Баха є американський музикознавець німецького походження Крістоф Вольф. Професор Вольф викладав в Університеті Ерлангена (1963–1968), Університеті Торонто (1968–1970), Колумбійському університеті (1970–1976), а також у Принстонському університеті (1973 та 1975) і з 1976 року – у Гарвардському університеті. Крім того, Вольф обіймав посади президента та директора *Архіву Баха в Лейпцигу* (*Bach-Archiv Leipzig*) (2001–2013). Він є почесним членом *Американської академії мистецтв і наук* (*American Academy of Arts and Sciences*), *Американського філософського товариства* (*American Philosophical Society*), *Саксонської академії наук у Лейпцигу* (*Saxon Academy of Sciences at Leipzig*) та *Академії досліджень Моцарта* (*Akademie für Mozart-Forschung*) (очолював 1996–2006). Професор має

<sup>1</sup> Forkel J. N. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802. 69 S.

<sup>2</sup> Spitta P. *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk*. Bd. I–II. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873–1880. Bd. I 331 с.; Bd. II 356 S.

<sup>3</sup> Schweitzer A. *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1908. 844 с.

<sup>4</sup> Pirro A. *L'Esthétique de Jean Sébastien Bach*. Paris, 1907. 538 p.

<sup>5</sup> Marshall K. J. S. *Bach as Organist: His Instruments, Music and Performance Practices*. *Performance Practice Review*. 1990. Vol. 3, No. 1.

почесні звання Університету Фрайбурга та Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Наукова діяльність Крістофа Вольфа охоплює широкий спектр проблем історії музики, проте центральне місце у його доробку посідає постать Баха. Значна частина праць присвячена вивченню життєвого шляху композитора, особливостей його творчого методу, впливу музичної родини та опрацюванню джерельних матеріалів.

Серед найважливіших досліджень Вольфа у сфері бахознавства – *Родина Баха (The New Grove Bach Family)* (New York, 1983), *Бах: есе про його життя та музику (Bach: Essays on His Life and Music)* (Cambridge, 1991), *Світ кантат Баха: ранні вибрані кантати (The World of the Bach Cantatas: Early Selected Cantatas)* (New York, 1997), *Новий читач Баха: життя Йоганна Себастьяна Баха в листах і документах (The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents)* (New York, 1998), *Органи Й. С. Баха: довідник (The Organs of J. S. Bach: Handbook)* (2004), *Йоганн Себастьян Бах: учений музикант (Johann Sebastian Bach: The Learned Musician)* (New York, 2000) та *Музичний всесвіт Баха: композитор і його творчість (Bach's Musical Universe: The Composer and His Work)* (2020)<sup>6</sup>.

Важливим етапом у творчому доробку Крістофа Вольфа є праця *Бах: есе про його життя та музику (Bach: Essays on His Life and Music)*, у якій зібрані його найважливіші дослідження про Баха, що становлять своєрідний підсумок раннього етапу наукових студій<sup>7</sup>. У збірці матеріал поділено на п'ять блоків. У них розглядаються біографія Й. С. Баха та вплив інших композиторів на його творчість (*Нариси музичного портрета*). Значну увагу Вольф приділяє джерельним матеріалам (*Нові джерела: розширені перспективи та Переглянуті "старі" джерела: нові аспекти*). Okремо аналізуються окремі твори (*Концепції, стиль та хронологія*), а також висвітлюється сприйняття творчості Баха його сучасниками (*Раннє сприйняття та мистецька спадщина*).

У розділі *Нові перспективи біографії Баха* Вольф висуває нові ідеї щодо дослідження творчості композитора. Зокрема, він критично оцінює періодизацію біографії, запропоновану Шпіттою та підхоплену іншими дослідниками, позиціонуючи її як надто схематичну та штучну, а межі змін музичної діяльності – як розмиті. Вольф також акцентує увагу на хронології та ідентифікації віднайдених рукописів Баха. Особливе значення має *The Neumeister Collection*, презентована у 1984 році Вольфом, Г. Шульцом та бібліотекарем Г. Самюелем у контексті досліджень Єльського університету. Хорові прелюдії, виявлені у колекції, датуються раннім періодом творчості Баха – приблизно 1695–1705 роками<sup>8</sup>.

У збірці окремо висвітлюється взаємодія Баха з Йоганном Адамом Райнкенем (*Бах та Йоганн Адам Райнкен: контекст для ранніх творів*) та братом композитора Йоганном Крістофом Бахом. Важливим для розуміння становлення Баха як композитора є есе Вольфа *Бах і традиція стилю Палестріни*, у якому дослідник аналізує ремарки Баха на полях творів Палестріни та доступні колекції музичних осередків того часу, щоб оцінити ставлення композитора до багатоголосої вокальної музики Відродження. Ця тема була продовжена у монографії Вольфа *Йоганн Себастьян Бах: учений музикант (Johann Sebastian Bach: The Learned Musician)*. Okрему увагу Вольф приділяє посібникам у

<sup>6</sup> Wolff Christoph. <https://music.fas.harvard.edu/people/christoph-wolff>

<sup>7</sup> Wolff C. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. 480 p.

<sup>8</sup> Crist S. A. Christoph Wolff. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991. *Bach Perspectives*, Volume 1. Urbana: University of Illinois Press, 2024.

архіві Баха, зокрема *Сходи до Парнасу (Gradus ad Parnassum)* Фукса, орієнтованому на стиль Палестрини<sup>9</sup>.

Вольф також виокремлює розвідку про Баха та Дітріха Букстегуде (*Букстегуде, Бах та музика XVII століття в ретроспективі*), у якій аналізує вплив Букстегуде на Баха та проводить паралелі між їхньою творчістю, стверджуючи, що Букстегуде для XVII століття відігравав таку ж роль, як Бах для XVIII. Дослідник наводить конкретні приклади цього впливу, зокрема активну участь Баха у виконанні ораторії Букстегуде *Templum honoris*, яка надихнула його на створення першої кантати *Бог є моїм королем (Gott ist mein König)*. У есе *Композиційне мистецтво Вівальді, Бах і процес «музичного мислення»* Вольф аналізує вплив творчості Вівальді на музичний процес Баха.

Отже, вже з ранніх досліджень Вольф прагнув комплексно проаналізувати творчість Баха, використовуючи доступні архівні матеріали та створити нову концепцію його життя і розвитку як музиканта. У рецензії на *Бах: есе про його життя та музику (Bach: Essays on His Life and Music)* музиколог Стефан Кріст (Stephen A. Crist) зазначив: «Такий підхід надає багатогранний погляд на Баха, який враховує складність його особистості та зрештою є переконливішим, ніж двовимірне зображення Шпітти»<sup>10</sup>.

Наступним підсумком дослідження життєтворчості Баха Вольфом стала монографія *Йоганн Себастьян Бах: учений музикант (Johann Sebastian Bach: The Learned Musician)*. Вона набула широкого міжнародного резонансу, була перекладена багатьма мовами та отримала визнання у наукових і мистецьких колах Європи та Америки. Книга увійшла до фіналу *Pulitzer Prize*, що засвідчує її значимість для дослідників та шанувальників творчості Баха.

У польському виданні монографії були включені нові матеріали й джерела, відкриті протягом десяти років після первісної публікації. Бах постає в ньому як вчений та інтелектуал із широкими горизонтами мислення. У передмові до польського видання Вольф згадує архів Баха, що зберігався в Україні: «Я мав щастя віднайти у київському архіві *Архіві Берлінської Співочої Академії* матеріали про музичну родину Баха, що давно вважалися втраченими»<sup>11</sup>.

У київській колекції було виявлено автографи Карла Філіпа Емануїла Баха, інших членів родини Баха, а також Георга Філіпа Телемана та Йогана Готліба. У 1999 році Вольф перебував із візитом у Києві, де, за взаємною згодою, колекцію архіву, що з часів війни зберігалася у Національній бібліотеці України, повернули до Німеччини. Саме Вольф, перебуваючи на посаді директора *Bach-Archiv Leipzig*, допоміг ідентифікувати рукописи.

Монографія складається з дванадцяти розділів, вступу, епілогу, додатків, ілюстрацій та бібліографії. Кожен розділ має власну назву та хронологічне й географічне уточнення подій. Як і в попередніх дослідженнях, Вольф розглядає життєвий шлях композитора детально, не виділяючи чітких меж між раннім і зрілим періодами, а орієнтуючись радше на локації перебування композитора. У першому розділі висвітлюються питання становлення Баха та впливу його родини (1685–1695 pp.), а також музичного середовища, у якому зростав юний композитор – аспект, що у більшості попередніх досліджень або не висвітлювався, або розглядався поверхнево.

<sup>9</sup> Wolff C. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. 480 p.

<sup>10</sup> Crist S. A. *Christoph Wolff. Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991. *Bach Perspectives*, Volume 1. Urbana: University of Illinois Press, 2024.

<sup>11</sup> Wolff C. *Johann Sebastian Bach: Muzyk i uczony*. Warszawa: Lokomobila, 2011. S. 13.

Однією з центральних ідей книги є трактування Баха як вченого-інтелектуала та віртуоза. У розділі *Музика Баха та наука Ньютона: композитор у пошуках засад свого мистецтва* Вольф аналізує інтелектуальний розвиток Баха, його прагнення до саморозвитку та пізнання. Зокрема, публікація критика Йоганна Адольфа Шайбе (Scheibe), у якій він применшував значення Баха, спричинила відповідь друзів композитора. Одним із них був Йоганн Авраам Бірнбаум (Birnbäum), викладач Лейпцігського університету<sup>12</sup>. Шайбе звинуватив Баха у відсутності природної стихії у творах, заплутаному стилі та «затемненні їхньої краси надлишком мистецтва», на що Бірнбаум відповів: «Основними цілями справжнього мистецтва є наслідування природі та, де це необхідно, допомога їй. Таким чином мистецтво надає природі красу, якої їй бракує, і підсилює ту красу, якою вона вже володіє. Чим працьовитіше та кропіткіше мистецтво працює на вдосконалення природи, тим яскравіше виблискує створена ним краса. Відповідно, неможливо, щоб найвеличніше мистецтво затьмарювало природну красу речі»<sup>13</sup>.

Таким чином, через Бірнбаума Й. С. Бах виділяє ідею Аристотеля про те, що мистецтво наслідує природу. Вольф підсумовує, що для Баха музична композиція пов'язана з «реальним світом, природою та трансцендентальним розумом – Богом».

Цікавим є порівняння Баха та Ісаака Ньютона, що відображалося у публіцистиці того часу. Зокрема, у полеміці між берлінським капельмейстером Йоганном Фрідріхом Агріколою (Agricola), співавтором некролога Баха, та Філіппо Фінацці (Finazzi), гамбурзьким оперним співаком та есеїстом, після смерті композитора, Фінацці стверджував, що музика Баха через свою складність не приносить слухачу задоволення. Натомість Фрідріх Агрікола у відповіді вперше порівняв Баха з Ньютоном: «Не всі вчені здатні зрозуміти Ньютона, але ті, хто просунувся в глибокій науці настільки, щоб досягнути його, знайдуть більше задоволення та справжню користь у читанні його творів»<sup>14</sup>.

Зважаючи на беззаперечний авторитет Ньютона, таке порівняння відображає надзвичайно високу оцінку творчості Баха його сучасниками. Одним із споріднених факторів між Бахом і Ньютоном є концепція пошуку істини, що охоплює як природні, так і божественні принципи. Зокрема, Ньютон вважав, що його відкриття «вказують на дії Бога». У висновках Вольф зазначає: «Музичну філософію Баха цілком можна розуміти аналогічно – не з точки зору предмета та методології, а в сенсі емпіричного пошуку основи та меж його мистецтва – як науку про всі музичні явища, яка вчить нас не лише тому, як і чому вони існують або можуть існувати, але й тому, як вони пов'язані з розумінням природи, Божого творіння або, сучасною науковою мовою, «системи світу» (назва книги III «Початків Ньютона»). Крім того, сам масштаб та широта інтелектуальних зусиль Ньютона також знаходять свою аналогію у величезному та неперевершеному діапазоні інтересів, починань та зусиль Баха-музиканта»<sup>15</sup>.

Наступним етапом дослідження творчості Баха Вольфом, як своєрідне доповнення до попередніх студій, стала монографія *Музичний всесвіт Баха: композитор і його творчість (Bach's Musical Universe: The Composer and His Work)* (2020). Якщо у першій книзі Вольф зосередився на автобіографії композитора, то у другій він акцентує на композиторському процесі, аналізуючи обрані інструментальні та вокальні твори. Музикознавиця Маргарет Стайніц (Steinitz) у рецензії на *Музичний всесвіт Баха: композитор і*

<sup>12</sup> Wolff C. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. New York: W. W. Norton, 2000. P. 95–106.

<sup>13</sup> Wolff C. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. New York: W. W. Norton, 2000. P. 97.

<sup>14</sup> Wolff C. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. New York: W. W. Norton, 2000. P. 98.

<sup>15</sup> Wolff C. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. New York: W. W. Norton, 2000. P. 99.

його творчість (*Bach's Musical Universe: The Composer and His Work*) зазначила: «Стиль викладу не для слабкодушних, але, як Вольф чітко пояснює у передмові, автор свідомо обирає детальний розгляд окремих знакових творів або циклів у межах кожного розділу, замість поверхневого охоплення всього корпусу – завдання практично неможливого з огляду на масштаб і обсяг бахівської спадщини»<sup>16</sup>.

Справжньою подією для музичного середовища Львова став приїзд Вольфа на Міжнародний симпозіум *Ex umbra in solem* у листопаді 2017 року на запрошення директора *Haliciana Schola Cantorum* Івана Духнича. Вольф презентував колекцію нот та книг, яку він передав у 2012 році до Інституту літургійних наук Українського католицького університету, та виступив із доповіддю *Архів Берлінської Співочої Академії вісімнадцять років після знахідки в Києві: досвід та висновки*, підкресливши важливість матеріалів, що зберігалися у Києві.

**Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що наукове надбання Крістофа Вольфа посідає провідне місце у розвитку бахознавства. Музиколог здійснив ґрунтовне переосмислення біографії та творчої еволюції Й. С. Баха, запропонувавши цілісну концепцію його постаті як композитора-інтелектуала, тісно пов'язаного з філософськими й науковими ідеями свого часу. Вольф критично переглянув усталені періодизаційні моделі, наголосивши на безперервності творчого розвитку митця та значенні культурно-географічного контексту. Дослідження засвідчило, що праці Вольфа суттєво розширюють джерельну базу бахознавства, вводячи нові архівні матеріали та переосмислюючи вже відомі факти. Отже, наукова спадщина Крістофа Вольфа має фундаментальне значення для формування сучасного образу Баха та відкриває нові напрями для подальших міждисциплінарних студій.

### Література

1. Crist S. A. Christoph Wolff. Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991. *Bach Perspectives*, Volume 1. Urbana: University of Illinois Press, 2024. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jj.25910457.1>
2. David H. T., Mendel A., Wolff C. The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents. New York: W. W. Norton, 1998. 560 S.
3. Forkel J. N. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802. 69 S.
4. Koch T. Johann Nikolaus Forkel: Four Piano Concertos. In J. N. Forkel, Four Piano Concertos (Tobias Koch, piano; Michael Alexander Willen. Detmold: MDG (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm). Köln, 2014. 18 p.
5. Marshall K. J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music and Performance Practices. *Performance Practice Review*. 1990. Vol. 3, No. 1. DOI: 10.5642/perfpr.199003.01.7.
6. Pirro A. L'Esthétique de Jean Sébastien Bach. Paris, 1907. 538 p.
7. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1908. 844 c. URL: <https://archive.org/details/jsbach01schwgoog/page/n886/mode/2up>
8. Spitta P. Johann Sebastian Bach: Leben und Werk. Bd. I–II. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873–1880. Bd. I 331 c.; Bd. II 356 S.
9. Steinitz M. Bach's Musical Universe: The Composer and His Work. Christoph Wolff. London Bach Society, 2020. URL: <https://bachlive.co.uk/newsite/wp-content/uploads/2020/08/wolff-bachs-musical-universe-review.pdf>
10. Wolff C. Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. 480 p.
11. Wolff C. Bach's Musical Universe: The Composer and His Work. New York: W. W. Norton, 2020. 512 p.

<sup>16</sup> Steinitz M. Bach's Musical Universe: The Composer and His Work. Christoph Wolff. London Bach Society, 2020.

12. Wolff C. Johann Sebastian Bach: Muzyk i uczony. Warszawa: Lokomobila, 2011. 700 s.
13. Wolff C. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. New York: W. W. Norton, 2000. P. 95–106.
14. Wolff C. Koopman T. The World of the Bach Cantatas: Early Selected Cantatas. New York: W. W. Norton, 1997. 225 p.
15. Wolff C., Zepf M. The Organs of J. S. Bach: Handbook. Urbana: University of Illinois Press, 2004. 240 p.
16. Wolff Christoph. <https://music.fas.harvard.edu/people/christoph-wolff>

Дата першого надходження статті до видання: 26.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 78.03:792.97«165-170»(477)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-7>

*Кіриш Руслан Анатолійович*  
аспірант кафедри старовинної музики,  
Національна музична академія України  
<https://orcid.org/0009-0005-6616-7852>

## СОКИРИНСЬКИЙ ВЕРТЕП ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

*Стаття присвячена дослідженню Сокиринського (Галаганівського) вертепу як унікальної пам'ятки української музично-театральної культури другої половини XVIII століття. Сокиринський вертеп зберігся у вигляді рукопису із докладно зафіксованими літературним та нотним текстами, що робить його важливим джерелом для вивчення тогочасного музичного, театрального та культурного життя України.*

*У статті розглянуто історію створення і побутування Сокиринського вертепу, пов'язану з родиною Галаганів та традицією різдвяних вистав студентів Києво-Могилянської академії; описано музичне життя Києва XVIII століття; підкреслено значення музики у навчанні у Києво-Могилянській академії; проаналізовано роль академії та студентів у формуванні тогочасного українського культурно-музичного простору; показано, що принципи побудови вертепної вистави мають паралелі з традиціями шкільної драми.*

*У результаті дослідження Сокиринський вертеп постає як багатошарове синтетичне явище, у якому поєдналися традиції духовної музики, міського кантового співу, народної пісенно-танцювальної культури та шкільного театру. Простежені у статті контекстні зв'язки дозволяють розглядати цей твір як важливе свідчення формування української музично-театральної традиції та як цінне джерело для реконструкції культурного життя Києва і Лівобережної України другої половини XVIII століття.*

**Ключові слова:** Сокиринський вертеп, український вертеп, Києво-Могилянська академія, кантова традиція, музичний театр XVIII століття.

### ***Kirsh Ruslan. Sokyryntsi vertep as a phenomenon of Ukrainian musical and theatrical culture of the second half of the 18th century***

*The article is devoted to the study of the Sokyryntsi (Halahan) vertep as a unique monument of Ukrainian musical and theatrical culture of the second half of the eighteenth century. The Sokyryntsi vertep has been preserved in the form of a manuscript containing detailed literary and musical notation, which makes it an important source for the study of the musical, theatrical, and cultural life of Ukraine at that time.*

*The article examines the history of the creation and performance tradition of the Sokyryntsi vertep, associated with the Halahan family and the tradition of Christmas performances by students of the Kyiv-Mohyla Academy; it describes the musical life of Kyiv in the eighteenth century; emphasizes the role of music in the educational system of the Kyiv-Mohyla Academy; analyzes the contribution of the Academy and its students to the formation of the Ukrainian cultural and musical environment of the time; and demonstrates that the structural principles of the vertep performance have parallels with the traditions of school drama.*

*As a result of the study, the Sokyryntsi vertep is presented as a multi-layered synthetic phenomenon that combines the traditions of sacred music, urban kant singing, folk song and dance culture, and school theatre. The contextual connections traced in the article allow this work to be considered as*

*an important testimony to the formation of the Ukrainian musical and theatrical tradition and as a valuable source for reconstructing the cultural life of Kyiv and Left-Bank Ukraine in the second half of the eighteenth century.*

**Key words:** *Sokyryntsi vertep, Ukrainian vertep, Kyiv-Mohyla Academy, kant tradition, eighteenth-century musical theatre.*

**Вступ.** Серед пам'яток української музично-театральної культури XVIII століття особливе місце належить Сокиринському (Галаганівському) вертепу (далі – СГВ). На відміну від більшості зразків усної традиції, Сокиринський вертеп зафіксовано письмово з винятковою ретельністю, що робить його безцінним джерелом для реконструкції культурного життя України тієї доби.

**Мета статті** – окреслити історичний та культурний контексти створення СГВ, розкрити та деталізувати його зв'язок із Києво-Могилянською Академією та музичним життям Києва другої половини XVIII століття.

**Матеріали та методи.** Питання походження, структури та змісту СГВ неодноразово привертало увагу дослідників. У працях Івана Франка<sup>1</sup> і Олександра Курочкіна<sup>2</sup> Сокиринський вертеп згадується у контексті історії українського та східно-європейського різдвяного театру. Музичну складову вертепу розглянули, зокрема, Лідія Корній<sup>3</sup> і Олена Ізваріна<sup>4</sup>, які визначили місце СГВ у кантовій традиції XVIII століття і простежили його зв'язки зі шкільною драмою. У перелічених працях підкреслюється роль Києво-Могилянської академії як освітнього осередку, де формувалася виконавська культура українського вертепу. Водночас питання інтелектуального та культурного контексту СГВ залишаються мало опрацьованими. Актуальність статті зумовлена потребою доповнення та розширення уявлень про українське культурне та музичне життя XVIII століття, адже саме в цьому контексті жили та формувались автори СГВ. Крім того, такий підхід розкриває можливості для вивчення СГВ з точки зору історично інформованого виконавства, яке є одним із важливих напрямків сучасного музичного життя та освіти.

Новизна статті полягає у тому, що СГВ розглянуто у контексті культурного життя та освітніх процесів Києва другої половини XVIII ст.; показано, що СГВ є сформованою театральною виставою, яка відповідає тогочасним українським культурним запитам та вимогам, а також відбиває певні риси українського суспільства другої половини XVIII ст.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історичного, контекстуального та музикознавчого підходів. Історичний та контекстуальний аналіз дозволяють розглянути СГВ у системі культурних і освітніх процесів на українських землях другої половини XVIII століття, зокрема у зв'язку з діяльністю Києво-Могилянської академії та культурним життям Києва того часу. Музикознавчий рівень дослідження охоплює вивчення жанрової природи вертепу і його драматургії.

<sup>1</sup> Франко І. До історії українського вертепа XVIII ст. Львів, 1906. 152 с.

<sup>2</sup> Курочкін О. В. Український вертеп на межі двох епох. *Народна творчість та етнологія*. 2014. №6. С. 29-41.

<sup>3</sup> Корній Л. П. Українська шкільна різдвяна драма XVII–XVIII ст. і ляльковий театр вертеп: проблема адаптації та інтерпретації музичного чинника. *Народна творчість та етнологія*. 2021. №2 (390). С. 5–14.

<sup>4</sup> Ізваріна О. М. Вертепна драма як складова українського оперного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2011. Вип. 19. С. 148–154.

### Результати.

**Походження українського вертепу.** Перша документальна згадка про вертеп міститься у прибуткових книгах Львівського Ставропігійного братства за 1666 рік<sup>5</sup>, хоча Володимир Перетц припускає існування вертепів уже в XVI столітті. Серед дослідників існують дві основні гіпотези походження українського вертепу. Перша пов'язує його з польсько-єзуїтською театральною традицією XVII–XVIII століть, що мала освітньо-релігійне призначення, друга – з прусько-німецьким впливом. Й. Матль<sup>6</sup> вважав, що комічна частина українського вертепу сформувалася під впливом німецьких інтермедій і потрапила в Україну через колонію у Львові. О. Клековкін<sup>7</sup> наводить архівні свідчення про гастролі «пруської землі скоморохів» 1700 року, які, за дозволом Петра I, мали право показувати вистави в містах Гетьманщини, зокрема, в Києві, Чернігові, Полтаві та Батурині. Обидва напрями сходяться в тому, що український вертеп асимілював європейські театральні форми, але перетворив їх на самобутню двочастинну драму, прикладом чого є Сокиринський (Галаганівський) вертеп.

**Історія створення і побутування Сокиринського вертепу.** СГВ отримав свою назву від села Сокиринці (тоді – Прилуцького повіту Полтавської губернії, нині – Прилуцького району Чернігівської області), де знаходився родовий маєток Галаганів. Історію появи цього вертепу в родині розповідає Григорій Павлович Галаган (1819–1888) у статті в журналі «Київська старовина» (1882)<sup>8</sup>. Він зазначає, що на Різдво 1770 року до маєтку його прадіда Григорія Гнатовича Галагана (1716–1777) завітали бурсаки Києво-Могилянської академії з вертепною виставою. Захоплені виступом господарі щедро винагородили студентів, а ті на знак вдячності подарували Галаганам вертепний будиночок разом із ляльками, текстами та нотами вистави. На жаль, оригінальний рукопис XVIII століття не зберігся. До нас дійшла пізніша копія, імовірно, виконана в родинному колі Галаганів у другій половині XIX століття. Нині копія рукопису, вертепний будиночок і ляльки зберігаються у Музеї театального, музичного та кіномистецтва України у Києві.

У XVIII столітті музика була сталою частиною побуту родини Галаганів. С. Лашкевич, який був зятем Григорія Гнатовича Галагана, описав у своєму щоденнику, як в Сокиринцях влаштовувались «полювання з яструбами та вечори з музикою»<sup>9</sup>. Можна припустити, що на таких вечорах грали та співали світські канти. Музикування у маєтку також було обов'язковим під час релігійних свят, особливо Різдва. Про це згадує, зокрема, онук Григорія Гнатовича, Григорій Павлович Галаган. Це пояснює, чому студенти-могилянці прийшли у 1770 році з вертепною виставою саме до Галаганівського маєтку. Цікавими, хоча і більш пізніми, є спогади М. Маркевича (1804–1860), близького родича Галаганів, про святкування Різдва та Пасхи у Сокиринцях: «Різдво там святкувалося з колядкою та вертепом. Це мене захоплювало [...] В Сокиринцях Христос Воскресе супроводжувалося пальбою з гармат, так само як Євангеліє в обідню та посвячення

<sup>5</sup> Хлисту́н О. С. Український різдвяний вертеп як універсальна мистецька форма. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. 2012. Вип. 18. Т. II. С. 37–41.

<sup>6</sup> Matl J. *Europa und die Slaven*. Wiesbaden, 1964. 357 p.

<sup>7</sup> Клековкін О. Ю. *Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика (структурно-типологічне дослідження)*. Київ, 2002. 270 с.

<sup>8</sup> Галаган Г. П. Малоросійський вертеп. Київська старовина. 1882. № 1. С. 1–38.

<sup>9</sup> Будзар М. М. Музика в соціокультурному середовищі дворянського маєтку кінця XVIII – середини XIX ст.: з історії кріпацького оркестру Галаганів. *Київські історичні студії*: електрон. наук. фахове вид. 2021. No. 1 (12). С. 59–60. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36722/1/M\\_Budzar\\_1\(12\)\\_KIS\\_IFF\\_UG.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36722/1/M_Budzar_1(12)_KIS_IFF_UG.pdf) (дата звернення: 07.01.2026).

пасок [...] Більш того, там була тієї ночі завжди ілюмінація...»<sup>10</sup>. Отже, традиція музикування та показу вертепної вистави на Різдво зберігалась родиною Галаганів і у XIX столітті, завдяки чому рукопис 1770 року був переписаний, і цей вертеп дійшов до нас у максимально повному обсязі.

М. Будзар відмічає, що на початку 1790-х років оркестр та хор Сокиринського маєтку налічували загалом 20 осіб. У XIX столітті музичне життя родини розвивалося вже не лише в Сокиринцях. Важливим осередком став інший родовий маєток Галаганів – село Дігтярі (нині Прилуцький район Чернігівської області). Саме там оркестр розквітнув і набув високого професійного рівня<sup>11</sup>.

Традиція утримання хору та оркестру при маєтках була розповсюдженою серед української аристократії того часу. Так, у Глухові в 1750–1760-х роках Кирило Розумовський утримував хорову капелу й оркестр (вони існували і в інших маєтках гетьмана). При резиденції діяв театр з оперною та балетною трупамі, які регулярно виконували твори італійських композиторів. Крім світської, в маєтку звучала і духовна музики. Андрій Рачинський, який з 1753 року був регентом та придворним капельмейстером гетьмана К. Розумовського, формував репертуар із духовних концертів<sup>12</sup>. Таким чином, маєтки поміщиків та театри створювали постійний попит на навчених музикантів.

**Структура Сокиринського (Галаганівського) Вертепу.** Рукопис містить 80 пронумерованих сторінок та обкладинку. Вертеп складається з двох дій. У першій дії розповідається біблійна історія народження Христа через таких персонажів, як Рахіль, Ірод, Пастушки, Ангели, Воїни і Три Царі. Друга дія вистави пропонує глядачам комічні народно-побутові сцени, які відтворюють повсякденне життя того періоду. Персонажі другої дії: Запорожець, Дід і Баба, Солдат, Дарія Івановна, Гусар, Циган, Циганча, Циганка, Поляк із хлопчиком, «Платавка», Феська Шинкарка, Жид і Жидовка, Сатана, Поп, Клим і Свиня, Жінка Кліма, Дяк, Ученик, Коза, Савочка. В кожній дії є такі структурні елементи як «Явлення» та «Піснь». «Явлення» відповідає «Сцені» в сучасних музичних виставах і розділяє дію, позначаючи появу нового персонажа. «Піснь» відповідає сучасному розумінню музичного номеру у виставах. У першій дії міститься вісім музичних номерів: сім вокальних та один інструментальний. Друга дія складається із шести вокальних та одинадцяти інструментальних номерів.

У першій дії «Явлення» часто починаються музикою, коли перший куплет пісні передуює появі тих персонажів, від імені яких співає хор. До прикладу, сцена з Пастушками відкривається піснею «Слава буди...». Звучить перший куплет, в якому проголошується народження Христа: «...Рожденну, явленну і во яслах безсловесно положенну»<sup>13</sup>. Одразу

<sup>10</sup> Будзар М. М. Музика в соціокультурному середовищі дворянського маєтку кінця XVIII – середини XIX ст.: з історії кріпацького оркестру Галаганів. *Київські історичні студії*: електрон. наук. фахове вид. 2021. No. 1 (12). С. 59–60. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36722/1/M\\_Budzar\\_1\(12\)\\_KIS\\_IFF\\_UG.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36722/1/M_Budzar_1(12)_KIS_IFF_UG.pdf) (дата звернення: 07.01.2026).

<sup>11</sup> Будзар М. М. Музика в соціокультурному середовищі дворянського маєтку кінця XVIII – середини XIX ст.: з історії кріпацького оркестру Галаганів. *Київські історичні студії*: електрон. наук. фахове вид. 2021. No. 1 (12). С. 59–60. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36722/1/M\\_Budzar\\_1\(12\)\\_KIS\\_IFF\\_UG.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36722/1/M_Budzar_1(12)_KIS_IFF_UG.pdf) (дата звернення: 07.01.2026).

<sup>12</sup> Сфремов С. Історія українського письменства / М. К. Наєнко. Київ, 1995. 538 с.

<sup>13</sup> Сокиринський (Галаганівський) вертеп : рукопис / Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: [https://tmf-museum.com/wp-content/uploads/2025/10/6f1ba5\\_36113ff41f844468bee804990de2930.pdf](https://tmf-museum.com/wp-content/uploads/2025/10/6f1ba5_36113ff41f844468bee804990de2930.pdf) (дата звернення 10.02.2026).

після цього «два ангели входять в вертеп і кланяються один одному»<sup>14</sup>. Після їх появи іде діалог Пастушків, і звучать другий та третій куплети пісні. Таким чином, хор, відкриваючи сцену першим куплетом, емоційно готує публіку до дії, яку пізніше розігрують персонажі. Окрім «Слава Буди», подібний принцип використовується у сценах «Днесь Ірод грядет», «Шедше тріє Цари», «Перестань ридати».

Весь Сокиринський вертеп також починається з музики. Перше, що чує (чує, а не бачить!) глядач СГВ – пісня «Пінію время» («Пінію время і молитви час, Христе рожденний, спаси всіх нас»<sup>15</sup>). Вона одразу задає настрій першої частини і емоційно налаштовує публіку на виставу.

Найбільша музична арка у СГВ простежується між першою і останньою піснями. Вистава відкривається піснею «Пінію время», яка задає піднесений і серйозний тон та розпочинає духовну частину дійства. Остання пісня рукопису – кант «Мати Божа» – виконує функцію завершення цього духовного циклу, утворюючи композиційну рамку всієї вистави. Поява канту «Мати Божа» має подвійний драматургічний ефект. З одного боку, вона виглядає цілком логічною, як підсумок духовної лінії вертепу, окресленої вже у вступній пісні «Пінію время». З іншого боку, цей кант звучить доволі несподівано, адже з'являється після завершення другої, світської дії СГВ. Його виконання приносить слухачеві відчуття спокою й умиротворення та водночас повертає драматургію вистави з низького, земного рівня до високого духовного виміру.

**Історичний контекст.** Кожен культурний феномен належить епосі, в яку він був створений. Щоби повніше та глибше зрозуміти музичний та літературний тексти СГВ, розглянемо історичний та культурний контексти його створення.

Згадаймо деякі ключові історичні події Гетьманщини другої половини XVIII століття:

1750: відновлення Гетьманства (гетьман Кирило Розумовський);

1764: скасування гетьманства, запровадження Другої Малоросійської колегії;

1781: перетворення Гетьманщини на три російські намісництва;

1783: офіційне запровадження кріпацтва.

Після короткочасного відновлення гетьманства політика Катерини II (1762–1796) стала відверто централізаторською. Її реформи супроводжувалися послідовною русифікацією українського населення імперії та заохоченням української освіченої еліти до переїзду до Петербургу й Москви. Проте культурне життя Києва продовжувало бути активним та зберігало європейський характер.

#### **Музичне життя Києва 1770-х років.**

У другій половині XVIII століття музичне життя Києва було доволі різноманітним. У церквах під час богослужінь співав хор, на вулицях під час ярмарок та свят грали музики на різних інструментах. Музику обов'язково вивчали студенти Києво-Могилянської академії. Вони грали на музичних інструментах, співали у шкільних драмах, на свята ходили по маєтках заможних аристократів з виступами, іноді співали на вулицях за подаяння<sup>16</sup>. Київські воєводи мали своїх придворних музикантів. Наприклад,

<sup>14</sup> Сокиринський (Галаганівський) вертеп : рукопис / Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: [https://tmf-museum.com/wp-content/uploads/2025/10/6f1ba5\\_36113ff41f844468bee804990de2930.pdf](https://tmf-museum.com/wp-content/uploads/2025/10/6f1ba5_36113ff41f844468bee804990de2930.pdf) (дата звернення 10.02.2026).

<sup>15</sup> Сокиринський (Галаганівський) вертеп : рукопис / Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: [https://tmf-museum.com/wp-content/uploads/2025/10/6f1ba5\\_36113ff41f844468bee804990de2930.pdf](https://tmf-museum.com/wp-content/uploads/2025/10/6f1ba5_36113ff41f844468bee804990de2930.pdf) (дата звернення 10.02.2026).

<sup>16</sup> Кузьмінський І. Ю. Музична культура й освіта у Києво-Могилянській академії. *Київська академія*. 2018. Вип. 15. С. 11–60. DOI: 10.18523/1995-025x2018155004.

воєвода Михайло Леонтьєв (1672–1752) серед своїх музикантів мав бандуриста, а генерал-губернатор Києва Петро Румянцев-Задунайський (1725–1796) утримував власний оркестр. Коли імператриця Катерина II прибула до Києва 1787 року, «окрім міських музикантів та оркестру магістрату гостей міста розважав “великий оркестр” генерал-губернатора»<sup>17</sup>.

Важливою для міського музичного життя була Київська магістратська капела – оркестр збройного корпусу. У 1768 році вона складалася з 16 музикантів (у деяких джерелах – 18) та капельмейстера і мала власну музичну школу для комплектування складу. На утримання капели з міського бюджету виділялося 300 карбованців щорічно. В. Богданов зазначає, що у цей час капела включала тільки духові інструменти: гобої, кларнети, валторни, труби, літаври, великий барабан і бас<sup>18</sup>. Діяльність капели мала як урочисто-церемоніальний, так і побутово-розважальний характер: сурмачі й литавристи відбивали полудень і зорю з міської вежі, оркестр грав під час міських свят, вистав та балів. До кінця XVIII століття капела розрослася до двадцяти семи осіб, доповнилася струнною групою і виконувала музику І. Плейєля, К. Штрейбеля, К. Глюка, В.-А. Моцарта, А. Буальдьє, Е. Мегюля та інших європейських авторів<sup>19</sup>.

**Києво-Могилянська академія.** Києво-Могилянська академія, зберігаючи статус інтелектуального центру, водночас була важливим осередком музичного життя Києва XVIII століття. З неї вийшли визначні українські діячі культури того часу: регент Василь Сербжинський (бл. 1700 – після 1754), Г. Баранович (бл. 1715 – після 1762), Г. Сковорода (1722–1794), А. Ведель (1767–1808) та інші.

У другій половині XVIII століття студенти Могилянки становили строкату та впізнавану групу міського соціуму. За походженням це були переважно діти дрібного духівництва, козацько-міщанських родів, дрібно земельної шляхти; часто – приїжджі з лівобережних полкових міст<sup>20</sup>. Матеріальна скрута була майже нормою: бурса забезпечувала дах над головою і мінімальний прожиток, а решту доводилося добирати власною працею. «Миркування» (співані привітання / подяки), різдвяні та великодні обходи давали незначні, але регулярні гроші й харчі. Зокрема, на Різдво студенти часто розігрували вертепи у маетках заможних аристократичних українських сімейств того часу. І. Кузьмінський наводить інформацію про те, що могилянці також часто співали за подаяння просто на вулицях Подолу, недалеко від будівлі академії<sup>21</sup>. Вочевидь, такий спосіб заробітку був розповсюджений серед студентства, а питання грошового забезпечення хвилювало керівництво академії. Так, у 1736 році Феофан Прокопович у листі до київського архієпископа Рафаїла Заборовського, розмірковуючи про фінансове утримання Академії, висловлював надію, що з поліпшенням академічного господарства

<sup>17</sup> Кузьмінський І. Ю. Музика в житті київських воєвод та губернаторів (XV–XVIII століття). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. XXXXI. С. 105.

<sup>18</sup> Богданов В. О. *Шляхи розвитку духовного музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття)* : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Богданов Валерій Олександрович ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2008. 449 с

<sup>19</sup> Фільц Б. М. Музика військова. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / НАН України. Київ, 2020. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-70391> (дата звернення 05.01.2026).

<sup>20</sup> Білоус П. В. *Українська література XI–XVIII ст.* : навч. посіб. Київ : Видавничий центр «Академія», 2010. 358 с.

<sup>21</sup> Кузьмінський І. Ю. Музична культура й освіта у Києво-Могилянській академії. *Київська академія*. 2018. Вип. 15. С. 11–60. DOI: 10.18523/1995-025x2018155004.

студентам більше не доведеться заробляти гроші таким негідним чином<sup>22</sup>. Упродовж XVIII століття практика заробітку миркуванням у середовищі Києво-Могилянської академії маргіналізується. При цьому традиція ходити з вертепними виставами на Різдво по багатих домівках зберігалась.

Аналізуючи джерела, можна припустити, що могилянці ретельно готувались до кожного виступу, а самі вертепні вистави, особливо у другій половині XVIII століття, набували рис організованого професійного музикування. У глузливому «Правилі увіщувальному п'яницям» 1779 року читаємо таку інструкцію: «Радійте, пиворізи, і знову кажу – радійте! Ось наближається день радості, день – кажу – свята Різдва. Встаньте ж від своїх лож і візьміть кожен за своїм ремеслом відповідні знаряддя: зробіть вертепи, склейте зірку, складіть партеси! А коли підете вулицями зі співом блукати, шукаючи сивухи, то приймуть вас під свої покрівлі»<sup>23</sup>.

З дня заснування академії музика посідала важливе місце серед «вільних наук», поряд із граматиною та риторикою, і входила до обов'язкової програми навчання. Дослідники відмічають, що у стінах академії сформувалася повноцінна система музичної освіти, де спів ірмолойний (одноголосний) і партесний (багатоголосний), а також гра на музичних інструментах були важливими складовими навчального процесу<sup>24</sup>. КМА забезпечувала підготовку універсальних виконавців, спроможних діяти як у церковно-літургійній, так і у світській музичній сфері. Академія утримувала великий хор (його склад доходив до 300 осіб) і оркестр; її випускники та чинні студенти забезпечували кадрові потреби київських храмів і сезонних шкільних вистав<sup>25</sup>.

Студенти КМА мали також досвід театральної діяльності, адже шкільні драми були невід'ємною частиною навчання, а шкільний театр Києво-Могилянської академії був однією з головних форм театального життя у Києві XVIII століття. Вистави театру відбувалися щорічно на урочистостях, на Різдво, Великдень та під час диспутів. Їх показували у Братському монастирі на території академії, влітку – на відкритих майданчиках (схили гори Щекавиці біля Глибочиці)<sup>26</sup>. Окрім власне шкільних драм студенти розігрували перед публікою трагікомедії, мораліте, інтермедії з музикою, співом і складними декораціями (світлові, звукові ефекти). Серед найвідоміших п'єс XVIII століття назвемо «Володимира» (1705) Ф. Прокоповича, анонімну драму «Милість Божія» (1728), «Коміческоє дѣйствіє» (1736) М. Довгалевського, драму-мораліте Г. Кониського «Воскресеніє мертвих» (1747)<sup>27</sup>. На жаль, наприкінці століття внаслідок освітньої реформи Самуїла Миславського (1731–1796) в КМА шкільні вистави було заборонено<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> Литвинов В. Києво-Могилянська академія (1632-1817). Історичний екскурс та сучасний стан дослідження її спадщини. *Світогляд*. 2009. №4(78). С. 32–41.

<sup>23</sup> Єфремов С. Історія українського письменства / М. К. Наєнко. Київ, 1995. С. 124.

<sup>24</sup> Бермес І. Л. Хорове мистецтво XVII–XVIII ст.: засади функціонування (на прикладі Києво-Могилянської академії). *Молодь і ринок*. 2011. № 9 (80). С. 143–147.

<sup>25</sup> Корній Л. П., Сютя Б. О. *Історія української музичної культури* : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 342 с.

<sup>26</sup> Кузьмінський І. Ю. Музична культура й освіта у Києво-Могилянській академії. *Київська академія*. 2018. Вип. 15. С. 11–60. DOI: 10.18523/1995-025x2018155004.

<sup>27</sup> Лисюк О. О. Театрально-музичне життя Києва кінця XVIII – першої половини XIX ст. : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 Теорія та історія культури / Київський держ. ун-т куль-тури і мистецтв. Київ, 1998. 238 с.

<sup>28</sup> Корній Л. П., Сютя Б. О. *Історія української музичної культури* : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 342 с.

Шкільні драми були своєрідними лабораторіями, в яких студенти могли на практиці використовувати знання, отримані на лекціях з риторики. Певні риторичні принципи знаходимо й у драматургії СГВ. Ф. Прокопович у роботі «*De arte poëtica*» дає таке визначення трагедії: «Трагедія – це поетичний твір, який наслідуює у дії й мові персонажів, важливі події, визначних людей і головним чином зміни їх долі та нещастя»<sup>29</sup>. Елементи трагедії проявляються у першій частині СГВ. Серед героїв є визначні люди: цар Ірод, три Волхви, Діва Марія із немовлям. Маємо тут і важливі події: народження Ісуса, побиття немовлят та смерть Ірода.

М. Довгалецький зауважує, що дійові особи комедії – прості люди: «литвин, козак, єврей, поляк, скіф, турок, грек, італієць»<sup>30</sup>. Серед дійових осіб другої частини СГВ є поляк, єврей та єврейка, Запорожець.

Ф. Прокопович описує комедію так: «Комедія ж – це віршований твір, який жартівливо й дотепно зображує в дії, так само як і в репліках дійових осіб, суспільне й приватне життя простого люду з метою повчання та, особливо, викриття поганих людських звичаїв»<sup>31</sup>. У другій частині СГВ маємо жартівливі побутові сцени: подружня суперечка Діда та Баби, повчальний монолог Солдата, романтична сцена Дарії Івановни та Івана Петровича, жартівлива сцена з Євреем, який намагається видати помираючого коня за просто голодного та продати його, проникливий монолог Запорожця із піснею «Да не буде краще», яскрава сцена Двох Козаків та Циганки у шинку. Комедійність проявляється тут і у мові персонажів. Наприклад, у тексті передано польський акцент: «А цо, панове, я есь дядя і прадядя уродзонний естем шляхтич [...] Я биллем во Львовє, биллем в Краковє і Кійовє».

Національний характер персонажів передається і у музиці. Наприклад, у дуеті Цигана й Циганки відтворюється ритміка циганського танцю; епізод із Поляком містить інструментальний номер, схожий на краков'як (з характерними синкопами); у сцені Жида та Жидівки використовується низхідна збільшена секунда *gis–f*, що надає музиці єврейського колориту. Окремо постає образ Козака, який об'єднує народнопісенний і танцювальний елементи.

За спостереженням Лідії Корній, перша дія СГВ демонструє ознаки наскрізної музичної драматургії – не просте чергування пісень і сцен, а цілеспрямований розвиток тематизму з одного інтонаційного зерна, що засвідчує високий професійний рівень анонімного автора музики<sup>32</sup>. Це проявляється, зокрема, у сцені «Плачу Рахилі», яка є центральною у першій частині Сокиринського вертепу. Кант «Не плач, Рахиле» міститься у багатьох джерелах і має від 12 до 28 строф. Із них автори СГВ відібрали найбільш драматичні дев'ять. Крім того, вони змінили звичний для канту порядок строф і вибудували драматичну сцену із зав'язкою, розвитком та кульмінацією. Уся дійова частина винесена у діалоги, а текст куплетів підібраний так, що хор стає коментатором втілених подій (так само, як це було у шкільній драмі). Роботу авторів СГВ із текстом канта «Не плач, Рахиле» детально проаналізовано у нашій статті<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Антонюк Г. Д. Шкільна драма в освітній практиці навчальних закладів України XVII -XVIII ст. *Вісник ЛДУ БЖД*. 2012. №6. С. 9.

<sup>30</sup> Антонюк Г. Д. Шкільна драма в освітній практиці навчальних закладів України XVII -XVIII ст. *Вісник ЛДУ БЖД*. 2012. №6. С. 10.

<sup>31</sup> Антонюк Г. Д. Шкільна драма в освітній практиці навчальних закладів України XVII -XVIII ст. *Вісник ЛДУ БЖД*. 2012. №6. С. 10.

<sup>32</sup> Корній Л. П., Сютя Б. О. Історія української музичної культури : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 342 с.

<sup>33</sup> Кірш Р. Пісня «Не плач, Рахиле» в стильовій концепції Сокиринського (Галаганівського) вертепу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2025. Вип. 144. С. 25-38.

В «Евхарістиріоні» 1632 року (панегірику, врученому Петру Могилі учнями КМА) містяться вірші, присвячені різним предметам. Серед них «Корінь умілості п'ятий. Музика, вчить співу»<sup>34</sup>. Крім того, «Евхарістиріон» містить три вірші про три науки-музи: «Літоросль наук сьома. Евтерпа, тобто вправління у співах. Літоросль наук восьма. Терпсіхора, тобто вправи у співах з інструментальним супроводом. Літоросль наук дев'ята. Ерато, тобто вправи в умільному співі»<sup>35</sup>. Згадаймо, що Евтерпа – покровителька поетів та музикантів, до якої звертались за натхненням, Терпсіхора – покровителька танцю, а Ерато – муза-покровителька любовної поезії. Можна припустити, що під «Евтерпа, вправління у співах» мався на увазі спів серйозної музики, наприклад, духовних концертів; під «Терпсіхора, вправи у співах з інструментальним супроводом» – гра розважальної танцювальної та іншої музики, притаманної балам, святкам тощо; під «Ерато, тобто вправи в умільному співі» – спів любовних кантів, мадригалів, арій. Привабливою виглядає думка, що перша дія, написана у високому сакральному стилі, відповідає духу Евтерпи, тоді як друга, світська, розважальна й танцювальна, тяжіє до сфери Терпсіхори.

Отже, студенти Києво-Могилянської академії другої половини XVIII століття – освічені люди, які знали грецьку та латинську мови, вивчали риторичку та богослов'я. Крім того, вони були досвідченими музикантами, які знали монодійний і партесний спів, грали на музичних інструментах, складали драматичні п'єси та музику, мали досвід театральних виступів<sup>36</sup>.

Одним із видатних випускників КМА був Григорій Сковорода (1722–1794). Найбільш відомою є його збірка «Сад Божественних пісень». Вона складається з 30 віршів, які поєднують релігійні мотиви (цитати з Біблії) з філософськими роздумами, фольклорними елементами та алегоріями. Текст його четвертої пісні «Ангели, снижайтеся» із «Саду божественних пісень» міститься і у СГВ, у другій пісні першого явлення. У книзі «Український вертеп» Є. Марковський наводить тексти Сокиринського, Хорольського, Славутського та Батуриного вертепів<sup>37</sup>. Переважна більшість сцен у всіх текстах однакова, але сцена із словами «Ангели, снижайтеся» міститься тільки у СГВ! І це цілком зрозуміло, адже автори Сокиринського вертепу – студенти або випускники КМА, як і Григорій Савич. Більше того, вірші, що згодом увійшли до «Саду божественних пісень», Сковорода створював упродовж 1753–1785 років (опублікований лише 1861 року) – саме в той період, коли формувався корпус Сокиринського вертепу.

**Висновки.** Сокиринський (Галаганівський) вертеп постає як важлива пам'ятка української музично-театральної культури другої половини XVIII століття. У ньому знаходимо впливи освітньо-музичної традиції Києво-Могилянської академії (шкільна драма, курси риторички Ф. Прокоповича та М. Довгалевського) і народної пісенно-танцювальної культури (музичний матеріал другої частини СГВ).

З одного боку, Сокиринський вертеп виник в складній історико-культурній ситуації, позначеній ліквідацією автономних інституцій Гетьманщини та посиленням імперської

<sup>34</sup> Кузьмінський І. Ю. Музична культура й освіта у Києво-Могилянській академії. *Київська академія*. 2018. Вип. 15. С. 11–60. DOI: 10.18523/1995-025x2018155004.

<sup>35</sup> Кузьмінський І. Ю. Музична культура й освіта у Києво-Могилянській академії. *Київська академія*. 2018. Вип. 15. С. 11–60. DOI: 10.18523/1995-025x2018155004.

<sup>36</sup> Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 119-121

<sup>37</sup> Марковський Є. М. Український вертеп. Розвідки і тексти. Київ : Видавництво Всеукраїнської академії наук, 1929. 201 с.

централізації й русифікаційної політики. З іншого боку, попри ці процеси, культурне середовище Києва зберігало життєздатність, тяглість традиції та відкритість до європейських мистецьких практик. У цьому контексті вертеп постає як явище театральної культури, що передбачає наявність підготовленого виконавського середовища і сформованого глядацького запиту. Його поява вписується в контекст загальної європейської театральної культури.

Участь студентів КМА у написанні та розігруванні шкільних драм разом із професорами давала їм практичні знання з вибудовування драматургії твору, створення образів, написання текстів, музики, навичок акторської майстерності тощо. Для могилянців вертепні вистави, які вони показували у маєтках заможних сімейств під час канікул, були можливістю випробувати їх знання на практиці, в умовах живого досвіду театральної вистави за межами академії та навчання. У СГВ знаходимо елементи трагедії та композиційні засади комедії, як їх описували у підручниках з риторики професори КМА Ф. Прокопович та М. Довгалевський. Розуміння законів побудови шкільних драм відбулось і на тому, як анонімні автори СГВ працювали із літературним та музичним текстами вистави.

Отже, Сокиринський вертеп – це багаточасова музично-театральна пам'ятка, що яскраво демонструє, як у часи історичних змін та потрясінь, українська музика й театр зберігали творчу енергію та створювали унікальні синтетичні форми, які сьогодні дозволяють реконструювати музичне та театральне життя Києва 1770-х років.

#### Література

1. Антонюк Г. Д. Шкільна драма в освітній практиці навчальних закладів України XVII–XVIII ст. *Вісник ЛДУ БЖД*. 2012. №6. С. 7–12
2. Бермес І. Л. Хорове мистецтво XVII–XVIII ст.: засади функціонування (на прикладі Києво-Могилянської академії). *Молодь і ринок*. 2011. № 9 (80). С. 143–147.
3. Білоус П. В. Українська література XI–XVIII ст. : навч. посіб. Київ : Видавничий центр «Академія», 2010. 358 с.
4. Богданов В. О. Шляхи розвитку духовного музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2008. 449 с.
5. Будзар М. М. Музика в соціокультурному середовищі дворянського маєтку кінця XVIII – середини XIX ст.: з історії кріпацького оркестру Галаганів. *Київські історичні студії*: електрон. наук. фахове вид. 2021. No. 1 (12). С. 58–69. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36722/1/M\\_Budzar\\_1\(12\)\\_KIS\\_IFF\\_UG.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36722/1/M_Budzar_1(12)_KIS_IFF_UG.pdf) (дата звернення: 07.01.2026).
6. Галаган Г. П. Малоросійський вертеп. *Київська старовина*. 1882. № 1. С. 1–38.
7. Єфремов С. Історія українського письменства / М. К. Наєнко. Київ, 1995. 538 с.
8. Изваріна О. М. Вертепна драма як складова українського оперного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2011. Вип. 19. С. 148–154.
9. Кірш Р. Пісня «Не плач, Рахиле» в стильовій концепції Сокиринського (Галаганівського) вертепу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2025. Вип. 144. С. 25–38.
10. Клековкін О. Ю. Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика (структурно-типологічне дослідження). Київ, 2002. 270 с.
11. Корній Л. П. Українська шкільна різдвяна драма XVII–XVIII ст. і ляльковий театр вертеп: проблема адаптації та інтерпретації музичного чинника. *Народна творчість та етнологія*. 2021. № 2 (390). С. 5–14.
12. Корній Л. П., Сютя Б. О. Історія української музичної культури : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 342 с.
13. Кузьмінський І. Ю. Музика в житті київських воєвод та губернаторів (XV–XVIII століття). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. XXXXI. С. 99–107.
14. Кузьмінський І. Ю. Музична культура й освіта у Києво-Могилянській академії. *Київська академія*. 2018. Вип. 15. С. 11–60. DOI: 10.18523/1995-025x2018155004.

15. Курочкін О. В. Різдвяний вертеп: шляхи історичної трансформації : монографія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2022. 186 с.
16. Курочкін О. В. Український вертеп на межі двох епох. *Народна творчість та етнологія*. 2014. №6. С. 29-41.
17. Лисюк О. О. Театрально-музичне життя Києва кінця XVIII – першої половини XIX ст. : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 Теорія та історія культури / Київський держ. ун-т куль– тури і мистецтв. Київ, 1998. 238 с.
18. Литвинов В. Києво-Могилянська академія (1632–1817). Історичний екскурс та сучасний стан дослідження її спадщини. *Світогляд*. 2009. №4(78). С. 32–41.
19. Марковський С. М. Український вертеп. Розвідки і тексти. Київ : Видавництво Всеукраїнської академії наук, 1929. 201 с.
20. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII-XVIII століть. Львів, 2006. 323 с.
21. Сковорода Г. С. Повна академічна збірка / ред. Л. Ушкалов. Харків, Едмонтон, Торонто : Майдан CIUS Press, 2011. 1400 с.
22. Сокиринський (Галаганівський) вертеп : рукопис / Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: [https://tmf-museum.com/wp-content/uploads/2025/10/6f1ba5\\_36113ff41f844468b6ea804990de2930.pdf](https://tmf-museum.com/wp-content/uploads/2025/10/6f1ba5_36113ff41f844468b6ea804990de2930.pdf) (дата звернення 10.02.2026).
23. Фільц Б. М. Музика військова. Енциклопедія Сучасної України. НАН України. Київ, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-70391> (дата звернення 05.01.2026).
24. Франко І. До історії українського вертепа XVIII ст. Львів, 1906. 152 с.
25. Хлистул О. С. Український різдвяний вертеп як універсальна мистецька форма. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. 2012. Вип. 18. Т. II. С. 37-41.
26. Casalini C. On the Extracurricular Again: The Enduring Pedagogical Aims of Jesuit School Theater. *Jesuit Educational Quarterly*. 2025. Vol. 1, No. 3. P. 421–544. DOI: 10.51238/c0AR6Q2.
27. Matl J. Europa und die Slaven. Wiesbaden, 1964. 357 p.

Дата першого надходження статті до видання: 30.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 01.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

УДК 781.971

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-8>

*Крепак Костянтин Валерійович*  
заслужений діяч мистецтв України, професор,  
доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії факультету мистецтв,  
Державний заклад "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка"  
<https://orcid.org/0009-0003-0192-2915>

## ЖАНРОВА ПЕРЕОРІЄНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

*В статті досліджено процес жанрової переорієнтації в українській композиторській творчості, що відбувся після початку повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну 24 лютого 2022 року. Мета роботи полягає у виявленні та систематизації жанрових зрушень в академічній композиторській практиці воєнного періоду, аналізі нових жанрових моделей та визначенні їхніх функціональних характеристик на основі творчості конкретних авторів. Розглядаються твори О. Безбородька, В. Польової, С. Луньова, Р. Григоріва, З. Алмаші, Вс. Сіренка, М. Коломійця та інших композиторів, чия творчість засвідчує формування нових жанрових стратегій у відповідь на екзистенційний виклик війни. Методологія дослідження поєднує жанрово-типологічний, функціональний та контекстуальний методи аналізу музичних творів, що дозволяє розглянути жанрову динаміку у взаємозв'язку з соціокультурними умовами. Встановлено, що повномасштабна війна спричинила суттєву перебудову жанрової ієрархії в українській академічній музиці. Меморіальні, комеморативні та документальні жанри набули пріоритетного значення, витіснивши абстрактні інструментальні форми. Виокремлені чотири жанрові вектори (меморіально-реквіємальний, героїко-симфонічний, електроакустично-документальний та перформативно-ритуальний) відображають різні аспекти суспільної потреби: від вишанування загиблих та ритуалізації скорботи до героїчного самоствердження, документального свідчення та символічного спротиву. Кожен із цих векторів демонструє специфічні жанрові стратегії, що поєднують традиційні академічні форми з новими засобами виразності, зумовленими екстремальними умовами. Жанрова переорієнтація засвідчує трансформацію функції академічної музики від естетичної автономії до активної участі у процесах формування колективної пам'яті та культурної резистентності.*

**Ключові слова:** композиторська творчість, українська композиторська творчість, жанрова переорієнтація, меморіальні жанри, комеморативні жанри, документальні жанри, академічна музика.

### ***Krepak Konstantin. Genre reorientation of Ukrainian composers' creativity in conditions of full-scale war***

*The article examines the process of genre reorientation in Ukrainian composers' creativity, which took place after the beginning of the full-scale invasion of the Russian Federation into Ukraine on February 24, 2022. The purpose of the work is to identify and systematize genre shifts in academic composer practice of the war period, analyze new genre models and determine their functional characteristics based on the work of specific authors. The works of O. Bezborodko, V. Polyova, S. Lunyov, R. Hryhoriv, Z. Almasha, Vs. Sirenko, M. Kolomiets and other composers whose work testifies to the formation of new genre strategies in response to the existential challenge of war are considered. The research methodology combines genre-typological, functional and contextual methods of analyzing musical works, which allows us to consider genre dynamics in relation to socio-cultural conditions. It has been established that the full-scale war caused a significant*

*restructuring of the genre hierarchy in Ukrainian academic music. Memorial, commemorative and documentary genres gained priority, replacing abstract instrumental forms. The four genre vectors identified (memorial-requiem, heroic-symphonic, electroacoustic-documentary and performative-ritual) reflect different aspects of social need: from honoring the dead and ritualizing grief to heroic self-affirmation, documentary testimony and symbolic resistance. Each of these vectors demonstrates specific genre strategies that combine traditional academic forms with new means of expression caused by extreme conditions. Genre reorientation testifies to the transformation of the function of academic music from aesthetic autonomy to active participation in the processes of forming collective memory and cultural resistance.*

**Key words:** *composer's work, Ukrainian composer's work, genre reorientation, memorial genres, commemorative genres, documentary genres, academic music.*

**Вступ.** Повномасштабне вторгнення Російської Федерації в Україну, розпочате 24 лютого 2022 року, стало переломним моментом для всіх сфер національного життя, зокрема для музичної культури. Українські композитори опинилися в ситуації, коли традиційні жанрові моделі виявилися недостатніми для відображення нового екзистенційного досвіду. Війна поставила перед академічною музикою питання про її суспільну функцію, здатність реагувати на катастрофу та формувати простір колективного переживання.

Історія музичного мистецтва засвідчує, що збройні конфлікти завжди виступали каталізатором жанрових зрушень. «Квартет на кінець часу» О. Мессіана (1941 року), написаний у концтаборі, «Воєнний реквієм» Б. Бріттена (1962 року), «Уцілілий з Варшави» А. Шенберга (1947 року) демонструють, як воєнний досвід породжує нові жанрові утворення, що виходять за межі усталених класифікацій. В українському контексті подібна трансформація відбувається на наших очах, проте її науковий аналіз залишається фрагментарним.

Актуальність дослідження зумовлена потребою у системному осмисленні жанрових процесів, що відбуваються в українській композиторській творчості під впливом воєнних реалій, а також необхідністю фіксації та аналізу нового корпусу творів, створених в останні роки.

**Матеріали та методи.** Матеріалом дослідження слугують композиторські твори, створені українськими авторами у період 2022–2026 років у відповідь на повномасштабне вторгнення Російської Федерації в Україну. До аналітичного корпусу залучено симфонічні, камерні, електроакустичні та перформативні композиції О. Безбородька («Симфонія незламності», «Kommos 2022», «Ода неподоланим», «Сталь. Фіалка. Лютя»), В. Польової («Vucha. Lacrimosa», перформанс «Трансформа»), С. Луньова («POST»), Р. Григоріва («Vox humana»), З. Алмаші («Місто Марії», «Переможна симфонія»), Вс. Сіренка (Симфонія № 3), М. Коломійця (опера «Матері Херсона»), О. Шмурака («Відповідь риб святому Антонію»). Додатковим матеріалом стали інформаційні звіти Національної спілки композиторів України за 2022–2024 роки, що фіксують прем'єрні виконання нових творів, а також наукові публікації вітчизняних та зарубіжних дослідників, присвячені проблемам функціонування мистецтва в умовах воєнних конфліктів. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні кількох взаємодоповнюючих підходів. Жанрово-типологічний метод застосовано для класифікації та систематизації жанрових зрушень у композиторській практиці воєнного періоду, що дозволило виокремити чотири жанрові вектори (меморіально-реквіємальний, героїко-симфонічний, електроакустично-документальний та перформативно-ритуальний). Функціональний метод

використано для визначення зміни суспільного призначення академічних жанрів в умовах війни, зокрема переходу від естетичної автономії до активної участі у процесах формування колективної пам'яті та культурної резистентності. Контекстуальний метод забезпечив розгляд жанрової динаміки у взаємозв'язку з соціокультурними умовами воєнного часу, що дало змогу встановити кореляцію між суспільними потребами та жанровими пріоритетами композиторів. Порівняльний метод залучено для зіставлення жанрових стратегій різних авторів, а також для виявлення спільних тенденцій і відмінностей у їхньому реагуванні на воєнну дійсність.

**Результати.** Повномасштабне вторгнення 2022 року спричинило безпрецедентну активізацію композиторської діяльності в Україні. Як зазначають дослідники, під час війни спостерігається відчутне зростання кількості прем'єрних виконань нових творів українських авторів як в Україні, так і за кордоном<sup>1</sup>. Ця активізація супроводжується суттєвими змінами у жанровій палітрі, тематичній спрямованості та функціональному призначенні музичних творів.

Аналіз композиторського доробку останніх років дозволяє виокремити чотири основні жанрові вектори, кожен з яких відповідає певній соціокультурній потребі воєнного часу: меморіально-реквіємальний, героїко-симфонічний, електроакустично-документальний та перформативно-ритуальний.

Меморіально-реквіємальний вектор є найбільш масштабним за кількістю створених творів. Жанри реквієму, ляментатії, «плачу», «меморіалу» («пам'яті») набули безпрецедентного поширення в композиторській практиці воєнного періоду. Це є закономірним явищем, бо потреба у вшануванні загиблих, ритуалізації скорботи та створенні простору для колективного оплакування стала одним із найгостріших культурних запитів суспільства.

Одним із найбільш промовистих зразків цього вектору є «Bucha. Lacrimosa» В. Польової, написана для скрипки та камерного оркестру та присвячена жертвам масових убивств у Бучі. У цьому творі жанр «плачу», традиційно пов'язаний із заупокійною літургійною традицією, переноситься у площину сучасного документального свідчення. Скрипка виконує функцію індивідуального голосу, що протистоїть оркестровій масі, моделюючи ситуацію окремої людської долі в контексті колективної трагедії. Важливо зазначити, що В. Польова вже мала досвід реакції на суспільні потрясіння, в її перформансі «Трансформа» вперше було представлено рефлексію на події Майдану 2014 року, а у 2023 році творча команда оновила його, реагуючи на повномасштабну війну<sup>2</sup>.

Меморіальна лінія простежується також у творчості З. Алмаші, чий твір «Місто Марії» для камерного оркестру, присвячений зруйнованому Маріуполю, широко виконується на міжнародних концертних майданчиках<sup>3</sup>. Композитор обирає камерний склад як засіб інтимізації масштабної трагедії, на відміну від симфонічної масивності, камерне звучання передає відчуття крихкості та вразливості. Цей жанровий вибір виявляється свідомою стратегією, адже камерність таких інструментальних плачів дозволяє зберегти особистісний вимір скорботи, уникаючи патетичної генералізації.

<sup>1</sup> Українські композитори на культурному фронті (березень 2023). Національна спілка композиторів України. URL: <https://composersukraine.org/> (дата звернення: 12.03.2026).

<sup>2</sup> В Українському домі пройде перформанс «Трансформа» на музику Вікторії Польової. URL: <https://lb.ua/culture/2023/02/07/545025> (дата звернення: 06.03.2026).

<sup>3</sup> Українські композитори на культурному фронті (квітень 2024). Національна спілка композиторів України. URL: <https://composersukraine.org/> (дата звернення: 13.02.2026).

Характерною рисою меморіально-реквісимального вектору є поєднання різних традицій вшанування, що простежується на рівні конкретних авторських стратегій. Зокрема, уже сама назва «Bucha. Lacrimosa» В. Польової містить пряме відсилання до частини заупокійної меси («Lacrimosa dies illa» з секвенції «Dies irae»), тобто до канонічної структури західноєвропейського реквієму. Водночас інтонаційна будова сольної скрипкової партії тяжіє до вільної мелодичної лінії, що нагадує архаїчне голосіння з характерними низхідними секундовими зітханнями та нерегулярною ритмікою. Подібне накладання двох традицій спостерігається й у «Місті Марії» З. Алмаші, де формальна структурна логіка камерного оркестрового письма, властива європейській академічній традиції, поєднується з бурдонною фактурою та модальним ладом, характерними для народного інструментального музикування<sup>4</sup>. Таким чином, меморіально-реквісимальний вектор воєнного часу формує жанровий синтез, в якому ритуальна глибина народної традиції доповнюється структурною виразністю академічної форми, що забезпечує водночас культурну ідентифікацію та транскультурну зрозумілість для міжнародної аудиторії.

Героїко-симфонічний вектор представлений масштабними оркестровими творами, що осмислюють воєнну дійсність у категоріях героїчного протистояння, національної незламності та боротьби. Цей напрям має найглибшу історичну традицію в європейській музиці й водночас виявляє найбільшу внутрішню суперечливість. Яскравим зразком є «Симфонія незламності» О. Безбородька, п'ятичастинний симфонічний цикл із програмними назвами частин («Мрія», «Пошесть», «Попіл», «Воля», «Птах»). Композитор застосовує метод цитатно-алюзійного протиставлення, українські музичні символи (зокрема алюзія на фортепіанну п'єсу «Мрія» М. Лисенка) протиставляються гротескно трансформованим мелодіям російського походження. Такий прийом демонструє, що героїко-симфонічний жанр воєнного часу будується на принципі семантичної поляризації, де музичні цитати виконують функцію ідентифікаційних маркерів конфлікту<sup>5</sup>.

Водночас «Kommos 2022» О. Безбородька репрезентує іншу грань героїчного жанру, ближчу до античної традиції коммосу як діалогу між героєм і хором, між індивідуальним і колективним переживанням. Цей твір засвідчує, що композитор працює з різними модусами героїчного висловлювання, варіюючи жанрові рамки залежно від художнього задуму.

Симфонія №3 Вс. Сіренка, яка присвячена захисникам України та позиціонується як безпосередня реакція на повномасштабне вторгнення<sup>6</sup>, є ще одним прикладом героїко-симфонічного мислення воєнного часу. У цьому контексті важливо підкреслити, що Вс. Сіренко належить до молодого покоління українських композиторів, для яких війна стала визначальним творчим імпульсом, а симфонічний жанр виявився найадекватнішою формою для вираження масштабу переживання. Проте героїко-симфонічний вектор потребує критичного осмислення. Як зазначає І. Тукова, роботи, створені під час війни в Україні, забезпечують чуттєву взаємодію з реальністю та її конструювання,

<sup>4</sup> Сподаренко В. М. Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів. *Українське мистецтвознавство*. 2012. № 12, С. 133–139.

<sup>5</sup> Цап Г. В., Ковальчук М. М., Єфименко Н. М. Педагогічний потенціал трансформації змістово-стильових доміант репертуару українських поп-співаків часів повномасштабної війни. *Міждж сучасного педагога*. 2025. № 1 (214), С. 78–85.

<sup>6</sup> Українські композитори на культурному фронті (квітень 2024). Національна спілка композиторів України. URL: <https://composersukraine.org/> (дата звернення: 13.02.2026).

сприяючи формуванню національної пам'яті<sup>7</sup>. Водночас існує ризик того, що героїчна тематика може призводити до спрощення художньої образності, зводячи складну реальність до бінарної опозиції. Аналіз творів цього жанру свідчить, що найбільш переконливі художні результати досягаються там, де героїчний пафос поєднується з рефлексією, де перемога подається через призму втрати, а сила – через вразливість.

Електроакустично-документальний вектор є, мабуть, найбільш інноваційним з точки зору жанротворення. Він пов'язаний із залученням реальних звуків війни (сирен, вибухів, голосів) у композиторську тканину твору, що формує нову жанрову модель на перетині мистецтва та документалістики. Яскравим прикладом є електроакустична композиція «POST» С. Луньова, що поєднує візуальний та звуковий ряди, асоційовані зі страхітлями війни (звуки ракет, що падають, перезаряджання зброї, крики, відчуття жаху). Як зазначає Дж. Кларк, музика в умовах війни стає формою «звукового ландшафту», що не лише фіксує реальність, а й створює простір для резиліентності та колективного осмислення травми<sup>8</sup>. Електроакустична природа композиції Луньова дозволяє створити простір, в якому межа між мистецьким твором і документальним свідченням виявляється принципово розмитою.

Цей вектор продовжує лінію електроакустичних експериментів, започатковану в українській музиці А. Загайкевичем та іншими композиторами<sup>9</sup>, проте надає їм принципово нового функціонального навантаження. Якщо в довоєнний період електроакустика використовувалася переважно як засіб тембрового збагачення та просторового моделювання, то в умовах війни вона перетворюється на інструмент документального свідчення, фіксації травматичного досвіду та його мистецького переосмислення. Звук ракети, що падає, перестає бути абстрактним ефектом і набуває конкретного семантичного навантаження, пов'язаного з колективним досвідом цілого народу.

Перформативно-ритуальний вектор охоплює твори, в яких жанрова специфіка визначається способом виконання та взаємодією з контекстом. Це жанри-дії, жанри-ритуали, що передбачають особливий тип комунікації між виконавцями, слухачами та простором. «Vox humana» Р. Григоріва, написана для фрагмента ракети (РСЗВ БМ-27 «Ураган») та камерного оркестру, є безпрецедентним прикладом цього вектору. Знаряд, який був інструментом знищення, перетворюється на музичний інструмент. Жанрово твір знаходиться на перетині концерту, перформансу та акціонізму, що засвідчує розмивання традиційних жанрових кордонів<sup>10</sup>.

Опера «Матері Херсона» М. Коломійця являє собою ще одну форму перформативно-ритуального жанру, де оперна форма стає засобом документування конкретних воєнних подій. Оперний жанр, традиційно пов'язаний з умовністю та стилізацією, набуває документальної функції, перетворюючись на музичне свідчення. Подібна жанрова трансформація споріднена з тенденціями документального театру, проте реалізована засобами музичної мови.

<sup>7</sup> Tukova I. Vox Humana of War: Ukrainian Art Music as a Mode of Resistance (2022-24). *Musicology Today*. 2024. № 21 (1), P. 3-11. DOI: 10.2478/muso-2024-0002.

<sup>8</sup> Clark J. N. Music, resilience and 'soundscaping': Some reflections on the war in Ukraine. *Cultural Sociology*. 2023. № 17 (1), P. 118-135. DOI: 10.1177/17499755231151216.

<sup>9</sup> Бондаренко А. Просторова локалізація акустичних подій в електронній музиці: досвід дослідження. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. № 34, С. 26–30

<sup>10</sup> Tukova I. Vox Humana of War: Ukrainian Art Music as a Mode of Resistance (2022-24). *Musicology Today*. 2024. № 21 (1), P. 3–11. DOI: 10.2478/muso-2024-0002.

Жанрова переорієнтація воєнного часу відбувається у контексті ширших процесів, характерних для української музичної культури останніх десятиліть. Зокрема, звернення до архаїчних жанрових моделей (голосіння, плач, обрядова пісня) кореспондує з неофольклористичними тенденціями, які активно розвивалися в українській композиторській творчості ще до війни<sup>11</sup>. Війна надала цим тенденціям нового імпульсу та нового змістовного наповнення, архаїчний жанр голосіння, раніше осмислюваний переважно в етнографічному або стилістичному вимірі, набуває екзистенційної актуальності як адекватна форма для вираження масової скорботи.

**Висновки.** Дослідження жанрової переорієнтації в українській композиторській творчості воєнного періоду дозволяє констатувати, що повномасштабна війна спричинила глибоку перебудову жанрової ієрархії та функціонального призначення академічної музики.

Виокремлені чотири жанрові вектори (меморіально-реквіємальний, героїко-симфонічний, електроакустично-документальний та перформативно-ритуальний) відображають різні аспекти суспільної потреби від вшанування загиблих та ритуалізації скорботи до героїчного самоствердження, документального свідчення та символічного спротиву. Кожен із цих векторів демонструє специфічні жанрові стратегії, що поєднують традиційні академічні форми з новими засобами виразності, зумовленими екстремальними умовами.

Встановлено, що жанрова переорієнтація супроводжується кількома ключовими тенденціями:

- посиленням програмності та конкретизації змісту;
- функціональною адаптацією жанрів до нових соціокультурних потреб;
- міжжанровою гібридизацією;
- зростанням міжнародної комунікативної функції музики.

Ці тенденції засвідчують трансформацію функції академічної музики від естетичної автономії до активної участі у процесах формування колективної пам'яті та культурної резистентності.

Водночас жанрова переорієнтація містить внутрішні суперечності, зокрема ризик жанрової монотонності та спрощення художньої образності під тиском патріотичних очікувань. Найбільш переконливі художні результати досягаються у тих творах, де тематична конкретність поєднується з жанровим новаторством, а героїчний або скорботний модус доповнюється рефлексією, іронією або метафізичною глибиною.

Отже, жанрова переорієнтація в українській композиторській творчості воєнного часу є закономірним і багатовимірним процесом, що засвідчує як здатність академічної музики реагувати на екзистенційні виклики, так і потенціал українських композиторів створювати нові форми мистецького висловлювання у найскладніших умовах. У цьому полягає значення досліджуваного процесу як для розуміння сучасного стану національної музичної культури, так і для осмислення ширших закономірностей функціонування мистецтва в умовах воєнних конфліктів.

<sup>11</sup> Чабаненко Н. А. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості ХХ ст. *Культура і сучасність*. 2019. № 2, С. 137–141. DOI: 10.32461/2226-0285.2.2019.190624.

## Література

1. Бондаренко А. Просторова локалізація акустичних подій в електронній музиці: досвід дослідження. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. № 34, С. 26–30. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-1-4>.
2. В Українському домі пройде перформанс «Трансформа» на музику Вікторії Польової. URL: <https://lb.ua/culture/2023/02/07/545025> (дата звернення: 06.03.2026).
3. Клещова О. Український пісенний дискурс: сучасні символи. *Лінгвістика*. 2023. № 2 (48), С. 83–97. <https://doi.org/10.12958/2227-2631-2023-2-48-83-97>.
4. Сподаренко В. М. Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів. *Українське мистецтвознавство*. 2012. № 12, С. 133–139.
5. Тормахова А. М. До проблеми взаємодії мистецтва та політики в контексті сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2, С. 64–68.
6. Тормахова А. Мистецькі практики під час війни: український вимір. *Українська культура: минає, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 40, С. 70–75. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.547>.
7. Українські композитори на культурному фронті (березень 2023). Національна спілка композиторів України. URL: [https://composersukraine.org/index.php?id=27&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=328&cHash=c54a65c745fd4fd06b556d49a058a9f5](https://composersukraine.org/index.php?id=27&tx_ttnews%5Btt_news%5D=328&cHash=c54a65c745fd4fd06b556d49a058a9f5) (дата звернення: 12.03.2026).
8. Українські композитори на культурному фронті (квітень 2024). Національна спілка композиторів України. URL: [https://composersukraine.org/index.php?id=27&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=330&cHash=50266d62f90fdc58104cb96b14187c36](https://composersukraine.org/index.php?id=27&tx_ttnews%5Btt_news%5D=330&cHash=50266d62f90fdc58104cb96b14187c36) (дата звернення: 13.02.2026).
9. Цап Г. В., Ковальчук М. М., Єфименко Н. М. Педагогічний потенціал трансформації змістово-стильових доміант репертуару українських поп-співаків часів повномасштабної війни. *Новітні педагогічні практики сучасних закладів освіти*. 2025. № 6 (225), С. 141–145. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2025-6\(225\)-141-145](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2025-6(225)-141-145).
10. Чабаненко Н. А. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості ХХ ст. *Культура і сучасність*. 2019. № 2, С. 137–141. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190624>.
11. Clark J. N. Music, resilience and ‘soundscaping’: Some reflections on the war in Ukraine. *Cultural Sociology*. 2023. № 17 (1), P. 118–135. <https://doi.org/10.1177/17499755231151216>.
12. Tukova I. Vox Humana of War: Ukrainian Art Music as a Mode of Resistance (2022-24). *Musicology Today*. 2024. № 21 (1), P. 3–11. <https://doi.org/10.2478/muso-2024-0002>.

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 28.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 78.071.2:784.4(477)»1914/1921»

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-9>

Макаренко Лідія Петрівна  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри сценічного мистецтва і культури,  
керівник центру менеджменту освітньої діяльності,  
Київський національний університет технологій та дизайну  
<https://orcid.org/0000-0003-4465-4738>

## ПІСНІ УКРАЇНСЬКИХ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ: ГЕНЕЗА ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ

*Мета статті полягає у комплексному дослідженні пісень Українських січових стрільців як цілісного явища національної музичної культури початку ХХ століття, зокрема у з'ясуванні їх генези та визначенні культурно-мистецьких засад формування на основі аналізу фольклорних, духовних, регіональних і професійних музичних традицій. У статті узагальнено результати дослідження пісенної творчості Українських січових стрільців як цілісного явища національної музичної культури початку ХХ століття та обґрунтовано її генезу й культурно-мистецькі засади формування. На основі комплексного аналізу встановлено, що стрілецька пісенність виникла внаслідок органічного синтезу кількох взаємопов'язаних традицій, серед яких визначальними є козацький музичний фольклор, кобзарсько-лірницьке мистецтво, українська церковна музика, зокрема кантова практика, регіональний фольклор західноукраїнських земель, а також міська пісенна культура та впливи західноєвропейського музичного середовища. Доведено, що спадкоємність із козацькою традицією проявляється у тематичній спрямованості, героїко-патріотичному змісті та типології образу воїна-захисника, тоді як кобзарсько-лірницька традиція зумовила формування наративності, епічності та історичної пам'яті у стрілецькому мелосі. Встановлено, що вплив церковної музики сприяв формуванню піднесеного, часто реквіємного характеру пісень, а кантова основа забезпечила їх доступність і можливість широкого колективного виконання у військовому середовищі.*

*Узагальнено, що міська музична культура кінця ХІХ – початку ХХ століття, зокрема жанр романсу, істотно вплинула на інтонаційну виразність, ліричність і гармонічну організацію стрілецьких пісень, тоді як західноєвропейські музичні впливи сприяли оновленню їх ритмічних та формотворчих характеристик. Окремо підкреслено роль професійного музичного середовища, адже значна частина авторів стрілецьких пісень володіла достатнім рівнем музичної підготовки, що забезпечило високий художній рівень творів, їх структурну завершеність і здатність до подальшого функціонування в академічному та концертному просторі. У результаті дослідження обґрунтовано, що стрілецька пісенність виконує не лише естетичну, а й важливі комунікативні, консолідуючі та ідентифікаційні функції, виступаючи засобом збереження історичної пам'яті та трансляції національних цінностей. Зроблено висновки, що пісні Українських січових стрільців є вагомим культурно-мистецьким феноменом, який засвідчує тяглість української музичної традиції, її здатність до адаптації в умовах історичних трансформацій та відіграє суттєву роль у формуванні національної ідентичності та історичної спадкоємності.*

**Ключові слова:** українська музична культура, Українські січові стрільці, стрілецькі пісні, генеза, козацький фольклор, кобзарсько-лірницька традиція, церковна музика, регіональний фольклор, міська пісенна культура, романс, національна ідентичність.

**Makarenko Lidiia. Songs of the Ukrainian Sich Riflemen: Genesis and Cultural-Artistic Foundations of Formation**

*The aim of the article is to provide a comprehensive study of the songs of the Ukrainian Sich Riflemen as an integral phenomenon of the national musical culture of the early twentieth century, in particular to clarify their genesis and to determine the cultural and artistic foundations of their formation based on the analysis of folk, sacred, regional, and professional musical traditions.*

*The article summarizes the results of a study of the song *мєорчїсть* of the Ukrainian Sich Riflemen as a holistic phenomenon of the national musical culture of the early twentieth century and substantiates its genesis and cultural–artistic foundations of formation. Based on a comprehensive analysis, it has been established that the Riflemen’s song tradition emerged as a result of an organic synthesis of several interrelated traditions, among which the decisive role is played by Cossack musical folklore, the kobzar–lirnyk tradition, Ukrainian church music—particularly the kant practice—regional folklore of Western Ukrainian lands, as well as urban song culture and the influence of the Western European musical environment. It is demonstrated that continuity with the Cossack tradition is manifested in thematic orientation, heroic and patriotic content, and the typology of the warrior-defender image, whereas the kobzar–lirnyk tradition determined the formation of narrativity, epic character, and historical memory within the Riflemen’s melos. It has been established that the influence of church music contributed to the formation of an elevated, often requiem-like character of the songs, while the kant basis ensured their accessibility and the possibility of wide collective performance within the military environment.*

*It is generalized that the urban musical culture of the late nineteenth and early twentieth centuries, particularly the romance genre, significantly influenced the intonational expressiveness, lyricism, and harmonic organization of Riflemen’s songs, whereas Western European musical influences contributed to the renewal of their rhythmic and formal characteristics. Particular emphasis is placed on the role of the professional musical milieu, since a considerable number of authors of Riflemen’s songs possessed sufficient musical training, which ensured the high artistic quality of the works, their structural completeness, and their capacity for further functioning in academic and concert practice. As a result of the study, it is substantiated that the Riflemen’s song tradition performs not only aesthetic but also important communicative, consolidating, and identity-forming functions, acting as a means of preserving historical memory and transmitting national values. It is concluded that the songs of the Ukrainian Sich Riflemen constitute a significant cultural and artistic phenomenon that demonstrates the continuity of Ukrainian musical tradition, its ability to adapt under conditions of historical transformations, and plays a substantial role in shaping national identity and historical continuity.*

**Key words:** *Ukrainian musical culture, Ukrainian Sich Riflemen, Riflemen’s songs, genesis, Cossack folklore, kobzar–lirnyk tradition, church music, regional folklore, urban song culture, romance, national identity.*

**Вступ.** Мета статті полягає у комплексному дослідженні пісень Українських січових стрільців як цілісного явища національної музичної культури початку ХХ століття, зокрема у з’ясуванні їх генези, визначенні культурно-мистецьких засад формування та основних джерел впливу, а також у висвітленні їх ролі як носія історичної пам’яті та чинника формування національної ідентичності.

Пісні Українських січових стрільців є важливим пластом української музичної культури початку ХХ століття, що сформувався в умовах національно-визвольних змагань 1914–1921 років. Вони відображають ключові історичні події, транслюють ідеї боротьби за державність та виконують важливу роль у формуванні національної свідомості й історичної пам’яті.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю системного осмислення стрілецької пісенності як цілісного культурно-мистецького феномену. Її формування відбувалося під впливом козацького фольклору, кобзарсько-лірницької традиції, церковної музики, регіонального фольклору, міської пісенної культури та західноєвропейських музичних впливів.

Стрілецькі пісні постають як результат взаємодії різних культурних традицій, що зумовлює необхідність їх комплексного наукового дослідження.

**Матеріали та методи.** Матеріальну основу дослідження становлять пісні Українських січових стрільців, зафіксовані у фольклорних збірниках, нотних виданнях, архівних джерелах, а також наукові праці з музикознавства, фольклористики та історії української культури. До аналізу залучено як власне стрілецький репертуар, так і споріднені з ним зразки козацького фольклору, кобзарсько-лірницької традиції, церковної музики та міської пісенної культури.

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних методів. Застосовано історико-культурний метод для розгляду пісень у контексті суспільно-історичних процесів початку ХХ століття; порівняльно-типологічний – для виявлення спільних рис між стрілецькою пісенністю та попередніми музичними традиціями; музикознавчий аналіз – для дослідження інтонаційних, жанрових і стилевих особливостей; а також системний підхід, що дозволив розглянути стрілецьку пісенність як цілісне культурно-мистецьке явище.

Проблематика пісенної творчості Українських січових стрільців привертала увагу низки українських науковців, серед яких варто виокремити праці Лесі Башняк (Л. Червінська)<sup>1</sup>. У своїх дослідженнях, зокрема присвячених ролі стрілецької культури у розвитку національної музичної традиції першої половини ХХ століття, авторка розглядає пісенну спадщину УСС як важливий компонент формування української ідентичності. Л. Башняк акцентує увагу на поєднанні фольклорних витоків і авторського первня у стрілецьких піснях, аналізує їх жанрову структуру, а також функціонування у військовому та суспільному середовищі. У наукових працях стрілецькі пісні розглядаються передусім у контексті українського музичного фольклору та як важливий чинник формування національної ідентичності: «стрілецькі пісні є важливим пластом вітчизняного музичного фольклору, увібравши найкращі традиції українського мелосу, вони стали літописом героїчних часів боротьби народу на свою Батьківщину»<sup>2</sup>.

Це твердження є концептуальним для розуміння стрілецької пісні як форми художньої репрезентації історичного досвіду. У даному підході акцент зроблено на функції пісні як носія колективної пам'яті, що дозволяє інтерпретувати стрілецький мелос як своєрідний музичний літопис епохи визвольних змагань.

Актуалізація стрілецького репертуару в сучасному культурному просторі розглядається у працях А. Шишкіної та Ю. Шульги, які досліджують функціонування цих пісень в умовах російсько-української війни. Науковиці наголошують на трансформації форм побутування стрілецького мелосу, зазначаючи: «В умовах сьогодення стрілецькі пісні повертаються до нас у нових обробках та аранжуваннях. Вони вирізняються своєю інструментальністю, музичним супроводом, ритмом, темпом виконання. Українські гурти

<sup>1</sup> Башняк Л. Стрілецька пісня як основний жанр музичної творчості січового стрілецтва. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2009. № 3. С. 97–101.

<sup>2</sup> Макаренко Л. П. Музична культура січових стрільців як чинник українського державотворення. *Актуальні питання сьогодення*. 2018. Т. 8. С. 18–20.

та виконавці змінюють їх відповідно до викликів часу, поєднуючи традиційну основу з такими сучасними музичними напрямками, як етно, рок, джаз, поп тощо»<sup>3</sup>.

Зазначена теза дозволяє констатувати, що стрілецька пісенність функціонує як відкрита система, здатна до інтерпретацій і переосмислення. У цьому контексті вона постає не лише як історичний артефакт, але як активний компонент сучасної музичної культури.

Питання унікальності стрілецької творчості у світовому контексті порушується у дослідженні О. Крикун, яка підкреслює її феноменальний характер та глибинний зв'язок із національною традицією. Зокрема, дослідниця зазначає: «Творчість УСС не має аналогів у світовій військовій культурі, це справді феномен. Пісня січових стрільців, виплекана на козацьких традиціях, увібрала в себе за п'ять років визвольних змагань порив національного спрямування, масштабність бурлескного гумору майже байдужих до смерті безстрашних воїнів, а також сподівання на кращу долю та віру в майбутню велику перемогу над усіма можливими загарбниками»<sup>4</sup>.

Це твердження є важливим для осмислення генези стрілецьких пісень, оскільки воно підкреслює їхній синтетичний характер та безпосередній зв'язок із козацькою традицією. Водночас воно розкриває емоційно-сміслову багатомірність стрілецького мелосу, що поєднує героїчне, ліричне і гумористичне начала.

У ширшому культурологічному вимірі В. Дутчак розглядає українську музичну культуру як інструмент формування національної ідентичності та культурної дипломатії. Дослідниця зазначає: «Феномен музичної ідентифікації України (через її історію і культуру у фольклорних та авторських зразках творчості) упродовж останніх років проявився на багатьох рівнях популярної, естрадної, рокової, академічної сфер, у гастрольній і фестивалній діяльності митців, сприяв культурній дипломатії та формуванню позитивного іміджу держави у світі»<sup>5</sup>.

Це твердження дозволяє розглядати стрілецькі пісні як складову ширшого процесу музичної ідентифікації України, де історичний репертуар набуває нових функцій у сучасному культурному просторі.

Подальший розвиток цієї проблематики простежується у наступній праці В. Дутчак, де акцентується увага на процесах відродження та переосмислення музичних творів визвольної доби. Дослідниця підкреслює: «Відбувається активне відродження музичних творів військової доби, визвольних змагань, які набули нового актуального значення, зокрема пісень січових стрільців, повстанських пісень у різних обробках і аранжуваннях, що свідчить про новий етап розвитку фольклорної традиції»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Шишкіна А. Є., Шульга Ю. Г. Відлуння пісенної творчості українських січових стрільців в умовах російсько-української війни. *Конотопські наукові студії – 2024: тези доповідей III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції молодих учених, аспірантів, студентів, учнів (20 травня 2024 р., м. Конотоп)*. 2024. С. 181–183.

<sup>4</sup> Крикун О. Основа ліричного мелосу творчості українських січових стрільців. *Філологічні студії: збірник наукових праць студентів і магістрантів факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха*. Вінниця: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2022. № 20. С. 148–154.

<sup>5</sup> Дутчак В. Від музики Майдану до музики війни: український феномен. *The Russian-Ukrainian war (2014–2022): historical, political, cultural-educational, religious, economic, and legal aspects*. 2022. С. 716–725. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-86>.

<sup>6</sup> Дутчак В. Відродження і переосмислення українських національних музичних символів у час російсько-української війни. *Україно моя вишивана: етнокультурний та освітньо-виховний потенціал української вишиванки: збірник тез IV Міжнародної онлайн-конференції*. 2023. С. 57–61. URL: <https://law.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/145/2024/02/zbirnyk-vyshivanka-2023.pdf>

Таким чином, сучасні дослідження демонструють еволюцію наукових підходів до вивчення стрілецької пісенності – від її осмислення як фольклорного явища до розгляду як важливого чинника національної ідентичності, культурної комунікації та державотворення. Це створює ґрунтовну теоретичну базу для подальшого дослідження генези, функцій та семантики пісень Українських січових стрільців.

**Результати.** Походження стрілецьких пісень є складним і багатовимірним явищем, що формується на перетині глибинних пластів української музичної культури та конкретних історичних обставин початку ХХ століття. Її витoki слід розглядати не лише як безпосередній результат військово-політичних подій 1914–1921 років, але як закономірний етап еволюції національного мелосу, що увібрав у себе традиції попередніх історичних епох.

Передусім, визначальним джерелом формування стрілецької пісенності виступає *козацький музичний фольклор*. Його вплив зумовлений не лише історичною спадкоємністю традиції, але й тим, що на межі ХІХ–ХХ століть козацька культурна спадщина залишалася живим елементом народної пам'яті. У багатьох регіонах України – передусім на територіях колишньої Гетьманщини, Слобожанщини, Наддніпрянщини та Півдня – зберігалися усні перекази, історичні пісні, думи, що репрезентували героїку козацької доби, культивували образ воїна-захисника та ідею служіння Батьківщині.

Важливо враховувати і соціально-історичні процеси кінця ХІХ – початку ХХ століття, зокрема внутрішні міграційні переміщення населення в межах українських земель, які перебували у складі різних імперій. Переселення вихідців із Наддніпрянської України, де козацька традиція була особливо глибоко вкорінена, до західноукраїнських територій (Галичини, Буковини) сприяло взаємопроникненню культурних практик. У цьому контексті козацький пісенний репертуар інтегрувався у нове соціокультурне середовище.

Українські січові стрільці у процесі свого формування свідомо апелювали до козацької військової традиції, що виявилось як на рівні символіки й ідеології, так і в окремих елементах організаційної структури, термінології та культурних практик. Водночас необхідно підкреслити, що йдеться не про пряме відтворення козацького устрою, а про його модернізовану інтерпретацію в умовах регулярного війська початку ХХ століття.

Передусім це проявилось у використанні назви «Січ», яка безпосередньо апелює до Запорозької Січі як осередку військово-політичної організації козацтва. Саме поняття «січові стрільці» вже несе у собі ідею спадкоємності з козацькою традицією.

У структурному вимірі простежується використання низки термінів і організаційних одиниць, що мають козацьке походження або стилістично з ним пов'язані (кіш, курінь, сотня), також у системі звань та ієрархії (отаман, осавул, хорунжий). Важливим елементом спадкоємності є також символіка та ритуали: використання національних кольорів, прапорів, клейнодів, що апелюють до козацької атрибутики; культивування образу козака як ідеального воїна, який переноситься на постать стрільця; поширення військових пісень, що продовжують козацьку традицію як засіб моральної мобілізації.

Важливою ознакою спадкоємності між козацькою та стрілецькою пісенною традицією є трансформація ключових образів, зокрема заміна номінації «козак» на «стрілець». Така заміна не є випадковою, а відображає закономірний процес історико-культурної адаптації фольклорного тексту до нових суспільно-політичних умов початку ХХ століття.

Подібні заміни простежуються як на рівні текстових варіантів, так і у процесі функціонування пісень у живій виконавській практиці. Часто стрілецькі пісні постають як переінтовані або перетекстовані варіанти давніших козацьких творів, де зміна

ключового суб'єкта («козак» – «стрілець») супроводжується оновленням історичних реалій, географічних назв та контексту подій.

Трансформації козацьких пісень у стрілецький репертуар у більшості випадків відбувається не прямо як «перетворення» конкретної пісні, а через використання усталених фольклорних моделей, інтонацій і текстових формул.

Серед пісень які мають стилістичний зв'язок з козацьким фольклором можна назвати: «Гей, там на горі Січ іде» (сл. і муз. К. Трильовського) – має виразне козацьке підґрунтя, пов'язане із образом Січі та козацького війська. Типологічна група пісень із формулою «їхав козак...» – на їх основі формується низка стрілецьких творів, зокрема «Їхав стрілець на війноньку» (сл. і муз. М. Гайворонського). Тут маємо не пряме запозичення конкретного тексту, а відтворення сталої поетичної моделі козацьких пісень.

Пісня «Повіяв вітер степовий» (сл. і муз. І. Витвицького) є показовим прикладом не прямого «перетворення» козацької пісні на стрілецьку, а глибинної стилістичної та інтонаційно-образної спадкоємності між цими двома пластами української музичної культури.

Даний твір належить до стрілецького репертуару і за своїми поетичними та музичними ознаками тяжіє до традиції козацьких ліричних і тужливих пісень. Передусім це виявляється у: використанні степового топосу як символічного простору волі, небезпеки й розлуки; домінуванні мотиву від'їзду/втрати, характерного для козацьких історичних і побутових пісень; кантиленній мелодії з протяжною інтонацією, близькою до думної та історичної традиції; узагальненому образі воїна, який типологічно співвідноситься з образом козака.

У пісні «Повіяв вітер степовий» у народній виконавській практиці дійсно фіксується варіантність тексту, зокрема заміна номінації «козак» на «стрілець». Така трансформація виникає в процесі усного побутування твору, що є типовим для фольклоризованого стрілецького репертуару. Фактично відбувається перенесення вже сформованого в козацькому фольклорі комплексу образів і смислів у новий історичний контекст визвольних змагань початку ХХ століття.

Показовим у контексті історичної спадкоємності та формування стрілецької пісенності є пісня «Ми гайдамаки» (сл. О. Маковея, муз. Л. Лепкого), яка безпосередньо належить до стрілецького репертуару. У цьому творі виразно простежується апеляція до гайдамацького руху ХVІІІ століття як важливого етапу національно-визвольної боротьби, що осмислюється як історичний попередник стрілецтва.

Також варто зауважити, що січові стрільці могли виконувати популярні на той час козацькі пісні, що є цілком історично обґрунтованим явищем. На початку ХХ століття козацький пісенний репертуар залишався активною складовою народної музичної практики та колективної пам'яті українців, передаючись у середовищі селянства, міщанства і національно свідомої інтелігенції. Значна частина стрілецтва формувалася саме в цьому культурному контексті, що зумовлювало природне включення козацьких пісень до їхнього виконавського обігу.

На той час були опубліковані такі видатні фольклорні збірки, як М. Лисенка «Збірник українських пісень (з нотами)» (1868 р.), Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум» (1910, 1913 рр.) та інші фундаментальні видання, що репрезентували широкий пласт українського, зокрема козацького та історичного, пісенного фольклору.

Не менш вагомим чинником який вплинув на формування пісень січових стрільців є традиція *кобзарсько-лірницького мистецтва* витоки якої сягають ще доби Київської Русі. Саме в ранньому героїчному епосі, представленому билинами, сформувалися

основні архетипи воїнської звитяги, захисту рідної землі та служіння громаді. У подальшому ця традиція трансформувалася в українських думках – самобутньому жанрі усної народної творчості, який набув поширення у козацьку добу та був тісно пов'язаний із діяльністю кобзарів і лірників.

Кобзарсько-лірницьке мистецтво виконувало надзвичайно важливу комунікаційну функцію: воно забезпечувало передачу історичної пам'яті як у просторовому вимірі – між різними регіонами України, так і в часовому – від покоління до покоління. Через думи та історичні пісні фіксувалися й осмислювалися ключові події національної історії, формувалася образ героя-захисника та утверджувалися цінності боротьби за свободу.

Саме ця безперервна епічна традиція, що пройшла шлях від билинної спадщини Київської Русі через козацький думний епос до новітнього часу, стала одним із визначальних підґрунтів формування стрілецької пісенності. У піснях січових стрільців виразно простежуються риси, успадковані від кобзарсько-лірницької традиції: наративність, схильність до сюжетного розгортання, поєднання епічного та ліричного начал, а також глибока емоційна напруга, через яку історичні події осмислюються крізь особистісний досвід. Стрілецька пісня постає як закономірний етап розвитку українського героїчного епосу, що зберігає і продовжує багатотомову традицію національного музично-поетичного мислення.

У контексті історичної та культурної спадкоємності кобзарсько-лірницької традиції особливої уваги заслуговують стрілецькі пісні, у яких виразно простежуються риси епічних жанрів, драматизму та історизму. До таких творів належать, зокрема, «А вже восьмий рік минає» (сл. і муз. народні), «Був собі стрілець, він дівчину мав» (сл. і муз. Р. Купчинського), «Ой там при долині, гранатами зритій» (сл. і муз. Р. Купчинського), «Під Києвом, під Крутами» (сл. і муз. народні).

Ці пісні споріднені з кобзарсько-лірницьким мистецтвом передусім за своїм функціональним і художнім призначенням. Вони відтворюють конкретні історичні події, осмислюють їх крізь призму особистісного переживання, поєднуючи епічну розповідність із глибоким ліризмом. Подібно до дум, у них наявна схильність до сюжетного розгортання, акцентування на долі окремого героя або колективу, а також прагнення зберегти пам'ять про трагічні й героїчні сторінки національної історії.

Кобзарі були частими гостями у військовому середовищі, зокрема серед січових стрільців. Їхня присутність виконувала не лише мистецьку, а й важливу комунікативну функцію: через виконання дум і історичних пісень відбувалася передача колективної пам'яті, героїчних наративів і національних смислів. У такий спосіб забезпечувався безпосередній зв'язок між різними історичними епохами – від козацької доби до визвольних змагань ХХ століття, що сприяло формуванню історичної свідомості стрілетства та спадкоємності української державницької традиції.

Важливим джерелом формування стрілецької пісенності є *українська церковна музична традиція*, що проявляється у кантіленності, ладовій організації та специфічному характері багатоголосся. Вплив церковного співу зумовив піднесений, часто реквіємний характер значної частини стрілецького репертуару, особливо творів, пов'язаних із тематикою смерті, жертвності та національної пам'яті. Особливе значення має традиція кантів, яка сформувалася в українській культурі у XVII–XVIII століттях і поєднала риси церковного та світського музикування.

Найбільш показовим у цьому контексті є твір «Коли ви вмирили, вам дзвони не грали» (сл. М. Кураха, муз. М. Гайворонського), у якому чітко простежується реквіємна

інтонаційність, наближена до традиції заупокійного церковного співу. Подібні риси виявляються і в піснях «Чуєш, брате мій» («Журавлі» сл. і муз. Л. і Б. Лепких), «Задзвеніли в церкві ключі не перестаючи» (сл. і муз. народні), де безпосередньо актуалізується церковна символіка та дзвонова образність, що підсилює відчуття сакральності та трагічного піднесення. У пісні «А там старий батько окопи копав» (сл. і муз. народні) простежується глибока емоційна стриманість і внутрішня зосередженість, притаманна духовному співу, а також мотив жертви, характерний для церковної традиції. Стрілецька і пластова молитва «Боже Великий, Творче всесильний» (сл. і муз. Р. Купчинського) є одним із яскравих зразків сакрального співу, інтегрованого у середовище Українських січових стрільців. Вплив української церковної музики на стрілецькі пісні проявляється не лише на інтонаційному рівні, але й у їхній семантиці та функції – як засобу колективного осмислення втрати, пам'яті та жертвовності. Це надає стрілецькому репертуару особливої глибини, підкреслюючи його зв'язок із сакральною сферою та традиціями національної духовної культури.

Поряд із традиційними джерелами, значну роль у формуванні стрілецької пісенності відіграла *міська музична культура*, зокрема вплив міського романсу та популярної музики кінця ХІХ – початку ХХ століття. Саме у міському середовищі сформувався специфічний тип інтимно-ліричної пісенності, що поєднував простоту мелодики з емоційною насиченістю та індивідуалізованим переживанням. Ці риси органічно інтегрувалися у стрілецький репертуар, особливо у творах ліричного та тужливого характеру.

Вплив міського романсу проявляється передусім у мелодико-інтонаційній сфері: кантиленність, чітка періодична структура, тяжіння до мінорно-мажорних ладових зіставлень, а також у характері вокальної інтерпретації. Значну роль відіграла і практика камерного музикування, зокрема виконання пісень під акомпанемент гітари, що було поширеним у міському інтелігентському середовищі того часу («Колись дівчино мила» сл. і муз. Л. Лепкого, «Човен хитається», «Мав я раз дівчиноньку», «Накрила нічка» сл. і муз. Р. Купчинського).

Водночас стрілецька пісенність зазнала впливу *західноєвропейської популярної музичної культури*, зокрема центральноєвропейського (австро-угорського) культурного простору, у межах якого формувалося стрілецтво. Йдеться про поширені у той час жанри маршової та танцювальної музики. Ці елементи зумовили появу у стрілецькому репертуарі чіткої метроритмічної організації, куплетної будови та легкої запам'ятовуваності мелодій, що було важливим для їх функціонування у військовому середовищі. Українські січові стрільці перейняли не лише організаційні засади, систему вишколу та дисциплінарні норми австро-угорської армії, але й важливі елементи її військово-музичної культури, що відіграла суттєву роль у функціонуванні війська. Йдеться передусім про традицію виконання військових маршів, використання духових оркестрів, сигнальної музики та регламентованого музичного супроводу військових дій і ритуалів. Серед таких пісень можна відзначити: «Зажурились Галичанки тай на тую зміну» (сл. і муз. Р. Купчинського), «Гей, ви, Стрільці Січовії» (сл. і муз. К. Гутковського), «Там на горі, на маківці» (сл. і муз. народні).

Вагомим чинником формування стрілецької пісенності виступає регіональний фольклор Західної України, що був безпосереднім культурним середовищем більшості Українських січових стрільців. Саме цей локальний пісенний ґрунт зумовив інтонаційну, ладову та образно-семантичну специфіку значної частини стрілецького репертуару. Дослідниця пісень січових стрільців Л. Башняк зазначає: «українська народна пісня

накладала помітний відбиток на стрілецьку, що додавало їй популярності. Власне, народна пісня була зразком і мистецьким критерієм для стрілецьких композиторів і поетів-пісенників»<sup>7</sup>.

Не менш важливим є вплив обрядового фольклору, зокрема різдвяно-колядкової традиції. У стрілецькому середовищі колядки наповнюються новим змістом, пов'язаним із війною, боротьбою та національною ідеєю. Такі явища, які умовно окреслюють як «стрілецькі» або пізніше «повстанські» колядки, демонструють процес переосмислення сакрального жанру в історичних умовах. Прикладом може слугувати пісня «Коляда про Січового Стрільця» («А в чистім полі два яворочки, – Ой, дай, Боже»!, сл. і муз. народні).

Важливим чинником формування стрілецької пісенності є *вплив професійного музичного мистецтва*, що зумовлений наявністю у значної частини авторів достатньої музичної освіти та підготовки для створення повноцінних музичних творів. Серед них – композитори, диригенти, музиканти (зокрема М. Гайворонський, Р. Купчинський, Л. Лепкий та ін.), які поєднували народнопісенну основу з принципами професійної композиції.

Не менш важливою є роль традиційної хорової культури, сформованої під впливом української професійної музики кінця XIX – початку XX століття (передусім школи М. Лисенка). Це зумовило поширення багатоголосся, гармонізованих варіантів пісень, а також їх активне виконання у хорових формах. Відповідно стрілецький репертуар набуває рис, притаманних академічній традиції, водночас зберігаючи доступність для масового співу.

Вплив професійного мистецтва виявляється і в оркестровій практиці: створенні духових оркестрів, аранжуванні пісень для різних виконавських складів, використанні інструментального супроводу.

Особливістю генези стрілецьких пісень є їх синтетичний характер, що поєднує архаїчні та модерні елементи. Вони не є суто фольклорними у традиційному розумінні, оскільки значна частина з них має конкретних авторів (М. Гайворонський, Р. Купчинський, Л. Лепкий та ін.), однак за способом побутування, варіантності та функціонування вони набувають ознак народної творчості.

У результаті проведеного дослідження встановлено, що пісні Українських січових стрільців є цілісним явищем національної музичної культури початку XX століття, сформованим у процесі взаємодії різних культурно-мистецьких традицій. Виявлено, що їх генеза ґрунтується на органічному синтезі козацького музичного фольклору, кобзарсько-лірницького мистецтва, української церковної музики (зокрема кантової традиції), регіонального фольклору західноукраїнських земель, міської пісенної культури та західноєвропейських музичних впливів.

Доведено, що козацька традиція визначила тематичну спрямованість стрілецьких пісень, їх героїко-патріотичний зміст і типологію образу воїна-захисника, тоді як кобзарсько-лірницька практика сприяла формуванню наративності, епічності та історичної пам'яті. Встановлено, що вплив церковної музики зумовив піднесений, часто реквіємний характер значної частини стрілецького репертуару, а кантова основа забезпечила доступність і поширення пісень у середовищі колективного виконання. З'ясовано, що міська пісенна культура кінця XIX – початку XX століття, зокрема жанр романсу, істотно вплинула на інтонаційну виразність, ліричний характер та гармонічну організацію стрілецьких пісень, тоді як західноєвропейські музичні впливи сприяли оновленню їх ритміки та

<sup>7</sup> Башняк Л. Стрілецька пісня як основний жанр музичної творчості січового стрілецтва. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2009. № 3. С. 97–101.

формотворчих принципів. Водночас встановлено вагому роль професійного музичного середовища, що забезпечило високий художній рівень творів, їх композиційну цілісність і здатність до подальшого функціонування в академічному та концертному просторі.

Отримані результати засвідчують, що стрілецька пісенність є не лише мистецьким, а й культурно-історичним феноменом, у якому відображено ключові події, персоналії та просторові маркери національно-визвольної боротьби, що визначає її важливе значення у формуванні історичної пам'яті та національної ідентичності.

**Висновки.** Пісні Українських січових стрільців є цілісним явищем національної музичної культури початку ХХ століття, сформованим на основі синтезу козацького фольклору, кобзарсько-лірницької традиції, церковної музики, регіонального та міського пісенного середовища, а також західноєвропейських впливів. Встановлено, що стрілецька пісенність відображає ключові події визвольних змагань, виконує важливу роль у збереженні історичної пам'яті та формуванні національної ідентичності, а також вирізняється високим художнім рівнем, зумовленим впливом професійного музичного середовища.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим музикознавчим аналізом стрілецьких пісень, вивченням їх виконавських традицій і сучасного функціонування, а також дослідженням регіональних варіантів і трансформацій стрілецького репертуару в контексті історичної та сучасної культурної динаміки.

### Література

1. Башняк Л. Стрілецька пісня як основний жанр музичної творчості січового стрілецтва. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2009. № 3. С. 97–101.
2. Макаренко Л. П. Музична культура січових стрільців як чинник українського державотворення. *Актуальні питання сьогодення*. 2018. Т. 8. С. 18–20.
3. Шишкіна А. Є., Шульга Ю. Г. Відлуння пісенної творчості українських січових стрільців в умовах російсько-української війни. *Конотопські наукові студії – 2024: тези доповідей III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції молодих учених, аспірантів, студентів, учнів (20 травня 2024 р., м. Конотоп)*. Конотоп, 2024. С. 181–183.
4. Крикун О. Основа ліричного мелосу творчості українських січових стрільців. *Філологічні студії: збірник наукових праць студентів і магістрантів факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха*. Вінниця: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2022. № 20. С. 148–154.
5. Дутчак В. Від музики Майдану до музики війни: український феномен. *The Russian-Ukrainian war (2014–2022): historical, political, cultural-educational, religious, economic, and legal aspects*. 2022. С. 716–725. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-86>.
6. Дутчак В. Відродження і переосмислення українських національних музичних символів у час російсько-української війни. *Україно моя вишивана: етнокультурний та освітньо-виховний потенціал української вишиванки: збірник тез IV Міжнародної онлайн-конференції*. 2023. С. 57–61. URL: <https://law.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/145/2024/02/zbirnyk-vyshyvanka-2023.pdf>

Дата першого надходження статті до видання: 01.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 04.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 78.01:159.942

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-10>*Оболенська Марія Михайлівна**кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер,  
викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики,**Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського  
<https://orcid.org/0000-0002-4044-9633>**Овчар Олександр Павлович**кандидат мистецтвознавства,**доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів,**Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського  
<https://orcid.org/0000-0003-1274-2362>*

## ЕМОЦІЙНА ПРИРОДА МУЗИЧНОГО СТИЛЮ

У статті розглядається емоційна природа категорії стилю як одного з базових явищ музичної культури. Дослідження спрямоване на з'ясування того, яким чином культурно зумовлені моделі переживання впливають на формування стильових систем у музиці та яким є їхній зв'язок із художніми формами музичного мислення різних історичних епох. Наукова новизна роботи полягає у трактуванні музичного стилю через категорію історично сформованого емоційного досвіду. У такій перспективі стиль постає як специфічний спосіб художньої організації почуттів, закріплений у музичній інтонації, драматургії та принципах формотворення. Зміни стильових парадигм у музичній історії інтерпретуються як відображення трансформацій культурних способів переживання, які визначають специфіку художнього мислення певної епохи. Барокова теорія афектів формує розгалужену риторичну систему музичного вираження, у якій почуття структуруються за певними типами й отримують усталені інтонаційні формули. Естетика класицизму спрямована на досягнення гармонійної рівноваги й упорядкованості емоційного життя, що знаходить відображення у врівноважених формах та прозорій музичній мові. У романтизмі посилюється значення індивідуального переживання, що спричиняє поглиблення експресії, розширення інтонаційного словника та зростання ролі суб'єктивного начала. Музика ХХ століття демонструє складну й багатомірну психологічну структуру емоційного досвіду модерної людини, що зумовлює появу нових принципів звукової організації та розмаїття стильових стратегій. У культурі ХХІ століття посилюється увага до внутрішнього світу особистості та механізмів емоційної чутливості. Це пов'язано з активним розвитком міждисциплінарних досліджень емоцій, поширенням концепцій емоційного інтелекту та зростанням інтересу до психологічних аспектів художньої творчості. Запропонований підхід дає можливість по-новому інтерпретувати природу стильових змін у музичній історії. Така перспектива розширює методологічні можливості історичного музикознавства, поглиблює розуміння взаємодії між емоційною сферою культури та формами музичного мистецтва і відкриває додаткові напрями для подальших наукових досліджень.

**Ключові слова:** стиль, емоції, історія музики, емоційний інтелект, музична культура.

### ***Obolenska Mariia, Ovchar Oleksandr. The Emotional Foundations of Musical Style***

*The article examines the emotional nature of the category of style as one of the fundamental phenomena of musical culture. The study aims to clarify how culturally conditioned models of emotional experience influence the formation of stylistic systems in music and how they are related to the artistic forms of musical thinking in different historical periods. The scientific novelty of the*

*research lies in interpreting musical style through the category of historically shaped emotional experience. From this perspective, style appears as a specific mode of artistic organization of feelings embodied in musical intonation, dramaturgy, and principles of form-building. Changes in stylistic paradigms throughout music history are interpreted as reflections of transformations in culturally determined modes of experiencing emotions that shape the artistic thinking of a particular era. The Baroque theory of affects formed an extensive rhetorical system of musical expression in which emotions were structured into specific types and embodied in stable intonational formulas. The aesthetics of Classicism was oriented toward achieving emotional balance and order, which found reflection in proportionate forms and a transparent musical language. In Romanticism, the significance of individual emotional experience increased, leading to intensified expressivity, an expansion of the intonational vocabulary, and a growing emphasis on subjectivity. XX-century music reveals the complex and multidimensional psychological structure of modern emotional experience, resulting in the emergence of new principles of sound organization and a diversity of stylistic strategies. In the culture of the XXI-century, increasing attention is devoted to the inner world of the individual and to mechanisms of emotional sensitivity. This tendency is connected with the active development of interdisciplinary studies of emotions, the dissemination of the concept of emotional intelligence, and a growing interest in the psychological dimensions of artistic creativity. The proposed approach makes it possible to reinterpret the nature of stylistic change in the history of music. Such a perspective expands the methodological possibilities of historical musicology, deepens the understanding of the interaction between the emotional sphere of culture and the forms of musical art, and opens new directions for further scholarly research.*

**Key words:** *musical style, emotions in music, history of music, emotional intelligence, musical culture.*

**Вступ.** Музичний стиль належить до фундаментальних понять історичного музикознавства. Через категорію стилю описується своєрідність художнього мислення певної епохи, національної культури або індивідуальної творчості композитора. Стиль виявляється у характері інтонаційної мови, гармонічному мисленні, фактурних моделях, жанрових структурах та принципах формотворення. Водночас за цими структурними ознаками стоїть глибший культурний зміст, пов'язаний із системою цінностей, світоглядом і способом переживання дійсності, притаманним певному історичному середовищу. Одним з найважливіших складових цього культурного досвіду є емоційний вимір. Людське мислення, естетичні уявлення та художня творчість формуються в тісному зв'язку з переживаннями, які визначають характер сприйняття світу та способи його інтерпретації. У мистецтві ці переживання отримують особливо виразне втілення, оскільки художні форми здатні передавати складні стани внутрішнього досвіду людини. Музика посідає у цьому процесі особливе місце: її інтонаційна природа безпосередньо пов'язана з цариною емоційного переживання.

У різні історичні епохи культура формує специфічні уявлення про почуття, їхню цінність та способи вираження. Дослідження у галузі історії розвитку емоцій переконливо демонструють, що емоції мають історичний і культурний характер: суспільства створюють власні моделі переживання, які впливають на різні сфери людської діяльності, включаючи мистецтво. Відповідно змінюється і характер художньої експресії. Барокова риторика афектів, романтична естетика індивідуального почуття, експресивна драматургія музики ХХ століття відображають різні способи осмислення емоцій у культурі.

Попри очевидний зв'язок музики із виміром переживань, проблема емоційної зумовленості стилю не отримала достатнього теоретичного осмислення у музикознавстві.

Стиль здебільшого аналізується через систему музичних засобів і композиційних принципів. Емоційна площина розглядається переважно у контексті експресії, образності або інтерпретації. Такий підхід залишає поза увагою питання про роль емоцій як одного з глибинних чинників формування стильових моделей.

У цьому контексті особливого значення набуває переосмислення взаємозв'язку між емоційним досвідом культури та музичним стилем. Відоме висловлювання Жоржа-Луї Бюффона «стиль – це людина» підкреслює зв'язок художньої форми з індивідуальністю автора. Проте людський досвід значною мірою визначається галуззю емоційних переживань, через які людина осмислює дійсність. У такій перспективі музичний стиль можна розглядати як художній прояв певних моделей емоційного переживання, характерних для культури, епохи або творчої індивідуальності.

**Матеріали та методи.** Методологічну основу дослідження становлять міждисциплінарні підходи до вивчення емоцій, розроблені у філософії, психології, культурології, соціології та нейроестетиці. Емоції розглядаються як складний феномен, що формується під впливом біологічних, культурних і соціальних чинників. Така перспектива відкриває можливість аналізувати мистецькі явища крізь призму історично змінних моделей переживання. Значний внесок у осмислення історичної зумовленості емоцій зробив Вільям Редді<sup>1</sup>, який запропонував поняття емоційних режимів. Під цим терміном дослідник розуміє історично сформовані системи норм і культурних практик, що визначають допустимі способи переживання та вираження почуттів у певному суспільстві. Емоційні режими регулюють емоційну поведінку, задаючи соціально прийнятні моделі реагування.

Ідеї історичної мінливості емоцій отримали подальший розвиток у працях сучасного історика культури Річарда Ферт-Годбіхтера<sup>2</sup>. Він розглядає емоції як динамічні культурні конструкції, що змінюються разом із соціальними цінностями, моральними нормами та формами комунікації. Як зазначає дослідник, суспільства формують специфічні моделі емоційної поведінки (емоційні режими), які визначають очікуваний спосіб реагування у певних ситуаціях. За його визначенням, емоційний режим «визначає, як людині слід виявляти емоції за певних обставин»<sup>3</sup>. Дотримання цих норм потребує постійного регулювання власних переживань, що описується поняттям «емоційної роботи».

У дослідженнях історії емоцій також розробляється концепція емоційних спільнот, запропонована Барбарою Розенвайн<sup>4</sup>. Дослідниця визначає емоційні спільноти як соціальні групи, що поділяють спільні уявлення про значення емоцій та прийнятні способи їх вираження. У межах таких спільнот формуються характерні моделі емоційної поведінки, які можуть істотно відрізнятися залежно від історичного періоду або культурного середовища.

Історична мінливість емоцій простежується також у розвитку понять, за допомогою яких різні культури описували переживання. У давньогрецькій традиції використовувалося поняття *pathos*, яке означало «збурення душі, які виникають, коли органи чуттів

<sup>1</sup> Reddy W. The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions. Cambridge University Press, 2009. 380 p.

<sup>2</sup> Ферт-Годбіхтер Р. Історія емоцій. Походження людини (розумної) емоційної / пер. з англ. Юлія Лазаренко. Київ : Лабораторія, 2023. 296 с.

<sup>3</sup> Ферт-Годбіхтер Р. Історія емоцій. Походження людини (розумної) емоційної / пер. з англ. Юлія Лазаренко. Київ : Лабораторія, 2023. С. 13.

<sup>4</sup> Rosenwein B. Emotional Communities in the Early Middle Ages. Cornell University Press, 2007. 248 p.

взаємодіють із джерелом болю чи насолоди»<sup>5</sup>. У європейській культурі пізніших періодів поширюються поняття афектів, пристрастей та сентиментів, які відображають різні способи осмислення емоційного досвіду. На формування наукових уявлень про емоції значний вплив мали праці філософів і природознавців Нового часу. У трактаті «Пристраті душі» (1649) Рене Декарт описував пристрасті як тілесні реакції, пов'язані з рухом матеріальних частинок у людському організмі. За його уявленням, відчуття виникають у результаті взаємодії органів чуттів із зовнішнім світом і спричиняють зміни у фізичному стані людини<sup>6</sup>.

У XVIII столітті проблема співвідношення емоцій і розуму посідає центральне місце у філософії Девіда Юма. У «Трактаті про людську природу» він підкреслює тісний зв'язок мислення і переживання, формулюючи відому тезу про підпорядкованість раціонального пізнання пристрастям<sup>7</sup>. У XIX столітті дослідження емоцій отримали новий імпульс у працях Чарльза Дарвіна. У книзі «Про вияви емоцій у людей і тварин» (1872) він розглядає емоції як еволюційно сформовані реакції організму, пов'язані з адаптацією до середовища<sup>8</sup>. Подальший розвиток цієї проблематики відбувається у межах теорії Джеймса–Ланге, згідно з якою емоції виникають у результаті тілесних змін, що передують їх усвідомленню. Після кропіткого аналізу всієї історії емоцій, Р. Ферг-Годбіхтер визначає емоції як «сумарний досвід, який ми використовуємо, щоб зрозуміти свої відчуття за тих чи інших обставин»<sup>9</sup>. Такий підхід підкреслює роль культурних норм, соціального середовища та індивідуального досвіду у формуванні емоційного переживання.

У сучасній афективній науці значний вплив має теорія конструювання емоцій, запропонована Лізою Фельдман Баррет<sup>10</sup>. Згідно з цією концепцією, емоції формуються у процесі інтерпретації тілесних відчуттів, що відбувається у певному культурному контексті. Дослідниця послуговується поняттям базового афекту, який відображає загальний рівень збудження або спокою організму. Конкретні емоції виникають у результаті когнітивного осмислення цього стану на основі культурного досвіду та соціального контексту.

У межах нашого дослідження використано комплекс методів, що поєднують історико-культурний аналіз, порівняльний підхід та інтерпретацію музикознавчих концепцій стилю. Теоретичний аналіз праць із історії емоцій і афективних досліджень дозволяє розглядати музичну культуру як простір втілення історично сформованих моделей переживання. Такий підхід створює методологічні передумови для осмислення музичного стилю як прояву емоційного досвіду культури.

**Результати.** Емоції в музиці, як і в культурі загалом, формуються у певному історичному й соціальному контексті. Кожна епоха виробляє власні моделі переживання, що визначають характер художньої експресії. У цьому сенсі музичний стиль можна розглядати як своєрідний код емоційного досвіду культури, у якому фіксуються типові способи переживання та вираження почуттів. Зв'язок між емоційними моделями культури

<sup>5</sup> Ферг-Годбіхтер Р. Історія емоцій. Походження людини (розумної) емоційної / пер. з англ. Юлія Лазаренко. Київ : Лабораторія, 2023. С. 139.

<sup>6</sup> Там само. С. 144.

<sup>7</sup> Там само. С. 149.

<sup>8</sup> Там само. С. 150.

<sup>9</sup> Там само. С. 270.

<sup>10</sup> Barrett L. F. How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain. Houghton Mifflin Harcourt, 2017. 427 p.

та музичним стилем проявляється на кількох взаємопов'язаних рівнях. Історичні умови формують загальні параметри емоційної чутливості епохи, культурні традиції визначають особливості національної емоційної палітри, а індивідуальний досвід митця надає цим моделям унікального художнього втілення.

Розуміння музичного стилю як форми художнього втілення історично сформованих моделей переживання особливо наочно проявляється при аналізі різних епох музичної культури. Емоційні режими суспільства визначають характер естетичних ідеалів, способи вираження почуттів та типи художньої експресії, що знаходять відображення у музичній мові, жанрових формах і виконавських практиках. Одним із найбільш показових прикладів взаємозв'язку емоційних моделей культури та музичного стилю є музика епохи бароко. У цей період формується теорія афектів, яка передбачала систематизовані способи музичного вираження емоційних станів. Музичний твір розглядався як своєрідна риторична структура, яка мала викликати у слухача певні афекти – радість, смуток, гнів, захоплення. Згідно з дослідженням Лоренса Дрейфуса, музична мова Й. С. Баха демонструє складну систему інтонаційних моделей, які функціонують як своєрідні «патерни винахідливості», здатні передавати різні емоційні стани<sup>11</sup>. Ці моделі не є випадковими: вони формуються у межах ширшої культурної традиції барокової риторики, де музика розглядається як засіб емоційного переконання. Тобто, бароковий стиль можна інтерпретувати як прояв специфічного емоційного режиму культури, у якому емоції мисляться як впорядковані та підконтрольні стани, що підлягають художньому кодуванню.

Одним із важливих прикладів взаємозв'язку емоційних моделей культури та музичного стилю є музика епохи класицизму. У цей період формується естетичний ідеал гармонійної врівноваженості, який визначає характер художнього мислення доби Просвітництва. Емоційна царина розглядається у контексті раціонально впорядкованої картини світу, де почуття мають підпорядковуватися принципам міри, ясності та пропорції. Музичний твір у такій культурній парадигмі постає як логічно організована форма, здатна передавати емоційні стани через структурну рівновагу та прозорість музичної мови. У творчості композиторів віденської класичної школи музична експресія набуває особливого характеру. Емоції проявляються через ясну тематичну організацію, симетричні фразові структури, логічно вибудовану драматургію розвитку. Таке художнє мислення відображає культурний ідеал врівноваженої чуттєвості, у якому переживання підлягає внутрішньому контролю та гармонії. У цьому контексті стиль класицизму можна інтерпретувати як прояв специфічної емоційної культури Просвітництва. Емоційна виразність у музиці цієї доби пов'язана з ідеєю гармонійної єдності розуму і почуття, де переживання отримує впорядковане художнє втілення. Таким чином, музичний стиль класицизму відображає культурну модель емоційної рівноваги, що визначає характер музичної експресії цієї історичної епохи.

У добу романтизму відбувається істотна трансформація емоційного стилю музичної культури. На перший план виходять індивідуальне переживання, внутрішній світ особистості та унікальність емоційного досвіду. Романтична естетика формує нове розуміння музичного почуття як простору взаємодії між поняттям і переживанням. У цьому контексті музика виступає формою безпосереднього вираження внутрішнього емоційного досвіду людини, який не завжди може бути повністю раціоналізований.

Подібні тенденції яскраво проявляються у слов'янських національних музичних культурах XIX століття. У дослідженні Ольги Лігус український музичний романтизм

<sup>11</sup> Dreyfus L. Bach and the Patterns of Invention. Harvard University Press, 2004. 288 p.

розглядається як художній феномен, у якому емоційність виступає одним із ключових стильових чинників: «Провідним естетичним «кредо» українського романтизму впродовж усієї його еволюції було прагнення розкрити яскраву індивідуальність особистості через її національну сутність, за якою стоїть народ з його багатою історичною минувиною та величезним творчим потенціалом»<sup>12</sup>. Таким чином, романтичний стиль можна розглядати як прояв культурного емоційного режиму, у якому центральне місце посідає суб'єктивність переживання та інтенсивність особистого почуття.

Одним із найбільш показових прикладів трансформації емоційних моделей у музичній культурі є музика ХХ століття. Соціальні потрясіння, світові війни, зміни світоглядних орієнтирів та інтенсивний розвиток психології призвели до суттєвого переосмислення емоційного досвіду людини. У музичному мистецтві ці процеси відобразилися у формуванні нових типів експресії, що характеризуються підвищеною напруженістю, контрастністю та багатозначністю емоційних станів. У творчості композиторів модернізму емоційна експресія набуває складного психологічного характеру. Наприклад, у музиці Арнольда Шенберга та представників нової віденської школи емоційна напруженість виражається через радикальне переосмислення інтонаційної мови та гармонічної системи. Атональна музика А. Шенберга часто інтерпретується дослідниками як художня реакція на кризу традиційної емоційної виразності європейської культури початку ХХ століття<sup>13</sup>.

Інший тип емоційної експресії формується у творчості Бели Бартока, де поєднуються модерністські композиторські техніки та архаїчні інтонаційні структури народної музики. Як зазначає Річард Тарускін, звернення до фольклорних джерел у музиці Б. Бартока створює особливу модель емоційного висловлювання, у якій індивідуальне переживання поєднується з колективною культурною пам'яттю<sup>14</sup>.

Подібні процеси простежуються і в українській музиці ХХ століття. У творчості Бориса Лятошинського музична драматургія часто будується як послідовність емоційних конфліктів і трансформацій. Дослідники підкреслюють, що інтонаційна мова його симфонічних творів формує складний психологічний простір, у якому поєднуються трагічна напруженість, експресивність і філософська рефлексія<sup>15</sup>.

Важливу роль у трансформації емоційної виразності музики ХХ століття відіграв французький модернізм. У музиці К. Дебюссі відбувається переосмислення традиційних моделей емоційної експресії. Його стиль тяжіє до передачі тонких психологічних станів, атмосферних відчуттів і миттєвих емоційних вражень. Гармонічна мова, заснована на модальних структурах, паралельних акордових послідовностях та колористичному використанні тембру, формує особливий тип музичної чуттєвості, у якому емоція постає як мінлива і нюансована якість звукового простору. Як зазначає Карл Дальгауз, у творчості К. Дебюссі музична експресія пов'язана з новим розумінням часу і звучання, де емоційний зміст розкривається через темброву і гармонічну атмосферу<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Лігус О. Естетичні засади українського музичного романтизму: історіографічний аспект. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 28. Київ, 2018. С. 239.

<sup>13</sup> Dahlhaus C. *The Idea of Absolute Music*. University of Chicago Press, 1991. 186 p.

<sup>14</sup> Taruskin R. Why You Cannot Leave Bartók Out. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2006. Vol. 47/3-4. P. 265-278.

<sup>15</sup> Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського: Навчально-методичний посібник. Київ, 2007. 121 с.

<sup>16</sup> Dahlhaus C. *The Idea of Absolute Music*. University of Chicago Press, 1991. 186 p.

Іншу модель емоційного переживання демонструє музика Олів'є Мессіана, у якій емоційна експресія поєднується з духовно-філософським змістом. Його композиції формують особливий тип емоційної драматургії, пов'язаний із переживанням сакрального часу, містичної зосередженості та екстатичних станів. Використання обмежених транспозиційних ладів, складних ритмічних структур і яскравих тембрових поєднань створює інтонаційний простір, де музика передає глибокі духовні переживання. Дослідники підкреслюють, що у творчості О. Мессіана емоційний зміст музики пов'язаний із переживанням трансцендентного досвіду, який визначає специфіку його композиторського стилю<sup>17</sup>. Французький модернізм демонструє інший тип емоційної культури ХХ століття, у якому емоція постає як складна психологічна та духовна категорія, що виявляється через колористичну організацію звучання і нові принципи музичної форми.

На початку ХХІ століття музична культура розвивається в умовах суттєвих змін у розумінні людської емоційності. Психологія, когнітивні науки та соціальна філософія приділяють зростаючу увагу дослідженню емоцій як важливого компонента людського мислення і соціальної взаємодії. Значного поширення набуває концепція емоційного інтелекту, що розглядає здатність усвідомлювати, розуміти та регулювати емоції як важливий чинник індивідуального і соціального розвитку. У культурному контексті такі зміни супроводжуються новим інтересом до внутрішнього світу людини, її емоційної чутливості та тілесного досвіду. У музичному мистецтві ці процеси відображаються у формуванні різноманітних моделей емоційної експресії.

Сучасна композиторська практика часто поєднує традиційні засоби музичної виразності з новими технологіями та міждисциплінарними підходами. Так, наприклад, у творчості фінської композиторки Кайї Сааріаго особлива увага приділяється тембровій організації музичного матеріалу. Її твори часто розглядаються дослідниками як приклад нового типу емоційної експресії, де переживання передається через мікроскопічні зміни звукової матерії, темброві переходи та акустичні спектри<sup>18</sup>. Такий підхід формує особливий тип музичної чуттєвості, пов'язаний із тонкими психологічними станами.

У сучасній українській музиці подібні тенденції проявляються у творчості Валентина Сильвестрова, Вікторії Польової, Алли Загайкевич та багатьох інших композиторів. Їхні твори часто характеризуються зосередженістю на внутрішньому емоційному переживанні, медитативною драматургією та увагою до тембрових і просторових аспектів звучання. Така естетика пов'язана з прагненням передати інтимні та рефлексивні стани сучасної людини. Водночас музика ХХІ століття існує у глобалізованому культурному просторі, де активно взаємодіють різні традиції, жанри та технології. Цифрові медіа, електронна музика, мультимедійні проєкти та перформативні практики розширюють можливості емоційного впливу музики. У результаті формується новий тип музичного досвіду, у якому емоційне переживання пов'язане з багатоканальним сприйняттям звуку, образу та простору. У цьому контексті музичний стиль ХХІ століття можна розглядати як відображення сучасної емоційної культури, що характеризується підвищеною увагою до індивідуального переживання, психологічної рефлексії та емпатії. Музика стає своєрідним середовищем дослідження внутрішнього світу людини, її емоційних станів та способів їх художнього осмислення.

Аналіз історичних епох демонструє, що різні історичні періоди формують специфічні моделі переживання, які визначають уявлення про допустимі способи вираження

<sup>17</sup>Hill P., Simeone N. Messiaen. Yale University Press. New Haven and London, 2005. 419 p.

<sup>18</sup>Griffiths P. Modern Music and After. Oxford University Press, 2011. 456 p.

почуттів. Емоції не мають універсального й незмінного характеру, їхні форми визначаються культурою та історичним контекстом. Те, що вважалося прийнятним способом виявлення почуттів у XVIII столітті, в інший час могло сприйматися як надмірність або, навпаки, як емоційна холодність. У музичному мистецтві ця історична мінливість проявляється у зміні стилістичних норм емоційної виразності.

Емоційні моделі культури формуються також у межах конкретних етнокультурних традицій. Кожна культура виробляє власні уявлення про способи вираження почуттів. У музичному мистецтві ці особливості проявляються у характері мелодики, інтонаційній експресії, ритмічних структурах та виконавських традиціях. Італійська музична культура тяжіє до відкритої емоційної експресії та театральності мелодійного жесту. Французька традиція формує стиль витончених нюансів і стриманої чуттєвості. Німецька музична культура тяжіє до глибокого психологічного осмислення емоційних станів. У східноєвропейських традиціях важливу роль відіграє фольклор, який зберігає архаїчні структури колективного емоційного досвіду. Таким чином, національний стиль можна розглядати як прояв специфічної емоційної культури певного суспільства.

У межах ширших культурних моделей формується індивідуальна емоційна поетика митця. Кожен композитор інтерпретує емоційні установки своєї епохи через власний художній досвід, створюючи унікальну систему музичної експресії. Індивідуальний стиль проявляється у характері інтонаційної мови, виборі жанрових форм, гармонічному мисленні та домінуючих типах емоційних образів. Наприклад, музика Фридерика Шопена формує світ інтимного ліричного переживання, тоді як симфонічні твори Густава Малера вирізняються масштабними емоційними контрастами та драматизмом.

Важливу роль у реалізації емоційного змісту музики відіграє виконавська інтерпретація. Саме у процесі виконання музичний текст набуває конкретного емоційного звучання. Темп, агогіка, динаміка, фразування та характер звуковидобування формують особливу інтерпретаційну модель переживання музичного твору. Саме на цьому рівні відбувається безпосередня комунікація між музикою та слухачем. У такій перспективі музичний стиль постає як результат взаємодії художніх засобів із історично сформованими моделями емоційного переживання, що визначають характер музичної експресії на різних рівнях культурного існування музики.

**Висновки.** Дослідження емоцій у культурі демонструють, що емоційний досвід людини формується під впливом історичних, соціальних і культурних чинників. Підходи, розроблені у межах історії емоцій та афективних досліджень, дозволяють розглядати переживання як складну систему культурних моделей, які змінюються разом із розвитком суспільства. У цьому контексті музичне мистецтво виступає одним із найбільш чутливих індикаторів емоційного стану культури, оскільки його інтонаційна природа безпосередньо пов'язана зі сферою переживань.

Аналіз різних історичних епох свідчить, що музичні стилі відображають характерні для певного часу способи осмислення і вираження почуттів. Розгляд музичного стилю крізь призму емоційного досвіду дозволяє по-новому осмислити природу стильових змін у музичній історії. Еволюція стилів відображає трансформації культурних моделей переживання, що визначають характер художнього мислення, інтонаційної виразності та музичної драматургії.

Звернення до міждисциплінарних досліджень історії емоцій, афективної науки та музикознавства відкриває нові можливості для аналізу взаємозв'язку між культурою переживання та художніми формами музики. Такий підхід дозволяє розглядати музичну

історію як процес зміни моделей емоційної чутливості, які проявляються у різних стильових системах. Музична історія постає як історія трансформацій емоційного досвіду культури, що знаходить своє художнє втілення у зміні стилів і форм музичного мислення.

Подальші дослідження у цьому напрямі можуть бути спрямовані на поглиблений аналіз взаємодії між культурними моделями емоцій і музичною мовою окремих епох, національних традицій та індивідуальних композиторських поетик. Це сприятиме глибшому розумінню емоційної природи музичного стилю та ролі емоцій у формуванні художнього мислення музичної культури.

### Література

1. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 62–64.
2. Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського: Навчально-методичний посібник. Київ, 2007. 121 с.
3. Лігус О. Естетичні засади українського музичного романтизму: історіографічний аспект. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Вип. 28. С. 234–239. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.103>
4. Ферт-Годбіхер Р. Історія емоцій. Походження людини (розумної) емоційної / пер. з англ. Юлія Лазаренко. Київ : Лабораторія, 2023. 296 с.
5. Barrett L. F. *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain*. Houghton Mifflin Harcourt, 2017. 427 p.
6. Dahlhaus C. *The Idea of Absolute Music*. University of Chicago Press, 1991. 186 p.
7. Dreyfus L. *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard University Press, 2004. 288 p.
8. Griffiths P. *Modern Music and After*. Oxford University Press, 2011. 456 p.
9. Hill P., Simeone N. *Messiaen*. Yale University Press. New Haven and London, 2005. 419 p.
10. Rosenwein B. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Cornell University Press, 2007. 248 p.
11. Reddy W. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press, 2009. 380 p.
12. Robinson J. *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford University Press, 2005. 518 p.
13. Taruskin R. Why You Cannot Leave Bartók Out. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2006. Vol. 47/3-4. P. 265-278.

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 27.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 78.071.2:78.01:37.091.313

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-11>

Олійник Тетяна Іванівна  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри інструментального виконавства,  
Уманський національний університет  
<https://orcid.org/0009-0001-4787-5141>

## ФОРТЕПІАННЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК МЕХАНІЗМ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ПІАНІСТІВ

У статті здійснено теоретичне осмислення фортепіанного інтонування як механізму художньої комунікації у виконавській практиці піаністів. Актуальність дослідження зумовлена потребою переосмислення інтонації не лише як звуково-технічного явища, а як інтегративної категорії, що поєднує композиторський задум, виконавську інтерпретацію та слухачьке сприйняття в єдиному смисловому полі. У межах тріади «композитор – виконавець – слухач» фортепіанне інтонування розглядається як процес переходу від нотного тексту до його звукової актуалізації, у якому відбувається матеріалізація авторської інтенції та формування художнього діалогу. Обґрунтовано, що інтонування у виконавській діяльності піаніста набуває характеру активного слухового мислення, передбачає емоційно-смислове співналаштування з композиторською логікою твору та організацію комунікативного контакту зі слухачем. Особлива увага приділяється емпатії як внутрішньому механізму художньої взаємодії, що забезпечує глибинний зв'язок між суб'єктами музичного процесу. Проаналізовано роль акустичного фортепіано як матеріального носія інтонації, здатного створювати умови для переживання звуку як продовження внутрішнього «Я» виконавця. Підкреслено, що чуттєво-емпіричний досвід звучання виступає практикою особистісного смислотворення, у якій поєднуються тілесний, емоційний і культурний виміри музичного буття. Висвітлено вплив сучасних технологічних трансформацій на систему музичної комунікації та наголошено, що технічні засоби самі по собі не гарантують художньої новизни без естетично значущої події. Фортепіанне інтонування визначено як центральний чинник формування інтерпретаційної культури піаністів та важливу умову розвитку їхньої виконавської майстерності в сучасному мистецькому середовищі.

**Ключові слова:** фортепіанне інтонування, художня комунікація, виконавці-піаністи, виконавська інтерпретація, інтонаційна свідомість, музична емпатія, інтерпретаційна культура.

### ***Oliinyk Tetiana. Piano intonation as a mechanism of artistic communication in the performance practice of pianists***

*The article provides a theoretical interpretation of piano intonation as a mechanism of artistic communication in the performance practice of pianists. The relevance of the research is determined by the need to reconsider intonation not only as a sound-technical phenomenon but also as an integrative category that unites the composer's intention, the performer's interpretation, and the listener's perception within a single semantic field. Within the triad "composer – performer – listener", piano intonation is considered as a process of transition from the notated musical text to its sonic actualization, in which the author's intention is materialized and an artistic dialogue is formed. It is substantiated that intonation in the pianist's performing activity acquires the character of active auditory thinking, involves emotional and semantic attunement to the composer's logic of the work, and ensures the organization of communicative interaction with the listener. Particular attention is paid to empathy as an internal mechanism of artistic interaction that provides a deep*

*connection between the subjects of the musical process. The role of the acoustic piano as a material carrier of intonation capable of creating conditions for experiencing sound as a continuation of the performer's inner "Self" is analyzed. It is emphasized that the sensory and empirical experience of sound functions as a practice of personal meaning-making, in which bodily, emotional, and cultural dimensions of musical existence are combined. The influence of contemporary technological transformations on the system of musical communication is highlighted, and it is noted that technical means alone do not guarantee artistic novelty without an aesthetically meaningful event. Piano intonation is defined as a central factor in the formation of pianists' interpretative culture and an important condition for the development of their performing mastery in the contemporary artistic environment.*

**Key words:** piano intonation, artistic communication, pianists, performance interpretation, intonational consciousness, musical empathy, interpretative culture.

**Вступ.** Сучасний розвиток музичного мистецтва характеризується посиленням уваги до комунікативної природи художнього процесу, у межах якого музичний твір постає не лише як завершена текстова структура, а як динамічна форма духовної взаємодії між суб'єктами культурного простору. У цьому контексті особливого значення набуває проблема інтонування, як фундаментальної категорії музичного мислення та виконавської практики. Саме інтонація забезпечує перехід від композиторського задуму до його звукової реалізації та подальшого слухачького сприйняття, формуючи цілісний механізм художньої комунікації. Вона виступає первинною смисловою одиницею музичного мовлення, у межах якої концентруються емоційно-образні, ритмо-часові та структурно-семантичні параметри твору, відбувається матеріалізація внутрішньої авторської інтенції у звучанні, що дозволяє музичному тексту перейти зі стану потенційності у сферу реального художнього буття. Інтонаційний процес поєднує різні рівні музичної свідомості: композиторський – як сферу народження смислу, виконавський – як простір його актуалізації, та слухачький – як площину інтерпретаційного осмислення. У цьому контексті інтонація постає не лише техніко-звуковою категорією, а універсальним комунікативним кодом, що забезпечує взаєморозуміння між суб'єктами музичного процесу, та завдяки якій здійснюється передача художнього досвіду, відбувається емоційне співналаштування та формується спільне смислове поле, де музичний твір набуває своєї повноти й цілісності.

Фортепіанне виконавство, яке історично посіло провідне місце в європейській музичній культурі, становить унікальну сферу дослідження інтонаційних процесів. У виконавській практиці піаністів інтонування набуває особливої ваги, оскільки поєднує технічну досконалість, інтерпретаційне мислення та здатність до емоційно-смислової взаємодії зі слухачем. У межах тріади «композитор – виконавець – слухач» саме піаніст виступає активним посередником, який актуалізує музичний текст у звучанні та організовує простір художнього діалогу.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого осмислення фортепіанного інтонування не лише як виконавського прийому, а як складного механізму смислотворення й комунікації в сучасному мистецькому середовищі. Попри наявність ґрунтовних наукових праць, присвячених інтонаційній теорії та проблемам музичного сприйняття, питання інтонування у виконавській практиці піаністів як інтегративного чинника художньої взаємодії потребує системного теоретичного узагальнення.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження стали наукові праці українських і зарубіжних учених, присвячені дослідженню різних аспектів інтонування в музичному

виконавстві<sup>1, 2, 3, 4</sup> та ін., проблемам музичної комунікації та інтерпретації<sup>5, 6, 7, 8, 9, 10</sup> та ін. Ураховано дослідження, що висвітлюють психологічні механізми музичного сприйняття, феномен емпатії в музичному досвіді, а також філософсько-естетичні підходи до осмислення звуку як культурного феномена. Теоретичну базу становили праці з історії та теорії фортепіанного виконавства, що розкривають специфіку інтонаційної культури піаніста та особливості взаємодії в тріаді «композитор – виконавець – слухач».

У роботі застосовано комплекс взаємодоповнювальних методів: історико-теоретичний аналіз – для з'ясування еволюції уявлень про інтонацію та її роль у музичному мистецтві; системний і структурно-функціональний аналіз – для визначення місця фортепіанного інтонування в системі художньої комунікації; інтерпретаційний аналіз – для осмислення специфіки звукової реалізації композиторського тексту у виконавській практиці; порівняльний метод – для зіставлення різних моделей інтонаційного втілення; педагогічне спостереження та аналіз навчальної діяльності – для виявлення особливостей інтонаційної роботи піаністів. Узагальнення отриманих результатів дало змогу окреслити фортепіанне інтонування як цілісний механізм художньої комунікації в сучасному мистецькому середовищі.

**Результати.** Фортепіанне інтонування як механізм художньої комунікації у виконавській практиці піаністів доцільно розглядати в контексті загальних закономірностей музичного мистецтва, як особливої форми духовного спілкування. Відомо, що музика здатна виражати те, що не піддається вербалізації. Невизначеність музичної експресії не є її недоліком, а постає наслідком специфіки цього виду мистецтва, який відтворює духовний вимір людського буття засобами інтонаційно-звукової організації. Саме тому особливого значення набуває положення про єдність мистецтв, що ґрунтується на їх здатності взаємодоповнювати одне одного у сфері невимовного, адже всі вони

<sup>1</sup> Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 19 с.

<sup>2</sup> Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 19 с.

<sup>3</sup> Колоней В. О. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.

<sup>4</sup> Чжан Цзяоуха. Інтонування як чинник смислоутворення у фортепіанному виконавстві : дис. ... канд. мистецтвознавства : 025 Музичне мистецтво / Сум. держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 203 с.

<sup>5</sup> Гейченко М. Становлення та розвиток проблеми виконавської інтерпретації в Україні. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2013. С. 99–103.

<sup>6</sup> Крицький В. М. Формування умінь художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 1999. 20 с.

<sup>7</sup> Рябуха Н. Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 16. С. 135–142.

<sup>8</sup> Ткач Т. С. Музична комунікація як предмет сучасних наукових досліджень: роль інтерпретації в музично-комунікаційному процесі. *Мистецтвознавчі записки*. 2010. Вип. 17. С. 124–129.

<sup>9</sup> Чен Лінь. Художньо-невербальна комунікація та її втілення у диригентському виконавстві : дис. ... д-ра філософії / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 280 с.

<sup>10</sup> Юй Цютун. Формування полікомунікативної компетентності здобувачів вищої мистецько-педагогічної освіти в процесі хормейстерської підготовки : дис. ... д-ра філософії : 011 Освітні, педагогічні науки / Держ. закл. «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса, 2025. 309 с.

функціонують у межах єдиного культурного простору. У фортепіанному виконавстві ця єдність реалізується передусім через інтонаційний вимір музичної комунікації.

У музичному мистецтві художня комунікація традиційно осмислюється в межах триади «композитор – виконавець – слухач», що репрезентує структурну модель функціонування музичного твору в культурному просторі. Зазначена система відображає послідовність і водночас взаємозумовленість етапів смислотворення: від виникнення інтонаційного задуму у свідомості композитора, через його виконавське втілення, до акту слухацького сприйняття та інтерпретації. У межах цієї комунікативної моделі музичний твір постає не як статична текстова структура, а як динамічний процес, що реалізується у звучанні та набуває повноцінного буття лише в ситуації взаємодії суб'єктів<sup>11</sup>.

Саме в цій системі фортепіанне інтонування виконує функцію смислового посередництва між авторським задумом і слухацьким сприйняттям. Воно забезпечує перехід від графічно зафіксованого тексту до його звукової актуалізації, перетворюючи нотний запис на інтонаційно організований художній процес. Через інтонування виконавець не лише відтворює композиторську ідею, а й здійснює її інтерпретаційне уточнення, структурно-семантичне розгортання та емоційно-образне наповнення. Таким чином, фортепіанне інтонування постає ключовим механізмом художньої комунікації, у межах якого відбувається узгодження авторської інтенції, виконавської індивідуальності та слухацького досвіду. У виконавській практиці піаністів це означає, що інтонування є не лише технічною реалізацією нотного тексту, а процесом включення в живий обіг музичної культури.

Водночас взаємини у триаді «композитор – виконавець – слухач» не обмежуються лінійною передачею змісту. Вони мають складну, багатовимірну структуру, у якій кожен учасник виступає також і слухачем. Для піаніста це особливо важливо, оскільки його виконавська діяльність спирається на активне слухове мислення: він одночасно слухає композиторський текст, власне звучання й передбачає слухацьку реакцію. У системі фортепіанного інтонаційного обміну слухацька активність має універсальний характер і охоплює як композиторську, так і виконавську площини.

Сприйняття нефахового слухача, як правило, має синкретичний характер і супроводжується широким спектром позамузичних асоціацій – програмно-образних, зорових, моторних, ситуаційно-життєвих. У структурі такого сприйняття домінує безпосереднє емоційне реагування, що передує раціональному осмисленню музичної форми. Звукові враження не стільки аналітично розчленовуються, скільки переживаються як цілісний потік емоційно-образних імпульсів. Окремі мотиви, інтонаційні звороти, фрази чи темброві барви фіксуються спонтанно, вибірково вирізняючись із загальної тканини звучання, і на підсвідомому рівні інтегруються в індивідуальний образ твору. У результаті формується сукупність стійких інтонаційних уявлень і асоціативних зв'язків, що закріплюються в суспільній музичній свідомості та визначають характер подальшого сприйняття музики<sup>12</sup>. У процесі інтонування піаніст має враховувати цю особливість сприйняття, оскільки саме через інтонацію він спрямовує слухацьку увагу та формує емоційно-сміслову поле твору.

<sup>11</sup> Чжан Цзяохуа. Інтонування як чинник смислоутворення у фортепіанному виконавстві : дис. ... канд. мистецтвознавства : 025 Музичне мистецтво / Сум. держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. С. 70.

<sup>12</sup> Дорофєєва В.Ю. Музично-теоретичні дисципліни у сучасній мистецькій парадигмі: традиції та новації. *Молодий вчений*. 2018. №2 (54). С. 507.

Слух композитора, як творча музична свідомість, відзначається багатовимірністю та здатністю до постійної трансформації інформації, отриманої з навколишнього світу. Його слухова сфера, за образним висловом, є інструментом, «здатним резонувати на приховану гармонію Всесвіту»<sup>13</sup>. Проте, в процесі фортепіанного інтонування виконавець взаємодіє вже з трансформованою реальністю – з музичним текстом, у якому закодовано композиторський задум. Таким чином, завдання виконавця полягає у звуковій актуалізації цього тексту, тобто у перетворенні графічної фіксації на живий інтонаційний процес.

Передача музичної інтонації від композитора до слухача неможлива без виконавця. Саме через його інтонаційну участь відбувається звукове втілення змісту твору. У виконавській практиці інтонування постає як механізм художнього посередництва: піаніст, реалізуючи текст, водночас вступає в діалог із композитором і слухачем. Час музики розгортається між цими суб'єктами, а виконавець забезпечує його існування у конкретному звуковому просторі.

Важливо наголосити, що інтерпретація фортепіанного твору також має на увазі співпрацю композиторської волі та виконавської індивідуальності: у разі успішного інтонування відбувається зближення слухача з авторським задумом. У межах означеної тріади провідного значення набуває емпатія – здатність до тонкого емоційного налаштування на внутрішній світ іншого, до співпереживання та інтуїтивного розпізнавання його емоційних станів. Саме емпатійний механізм забезпечує глибинний зв'язок між композиторським задумом, виконавською інтерпретацією та слухачьким сприйняттям, сприяючи виникненню спільного емоційно-сислового поля. У контексті фортепіанного інтонування емпатія постає як здатність виконавця не лише відчувати інтонаційну логіку твору, а й передати її таким чином, щоб вона стала внутрішньо значущою для слухача<sup>14</sup>. У виконавській практиці така позиція передбачає резонансне співналаштування власного «Я» з інтонаційною логікою та свідоме вибудовування емоційного контакту зі слухачем.

Різні аспекти музичного образу можуть виявлятися не лише в композиторській творчості, а й у процесі виконавського інтонування. Саме інтерпретаційна діяльність піаніста здатна відкрити нові грані звукового образу фортепіанної композиції, розкриваючи потенціал, закладений у тексті.

Історично взаємодія композитора, виконавця і слухача здійснювалася через музичний інструмент як матеріальний носій звуку. Внутрішні інтонаційні наміри піаніста реалізуються в межах акустико-механічних особливостей фортепіано. Цей інструмент, що посів провідне місце в європейській культурі, має унікальну здатність відтворювати різноманітні фактури – від монодії до складної поліфонії та кластерних утворень, що робить його універсальним засобом художньої комунікації. Багатство фортепіанного репертуару XVIII–XX століть сприяло еволюції як інструмента, так і виконавської інтерпретації, формуючи традицію інтонаційної культури.

У сучасних умовах система музичної комунікації зазнає змін у зв'язку з розвитком електронних технологій. Поява нових спеціальностей – звукорежисера, музичного програміста – розширила традиційний ланцюг взаємодії. Проте навіть за умов технічного прогресу фортепіанне інтонування залишається центральним механізмом художньої

<sup>13</sup> Маркова О. М. Естетичний аспект інтонаційної теорії та аналіз музичних творів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1983. С. 13.

<sup>14</sup> Egermann, H., McAdams, S. Empathy and Emotional Contagion as a Link Between Recognized and Felt Emotions in Music Listening. *Music Perception*. 2013. 31(2), 139–156.

комунікації, оскільки саме живе звучання акустичного інструмента забезпечує безпосередній суб'єкт-об'єктний контакт виконавця зі звуком.

Електронні засоби самі по собі не гарантують художньої новизни, оскільки технічне оновлення звукового середовища не тотожне появі естетично значущого змісту. Лише за умови виникнення художньої події звук набуває справжньої цінності та входить у простір культурної комунікації. У цьому контексті особливої уваги потребує акустичне фортепіано, яке, перебуваючи в безпосередній близькості до виконавця, створює умови для переживання звуку як продовження внутрішнього «Я». Чуттєво-емпіричний досвід звучання стає не лише перцептивним переживанням, а практикою конструювання особистісного світу, у межах якої суб'єкт через інтонаційний акт осмислює власну присутність у культурному просторі.

Такий підхід корелює з філософсько-естетичним аналізом звуку, як культурного та соціального феномена, у межах якого підкреслюється його змістова цінність і символічна насиченість. Звук розглядається не як суто фізична або технічна категорія, а як носій смислу, що формується в процесі художньої взаємодії та соціального функціонування. Відтак, акустичне фортепіанне інтонування постає формою культурної події, у якій поєднуються тілесний досвід, емоційна рефлексія та смислотворення<sup>15</sup>.

Особливо виразно це проявляється у виконавській практиці: музикант, вкладаючи духовну енергію у звуковий процес, переживає інтонування як безпосереднє народження звуку під власними пальцями. У момент гри він не зосереджується на складності механізму інструмента, а живе звуком і «керує» звуковим простором. Саме в цьому акті фортепіанне інтонування постає повноцінним механізмом художньої комунікації, що поєднує композитора, виконавця і слухача в єдиному інтонаційному полі.

**Висновки.** Отже, фортепіанне інтонування постає ключовим механізмом художньої комунікації у виконавській практиці піаністів, оскільки саме через нього забезпечується перехід від графічно зафіксованого композиторського тексту до його звукової актуалізації та повноцінного функціонування в культурному просторі. У межах тріади «композитор – виконавець – слухач» інтонування виконує функцію смислового посередництва, поєднуючи авторський задум, виконавську індивідуальність і слухачке сприйняття в єдиному інтонаційному полі.

У виконавській діяльності піаністів інтонування набуває характеру активного слухового мислення, що передбачає одночасне осмислення композиторської інтенції, контроль власного звучання та орієнтацію на передбачувану реакцію слухача. Воно виходить за межі технічної реалізації нотного тексту й постає процесом інтерпретаційного смислотворення, у якому розгортається діалог між різними рівнями музичної свідомості.

Важливе місце у цій системі займає емпатія як внутрішній механізм емоційно-смислового співналаштування, що забезпечує глибинний зв'язок між суб'єктами художньої комунікації та сприяє формуванню спільного простору переживання.

Акустичне фортепіано як матеріальний носій інтонації створює умови для безпосереднього переживання звуку як продовження внутрішнього «Я» виконавця. Чуттєво-емпіричний досвід звучання набуває значення практики особистісного смислотворення, у межах якої поєднуються тілесний досвід, емоційна рефлексія та культурна інтерпретація. Навіть за умов розвитку електронних технологій фортепіанне інтонування зберігає центральну роль у художній комунікації, оскільки забезпечує живу інтонаційну взаємодію та безпосередній суб'єкт-об'єктний контакт виконавця зі звуком.

<sup>15</sup> Тарапата-Більченко Л. Г. Звук, знак, сенс у дискурсі sound studies. *Культурологічний альманах*. Вип. 2 (14), 2025. С. 308–313.

## Література

1. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 19 с.
2. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 19 с.
3. Гейченко М. Становлення та розвиток проблеми виконавської інтерпретації в Україні. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2013. С. 99–103.
4. Дорофєєва В.Ю. Музично-теоретичні дисципліни у сучасній мистецькій парадигмі: традиції та новації. *Молодий вчений*. 2018. №2 (54). С. 505–508.
5. Колоней В. О. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.
6. Крицький В. М. Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 1999. 20 с.
7. Маркова О. М. Естетичний аспект інтонаційної теорії та аналіз музичних творів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1983. 20 с.
8. Рябуха Н. Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 16. С. 135–142.
9. Тарапата-Більченко Л. Г. Звук, знак, сенс у дискурсі sound studies. *Культурологічний альманах*. Вип. 2 (14), 2025. С. 308–313. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.2.37>
10. Ткач Т. С. Музична комунікація як предмет сучасних наукових досліджень: роль інтерпретації в музично-комунікаційному процесі. *Мистецтвознавчі записки*. 2010. Вип. 17. С. 124–129.
11. Чен Лінь. Художньо-невербальна комунікація та її втілення у диригентському виконавстві : дис. ... д-ра філософії / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 280 с.
12. Чжан Цзяохуа. Інтонування як чинник смислоутворення у фортепіанному виконавстві : дис. ... канд. мистецтвознавства : 025 Музичне мистецтво / Сум. держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 203 с.
13. Юй Цютун. Формування полікомунікативної компетентності здобувачів вищої мистецько-педагогічної освіти в процесі хормейстерської підготовки : дис. ... д-ра філософії : 011 Освітні, педагогічні науки / Держ. закл. «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса, 2025. 309 с.
14. Egermann, H., McAdams, S. Empathy and Emotional Contagion as a Link Between Recognized and Felt Emotions in Music Listening. *Music Perception*. 2013. 31(2), 139–156.

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 78.27;78.421

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-12>

Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна  
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
доцентка кафедри спеціального фортепіано №1,  
завідувачка відділу аспірантури та докторантури  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-9011-2676>

## НАЦІОНАЛЬНИЙ МЕЛОДИЧНИЙ ІДИОМ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Творчість Василя Барвінського є одним із найяскравіших зразків української національно орієнтованої музики першої половини ХХ ст. Стаття присвячена комплексному дослідженню фортепіанної спадщини композитора крізь призму українського народного мелосу. Актуальність роботи зумовлена потребою глибшого осмислення механізмів творчого переосмислення фольклору в професійній композиторській діяльності В. Барвінського, а також необхідністю популяризації маловідомих сторінок української фортепіанної літератури.

У статті розглядається, як українська народна пісня формує інтонаційну основу фортепіанної творчості В. Барвінського. Проводиться аналіз різноманітних способів композиторського опрацювання фольклорного матеріалу – від прямого цитування до глибинної трансформації народних інтонацій, при якій фольклорний первінь стає органічною частиною авторської музичної мови. Особливу увагу приділено західноукраїнським музичним діалектам, зокрема лемківському. Увагу сконцентровано на таких фортепіанних творах митця як: цикл «Шість мініатюр на українські народні теми», «Українська рапсодія», «Сюїта на українські народні теми», «Мініатюри на лемківські народні пісні» (зокрема «Пісня без слів» та «Заколисна пісня»), збірки «Українські народні пісні для фортепіано» та обробки колядок і щедрівок. У роботі розкривається специфіка втілення лемківського музичного діалекту в фортепіанній фактурі на прикладі п'єси «Пісня без слів».

Окрім художньо-стильового аналізу, у роботі висвітлено педагогічну спрямованість фортепіанної творчості В. Барвінського та її значну роль у національно-свідомому вихованні молоді. Дослідження засвідчує, що активне звернення композитора до народних джерел було не випадковим, а являло собою органічну частину загальноукраїнського культурного піднесення першої третини ХХ століття, притаманного різним видам мистецтва.

У висновках підкреслюється, що фортепіанна спадщина Василя Барвінського є вагомим внеском у розвиток української національної композиторської школи, яскравим прикладом успішного синтезу фольклорної традиції та європейської професійності, а також цінним джерелом для сучасної виконавської та педагогічної практики.

**Ключові слова:** українська музика, фортепіанна творчість, інтерпретація, мелос, жанр, стиль, музична мова, В. Барвінський.

### **Posikira-Omelchuk Nataliia. The National Melodic Idiom in Vasyl Barvinsky's Piano Works**

Vasyl Barvinsky's work stands as one of the most striking examples of Ukrainian national-operatic music from the first half of the 20th century. This article is devoted to a comprehensive study of the composer's piano legacy through the prism of Ukrainian folk melody. The relevance of this work stems from the need for a deeper understanding of the mechanisms of creative reinterpretation of folklore in V. Barvinsky's professional compositional practice, as well as the necessity of popularising lesser-known aspects of Ukrainian piano literature.

The article examines how the Ukrainian folk song forms the intonational basis of V. Barvinsky's piano works. An analysis is conducted of various methods of compositional treatment of folk material – from direct quotation to the profound transformation of folk intonations, in which the folk

source becomes an organic part of the composer's musical language. Particular attention is paid to Western Ukrainian musical dialects, specifically the Lemko dialect. The focus is on the artist's piano works such as: the cycle 'Six Miniatures on Ukrainian Folk Themes', 'Ukrainian Rhapsody', 'Suite on Ukrainian Folk Themes', 'Miniatures on Lemko Folk Songs' (in particular 'Song Without Words' and 'Lullaby'), the collection 'Ukrainian Folk Songs for Piano', and arrangements of carols and New Year's songs. This paper explores the specific features of the incorporation of the Lemko musical dialect into piano texture, using the piece 'Song Without Words' as an example. In addition to an artistic and stylistic analysis, the paper highlights the pedagogical orientation of V. Barvinsky's piano works and their significant role in the national-conscious upbringing of young people. The study demonstrates that the composer's active engagement with folk sources was not accidental, but constituted an integral part of the pan-Ukrainian cultural revival of the first third of the 20th century, which was characteristic of various art forms.

The conclusions emphasise that Vasyl Barvinsky's piano legacy is a significant contribution to the development of the Ukrainian national school of composition, a striking example of the successful synthesis of folk tradition and European professionalism, and a valuable source for contemporary performance and pedagogical practice.

**Key words:** Ukrainian music, piano works, interpretation, melody, genre, style, musical language, V. Barvinsky.

**Вступ.** Творчість Василя Барвінського належить до вершинних здобутків української композиторської школи першої половини ХХ ст. Проте через його трагічну долю в умовах окупаційного радянського режиму спадщина митця отримала належне визнання лише в Незалежній Україні. Тож деякі аспекти його індивідуального стилю надалі потребують більш докладного наукового дослідження, ретельного та багатогранного вивчення різних аспектів музичного мислення митця. Передусім йдеться про складові творчості В. Барвінського, що пов'язані з національно визначеними, почасти фольклорними джерелами, які великою мірою формують інтонаційну основу низки його творів і виступають важливим чинником вияву художньої індивідуальності композитора.

Чільне місце у доробку Василя Барвінського посідає фортепіанна творчість, адже будучи видатним піаністом і педагогом, він досконало відчував природу звучання інструменту. Тож фортепіанні композиції органічно відображають основні засади художнього мислення Барвінського. У поданій статті основна увага зосереджується на втіленні характерних національних ідіомів, що специфічно перевтілюються композитором модерної доби і обумовлюють особливості його музичної мови.

У цьому контексті доцільно виокремити для аналізу низку творів, які найбільш яскраво відображають зв'язок музичної мови композитора з українським мелосом та особливості його трансформації у темброво-фактурному просторі фортепіано.

**Матеріали та методи.** У даній статті використано матеріали, які висвітлюють різноманітні аспекти життєтворчості Василя Барвінського – піаністичний, педагогічний, композиторський. З особливою увагою опрацьовано музикознавчі дослідження, які присвячені питанням стилістики композиторського письма В. Барвінського, жанрової специфіки його творчості та особливостей музичної мови. Це зокрема праці Л. Кияновської, О. Німлович, Л. Шевчук-Назар, Л. Яковенко та інших. В публікації висвітлено результати, отримані внаслідок застосування таких дослідницьких методів, як історико-стильовий, що дав змогу простежити формування індивідуального стилю композитора у контексті епохи; інтонаційно-мелодичний, котрий спрямований на виявлення особливостей мелодичного мислення митця в контексті зв'язків із українським

мелосом; жанрово-аналітичний, який дозволив окреслити специфіку жанрового трактування та особливості формотворення; виконавсько-інтерпретаційний, що особливо сприяв осмисленню специфіки відтворення пісенно-інтонаційних елементів у фортепіанній фактурі.

**Результати.** Художній світогляд В. Барвінського формувався під впливом інтелектуального українського середовища Галичини кінця XIX – початку XX ст., в якому в цей період відбувалось інтенсивне філософсько-наукове осмислення національної ідентичності, при тому виняткова увага зосереджувалась на феномені народної пісенності. Вона трактувалась як унікальне явище національної культури, що втілює її ментальний архетип, становить поетично-звукове відображення багатовікового досвіду нашого народу, художнього осмислення дійсності, передає широкий спектр емоційно-психологічного, внутрішнього світу українців. Цей погляд відображається у фольклористичних та музикознавчих працях сучасників Барвінського. Так, відомий дослідник, основоположник української етномузикології Філарет Колесса зазначає, що «українські народні пісні дають невичерпні засоби до пізнання характеру й душі українського народу, його історії й культурного розвитку»<sup>1</sup>. Станіслав Людкевич неодноразово підкреслює виняткове багатство української пісенної традиції, про що особливо красномовно свідчить назва його статті «Про красу української народної пісні»<sup>2</sup>.

Це багатство виявляється у розмаїтті фольклорних жанрів, інтонаційній гнучкості, ладовій варіативності та ритмічній пластичності. Українська народна пісня вирізняється особливою мелодичною виразністю, органічним поєднанням слова і музики, а також здатністю передавати найтонші психологічні стани, що зумовлює її визначальний вплив на формування музичного мислення професійних композиторів, зокрема і Василя Барвінського. Пісенно-мелодичні моделі, характерні інтонаційні звороти та ладово-коліристичні особливості національного фольклору оригінально трансформуються у творчості митця, визначаючи неповторні риси його індивідуального стилю.

Відомий український піаніст, учень маестро Барвінського – Олег Криштальський влучно окреслює питомі риси композиторського письма свого наставника, вважаючи, що «основою ліризму Барвінського стало те, що він є композитором, органічно пов'язаним з українською ментальністю, що відчувається в усіх його творах»<sup>3</sup>. Тож у контексті дослідження питомих рис творчості Василя Барвінського, передусім пісенної природи його музики, особливої ваги набуває дослідження українського мелосу як інтонаційного інваріанту низки композицій митця та однієї з ключових характеристик його фортепіанної творчості.

Пісенну основу мелодики творів Барвінського, як і оригінальність її трактування відзначають усі дослідники. Л. Яковенко стверджує, що «музика В. Барвінського спирається на українські народні мотиви»<sup>4</sup>. А на думку О. Німилович, композитор «не обмежується цитуванням фольклорних тем, а створює оригінальну музичну мову,

<sup>1</sup> Шевелєва М. Філарет Колесса: пісня – невичерпний засіб пізнання народу. *Український інтерес*. URL: <https://uain.press/blogs/filaret-kolessa-pisnya-nevicherpnij-zasib-piznannya-narodu-1296192> (дата звернення: 27.02.2026 р.)

<sup>2</sup> Камінська Ю. Світоч української музики. *Наше слово*. №4, 26.01.2025. URL: <https://nasze-slowo.pl/svitoch-ukrayinskoji-muzyky/> (дата звернення: 27.02.2026 р.)

<sup>3</sup> Криштальський Олег. *Спогади: наук.-публіцист. вид.* / ред.-упоряд. Т. Дубровний. Львів, 2010. С. 51.

<sup>4</sup> Яковенко Л. Вплив творчого внеску інтерпретаторів фортепіанної музики Василя Барвінського на професійну освіту майбутніх учителів музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2025. № 3 (235). С. 138–144. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.326150>

просякнуту духом української народної пісні»<sup>5</sup>. У цьому контексті прикметним є те, що у творчій спадщині Барвінського простежується зацікавлення автора фольклором регіонів Наддніпрянщини рівночасно з глибоким захопленням мелосом західних теренів України. Про це свідчить ряд творів В. Барвінського, серед яких слід виокремити такі фортепіанні композиції як: «Українська рапсодія», цикли «Шість мініатюр на українські народні теми», «Сюїта на українські народні теми» (часто відома під назвою «Українська сюїта»), п'єси, котрі увійшли до складу незавершеної «Лемківської сюїти» (відомої за назвою «Мініатюри на лемківські народні пісні»), збірка фортепіанних гармонізацій народних колядок і шедрівок. До цього переліку слід віднести й цикл фортепіанних дитячих п'єс, створених на теми українських народних пісень, збірки «Наше сонечко грає на фортепіано». Особливо цікавою в руслі обраної тематики дослідження є авторська збірка «Українські народні пісні для фортепіано».

Загалом, тяжіння українських митців до витоків народної творчості було однією з характерних ознак першої третини ХХ століття – періоду становлення та активного розвитку творчої особистості Василя Барвінського. Такі тенденції яскраво проявлялися не тільки в музиці, а й в інших видах мистецтва, зокрема в українському живописі. Художники активно зверталися до мотивів українського народного мистецтва, традиційної обрядовості, водночас зазнаючи впливу сучасних стилістичних, переважно модерністичних напрямів. Образність і виразовість народної творчості переосмислювалися крізь призму символізму, сецесії, постімпресіонізму, експресіонізму, авангардизму. Поєднання фольклорної автентики з новітніми художніми засобами вираження спостерігаємо у творчості багатьох художників, серед них – Микола Пимоненко, Олекса Новаківський, Михайло Бойчук, Олександр Мурашко, Олена Кульчицька, Осип Курилас, Федір Кричевський, Михайло Жук.

Аналізуючи фольклорно орієнтовані твори В. Барвінського, виявляємо передусім індивідуальне творче переосмислення народно-пісенних інтонацій. Василь Барвінський хоч подекуди і звертався до поширеного способу використання пісенного матеріалу – цитування, проте завжди вміло урізноманітнював фольклорний мелодичний інваріант: то варіаційним розвитком, то яскравою модерною гармонізацією, то створенням поліфонованих мелодичних пластів у фортепіанній фактурі. Дослідження інтонаційної специфіки дозволяє глибше розкрити механізми трансформації народнопісенних джерел у професійній композиторській практиці, а відтак – простежити, як фольклорна основа інтегрується у фортепіанну фактуру, формуючи індивідуальний стиль митця. Відносно загально-стильової спрямованості творчої спадщини Василя Барвінського, Любов Кияновська визначає, що Барвінський «надавав перевагу лише тим новітнім тенденціям, які принципово не суперечили його романтичним уподобанням і природно з ними поєднувались, тобто розрахованих на суб'єктивне світосприйняття і на ідеали витонченої краси»<sup>6</sup>.

Одним із найцікавіших способів композиторського звернення до фольклорного матеріалу є його трансформація крізь призму особистих художніх рефлексій митця. Унаслідок цього сформувалась самобутня авторська музична мова, тематизм якої насичений народним мелосом, проте не містить прямих цитатних посилань. Яскраві приклади таких трансформаційних процесів знаходимо в циклі «Шість мініатюр на українські

<sup>5</sup> Німилевич О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. Дрогобич : Коло, 2001. С. 42.

<sup>6</sup> Кияновська Л. Творчість В. Барвінського і художні стилі ХХ століття. В. Барвінський і українська музична культура. Статті та матеріали / за ред. О. Смоляка. Тернопіль, 1998. С. 122

народні теми», зокрема в п'єсах «Думка» і «Лірницька пісня». Натомість такі мініатюри як «Гумореска» чи «Заколисна пісня» з цього ж фортепіанного циклу створені Василем Барвінським безпосередньо за мотивами конкретних українських народних пісень. До аналогічних зразків можна віднести п'єси «Заколисна пісня» та «Пісня без слів», скомпоновані автором у 1932 р. «на мотиви лемківських пісень із збірника «Народні пісні Лемківщини», опублікованого Ф. Колесою»<sup>7</sup>. За задумом композитора ці мініатюри мали увійти до циклу фортепіанних п'єс «Мініатюри на лемківські народні пісні» (або ж «Лемківська сюїта»), «у якій мали ввійти ще Скерцо (залишилось незакінченим) та Лемківський марш (опублікований у збірнику: Барвінський В. Твори для фортепіано. Київ, 1988)<sup>8</sup>.

Якщо детальніше зосередити увагу на «Пісні без слів», яка представляє сферу лемківського фольклору, то у музичній тканині п'єси помічаємо вельми оригінальне і художньо переконливе використання пісенного ідіому, «підсвіченого» винахідливо скомпонованою фактурою. П'єса ґрунтується на принципі злиття двох функціональних пластів – мелодичного, наспівного та акомпануючого, фонового. При цьому мелодичний пласт виразно передає особливості лемківського пісенного діалекту. Тут і характерне ладотональне забарвлення, і поєднання вокалізації та декламаційності, і своєрідна пульсуюча ритміка у змінному розмірі. Цікаво, що композитор вводить у мелодичну лінію спеціальні штрихові позначення, покликані підсилити імітацію вокальної манери виконання з виразною акцентацією на артикуляції повторювальних складів. Для досягнення такого ефекту автор застосовує поєднання штрихів *tenuto* і *staccato*. Такі артикуляційні ремарки вимагають від виконавця особливої чутливості та точності відтворення, адже втілення інтерпретатором штрихових позначок композитора є дуже важливим елементом для відтворення лемківської діалектичної манери співу на фортепіано. Лише за умови якісної інтерпретації фольклорно визначена сутність музики Барвінського залишатиметься збереженою й переконливо транслюватиметься слухачеві.

Окреме місце у фортепіанній спадщині Василя Барвінського посідає збірка «Українські народні пісні для фортепіано». Створена в 1930-х роках, вона містить 38 обробок українських народних пісень і призначена переважно для педагогічних цілей – як репертуар для учнів музичних шкіл. Композитор демонструє тут виняткове педагогічне чуття: обробки технічно доступні, але водночас художньо повноцінні. Виклад мелодичного матеріалу демонструє дбайливе відношення Барвінського до автентичності народних пісень, які композитор збагатив вишуканою гармонізацією, технічно не обтяжливою поліфонізацією та компактно збалансованою для піаністичного апарату фортепіанною фактурою.

Збірка є яскравим свідченням національно-усвідомленої позиції митця, спрямованої на естетично-мистецьке виховання молодого покоління на основі української фольклорної традиції. Вона не лише популяризує народну пісню, а й формує у виконавців національне музичне мислення, чутливість до інтонаційно-ритмічної специфіки рідного фольклору та вміння передавати його дух засобами фортепіанної майстерності. Варто додати, що в творчому доробку Василя Барвінського знаходимо також цінні зразки авторських обробок українських народних пісень, в яких композитор вперше в українській професійній музиці «використав перекомпоновану наскрізну

<sup>7</sup> Барвінський В. Чотири п'єси для фортепіано: *ноти*. Львів, 2005. С. 5.

<sup>8</sup> Там само.

партію фортепіано»<sup>9</sup>. Потрібно також згадати і про звернення В. Барвінського до традиційно-обрядової царини української музичної культури – колядок і щедрівок, адже «композитор відкрив у цьому жанрі великі можливості для їх інструментальної обробки, у даному випадку піаністичної, що до нього зробили у хоровій музиці М. Лисенко та К. Стеценко»<sup>10</sup> – зауважує Надія Макуцька. Цікаво, що митець розширює можливості використання номерів із цієї збірки – кожна колядка чи щедрівка представлена Барвінським у варіанті авторської гармонізації з додаванням підставленого тексту та може виконуватись і як фортепіанна п'єса сольного типу, і як піснеспів із залученням вокалу та фортепіанним супроводом.

**Висновки.** Творчість Василя Барвінського посідає особливе місце в українській музичній культурі ХХ століття як яскравий приклад органічного синтезу національної фольклорної традиції та європейського професійного композиторського мислення. Фортепіанна спадщина митця демонструє глибоке й багатогранне переосмислення українського народного мелосу, який виступає не як естетико-декоративний елемент, а як фундаментальна інтонаційна основа композиторського стилю. Аналіз низки фортепіанних творів композитора засвідчує, що Барвінський володів різноманітними методами роботи з фольклорним матеріалом – від прямого цитування й варіаційної розробки до глибокої трансформації народних інтонацій, ладових і ритмічних особливостей обраного музичного діалекту. Композитор тонко поєднував автентичність народного мелосу з витонченою фортепіанною фактурою романтичного типу, що дозволило йому створити власну музичну мову, оперту на українську ментальність. Звернення Василя Барвінського до джерел народного мистецтва у першій третині ХХ століття було не лише особистим творчим вибором, а й частиною ширшого культурного процесу – національно-культурного відродження, що охоплювало різні види мистецтва.

Таким чином, фортепіанна спадщина Василя Барвінського є яскравим свідченням високого професійного рівня національного композиторського мистецтва та водночас важливою сполучною ланкою між фольклорною традицією і сучасною виконавською практикою.

Фортепіанна творчість Василя Барвінського не лише об'ємно репрезентує широкий спектр зразків народного мелосу з різних регіонів України, а й виявляє цікаві і самобутні результати складних процесів трансформації фольклорного матеріалу в професійній музиці, які суттєво збагачують скарбницю національного музичного мистецтва.

### Література

1. Барвінський В. Чотири п'єси для фортепіано. Львів, 2005. 22 с.
2. Камінська Ю. Світоч української музики. *Наше слово*. №4, 26.01.2025. URL: <https://nasze-slowo.pl/svitoch-ukrayinskoji-muzyky/> (дата звернення 27.02.2026 р.)
3. Кияновська Л. Творчість В. Барвінського і художні стилі ХХ століття. *В. Барвінський і українська музична культура*. Статті та матеріали / за ред. О. Смоляка. Тернопіль, 1998. С. 117–124.
4. Криштальський Олег. *Спогади: наук.-публіцист. вид.* / ред.-упоряд. Т. Дубровний. Львів, 2010. С. 51.

<sup>9</sup> Назар-Шевчук Л. Статуси першості Василя Барвінського: світові винаходи та національні пописи. *Музика*. 17.03. 2017. URL: <https://mus.art.co.ua/statusy-pershosti-vasylya-barvinskoho-svitoviy-vynahody-ta-natsionalni-popusy/> (дата звернення 27.02.2026 р.)

<sup>10</sup> Макуцька Н. Особливі відбиття фольклору в інструментальних творах В. Барвінського (на прикладі циклу для фортепіано «Колядки і щедрівки»). *«Музична україніка» (композитори України у парадигмі світової музичної культури)*: Збірник тез Всеукраїнської науково-практичної конференції. Дрогобич, 2018. С. 20.

5. Макуцька Н. Особливі відбиття фольклору в інструментальних творах В. Барвінського (на прикладі циклу для фортепіано «Колядки і щедрівки»). *«Музична україніка» (композитори України у парадигмі світової музичної культури): Збірник тез Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Дрогобич, 2018. С. 19–22.
6. Назар-Шевчук Л. Статуси першості Василя Барвінського: світові винаходи та національні пописи. *Музика*. 17.03. 2017. URL: <https://mus.art.co.ua/ctatusy-pershosti-vasylya-barvinskoho-svitovi-vynahody-ta-natsionalni-popysy/> (дата звернення 03.03.2026 р.)
7. Німілович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. Дрогобич: Коло, 2001. 80 с.
8. Шевелева М. Філарет Колесса: пісня – невичерпний засіб пізнання народу. *Український інтерес*. [https://uain.press/blogs/filaret-kolessa-pisnya-nevicherpnij-zasib-piznannya-narodu-1296192?utm\\_source=chatgpt.com](https://uain.press/blogs/filaret-kolessa-pisnya-nevicherpnij-zasib-piznannya-narodu-1296192?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення 27.02.2026 р.)
9. Яковенко Л. Вплив творчого внеску інтерпретаторів фортепіанної музики Василя Барвінського на професійну освіту майбутніх учителів музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2025. № 3 (235). С. 138–144. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.326150>

Дата першого надходження статті до видання: 30.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 29.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 783.6:784.087.68(477.41-25)«19/20»

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-13>

*Привалова Ольга Григорівна*  
аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти,  
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка  
<https://orcid.org/0009-0009-3036-1724>

## БОГОСЛУЖБОВА ПРАКТИКА ТА КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОТЕСТАНТСЬКИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ КИЄВА КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті на прикладі адвентистських та баптистських громад Києва охарактеризовано особливості богослужбової практики та концертної діяльності протестантських хорових колективів у період з кінця ХХ століття до сьогодення. Визначено динаміку становлення провідних адвентистських хорів, серед яких Камерний хор Церкви адвентистів сьомого дня, Республіканська хорова капела адвентистів сьомого дня, Об'єднаний хор Церкви адвентистів сьомого дня, ансамбль «Благовіст» та Київський церковний камерний хор. Розглянуто творчий шлях баптистських колективів, зокрема Другого хору церкви «Дім Євангелія» та Київського об'єднаного молодіжного хору, що стали осередками розвитку академічних вокально-хорових традицій у баптистській церковній практиці. Висвітлено роль диригентів В. Козяревського, К. Лисака, К. Євтушок, О. Крещука, С. Білокона, В. Болгара у фаховому зростанні хорових колективів. Доведено, що їхні професійні підходи, засновані на засадах академічного вокально-хорового мистецтва, сприяли підвищенню виконавської майстерності хорів. Розкрито концептуальні принципи формування богослужбового та концертного репертуару, який охоплює як класичну духовну спадщину, так і твори сучасних композиторів. Висвітлено гастрольну діяльність колективів в Україні та за її межами, а також зазначено їхню участь у фестивалях духовної музики. Окрему увагу приділено дискографії колективів, зокрема знаковому запису хору церкви християн адвентистів сьомого дня під орудою В. Козяревського фірмою «Мелодія», що стало імпульсом для активізації духовно-просвітницької діяльності. Узагальнено спільні та відмінні риси розвитку баптистських і адвентистських хорів, обґрунтовано їхню роль у репрезентації протестантського музичного мистецтва в українському культурному просторі досліджуваного періоду.

**Ключові слова:** протестантські хорові колективи Києва, баптистські хори, адвентистські хори, хоровий репертуар, хорові диригенти, концертно-гастрольна діяльність.

### *Pryvalova Olha. Worship practices and concert activities of Protestant choirs in Kyiv in the late 20th and early 21st centuries*

*This article uses the example of Adventist and Baptist communities in Kyiv to describe the distinctive features of worship practices and concert activities of Protestant choirs from the late 20th century to the present day. It identifies the dynamics of the formation of leading Adventist choirs, including the Chamber Choir of the Seventh-day Adventist Church, the Republican Choir of Seventh-day Adventists, the United Choir of Seventh-day Adventists, the Blagovist ensemble, and the Kyiv Church Chamber Choir. The creative path of Baptist groups is examined, in particular the Second Choir of the House of the Gospel Church and the Kyiv United Youth Choir, which became centres for the development of academic vocal and choral traditions in Baptist church practice. The role of conductors V. Koziarevskiy, K. Lysak, K. Yevtushok, O. Kreshchuk, S. Bilokin, and V. Bolgar in the professional growth of choral ensembles is highlighted. It is proven that their professional approaches, based on the principles of academic vocal and choral art, contributed to the improvement of the choirs' performing skills. The conceptual principles of forming a liturgical and concert repertoire,*

which covers both the classical spiritual heritage and the works of contemporary composers, are revealed. The touring activities of the ensembles in Ukraine and abroad are highlighted, and their participation in sacred music festivals is noted. Special attention is paid to the discography of the ensembles, in particular the landmark recording of the Seventh-day Adventist Church choir conducted by V. Koziarevskiy by the Melody company, which gave impetus to the intensification of spiritual and educational activities. The common and distinctive features of the development of Baptist and Adventist choirs are summarised, and their role in representing Protestant musical art in the Ukrainian cultural space of the period under study is substantiated.

**Key words:** Protestant choirs in Kyiv, Baptist choirs, Adventist choirs, choral repertoire, choral conductors, concert and touring activities.

**Вступ.** Протестантизм є одним із трьох основних напрямів християнства поряд із католицизмом і православ'ям<sup>1</sup>. У ХХ столітті він розвивався в Україні переважно у формах пізньопротестантських течій. Найпоширенішими серед них є баптистські, адвентистські та п'ятидесятницькі громади. Сприятливі умови для повноцінного розвитку цієї конфесії отримали лише з початку останнього десятиліття ХХ століття, що було безпосередньо зумовлено політичними процесами в Україні. У цей період у Києві помітно активізувалося хорове життя в баптистських та адвентистських церквах. Цей процес визначався низкою чинників, які вплинули на формування протестантських хорових колективів, їх богослужбову й концертну діяльність, а також репертуарну політику.

Мета роботи – охарактеризувати богослужбову практику та концертну діяльність протестантських хорових колективів Києва кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

**Матеріали та методи.** Українська протестантська музика почала привертати увагу дослідників лише з початку ХХІ століття. Цей пласт сакральної творчості залишається недостатньо висвітленим у науковій літературі. Так, у ґрунтовній роботі О. Зосім охарактеризовано основні віхи розвитку української духовнопісенної традиції від ХVІ століття до сучасності, включаючи й протестантські деномінації<sup>2</sup>. Церковну музику України, в тому числі й протестантську, у світлі провідних сучасних ідей вивчає О. Клокун<sup>3</sup>. Специфіку музичної природи євангельського християнського поклоніння, поєднання в ньому емоційної та теологічної складової, що впливає на вибір музичного репертуару для богослужіння розкриває Т. Булах<sup>4</sup>. Ю. Ометюх вивчає роль християнської пісні у паралітургійній сучасній музиці та досліджує питання термінології<sup>5</sup>. Однак протестантські хорові колективи ще не ставали предметом розгляду науковців.

У процесі дослідження застосовано комплексний підхід, що ґрунтується на використанні хронологічного, історичного та культурологічного методів, які дали змогу

<sup>1</sup> Яроцький П. Протестантизм. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Protestantyzm> (дата звернення: 13.01.2026).

<sup>2</sup> Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 328 с.

<sup>3</sup> Клокун О. Церковна музика України у світлі провідних теологічних, філософських та наукових ідей. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музична творчість та наука в історичному просторі: зб. статей / упоряд. В. Г. Москаленко*. 2008. Вип. 73. С. 96–105.

<sup>4</sup> Булах Т. Б. Музична природа християнського поклоніння в аспекті балансу емоційної виразності і теологічного змісту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 323–327. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327986>

<sup>5</sup> Ометюх Ю. Роль християнської пісні у паралітургійній музиці сучасності: термінологічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 65. Т. 2. 2023. С. 89–94. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-11>

проаналізувати творчий шлях хорових колективів в історико-культурному контексті. Емпіричний метод було використано під час спостереження за виконавською, богослужбовою та репетиційною діяльністю хорів, а також у процесі прослуховування аудіоальбомів. Порівняльний аналіз застосовано з метою виявлення спільних і відмінних рис розвитку баптистських та адвентистських хорових колективів.

**Результати.** Хоровий спів посідає одне з ключових місць у богослужбовій традиції баптистської та адвентистської церков. У цьому дослідженні зосереджено увагу на аналізі процесів формування й розвитку провідних хорових колективів зазначених конфесій у період із кінця 1980-х років до сьогодення.

Вагомі професійні здобутки у сфері хорового виконавства належать колективам Церкви адвентистів сьомого дня (АСД). *Камерний хор церкви адвентистів сьомого дня* був започаткований Валерієм Козяревським як молодіжний мішаний хор Першої адвентистської громади міста Києва у 1980-х роках. Основним прагненням диригента було створення колективу, який був би спроможний співати класичні духовні твори, а не лише традиційні адвентистські гімни, що мали куплетну форму. Протестантська манера співу, яка на той час ґрунтувалася на естетичних засадах масових пісень (т. зв. «плакатне виконання»), входила у суперечність із художніми завданнями нового репертуару. У зв'язку з цим В. Козяревський, тісно співпрацюючи з професійними та студентськими академічними хорами Києва, ініціював запровадження академічних принципів вокально-хорового мистецтва.

Камерний хор брав участь у богослужіннях Першої громади АСД Києва, також часто був запрошений до участі у служіннях інших українських церков АСД. Перші позацерковні публічні виступи колективу відбулися у 1986 році у парку «Олександрія» в місті Біла Церква та на Володимирській гірці в Києві. Оскільки ці концерти духовної музики проводилися ще за часів радянської влади, деякі хористи за таку ініціативу були ув'язнені на добу у відділку міліції. Із здобуттям Україною незалежності та свободи віросповідання хор отримав можливість для концертних поїздок та багато гастролював великими містами України. Він мав більше чотирихсот виступів на різних сценах країни, беручи участь у євангельських програмах церкви АСД.

До репертуару хору входили твори української духовної класики: «Благослови, душе моя, Господа», «Милість спокою», «Святий Боже, помилуй нас», «Слава Отцю і Сину і Святому Духу», «Хваліте Ім'я Господнє» К. Стеценка, Хоровий концерт № 24 «Возвожу очі мої в гори», «Херувимська» № 7, «Многая літа» Д. Бортнянського, «У Царстві Твоім», «Достойно є» М. Леонтовича та ін. Церковнослов'янські тексти творів хор виконував у перекладі сучасною мовою, також тексти були видозмінені відповідно до особливостей адвентистського віровчення<sup>6</sup>. Також частину репертуару склали протестантські гімни композиторів ХХ століття: Ода «Бог» В. Креймана, «Гірко плакав Христос» Д. Воеводи, Молитва «Вічний Бог» М. Закіса та ін. Цей хор один із перших українських хорових колективів після проголошення незалежності виконав твір «Боже Великий, Єдиний» Миколи Лисенка, що прозвучав під час відкриття пам'ятника жертвам Голодомору в Києві у 1993 році. Нагадаємо, що цей твір, що був заборонений у часи СРСР, після 1991 року став духовним гімном України<sup>7</sup>. Довгий час Перша адвентистська громада проводила служіння в одному приміщенні (вулиця Ямська, 70) із центральною

<sup>6</sup> Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 328 с.

<sup>7</sup> Лабунський В. Віднині ви завжди з нами, люди 33-го! *Голос України*. 1993. № 173 [673]. 14 вересня. С. 1–2.

баптистською церквою. Диригенти й хористи обох громад підтримували професійні контакти, обмінювалися досвідом та відвідували богослужіння один одного. Така взаємодія вплинула на формування репертуару хорових колективів: у богослужбовій практиці адвентистських хорів з'явилися твори баптистських композиторів ХХ століття.

Завершальним етапом діяльності камерного хору стала поїздка 1995 року до м. Утрехт (Нідерланди) для участі у з'їзді Генеральної конференції церкви АСД. Колектив представляв Україну, виконуючи класичні твори духовної музики та українські народні пісні.

**Республіканська хорова капела церкви адвентистів сьомого дня** була сформована у 1989 році з унікальною на той час для протестантської церкви в Україні метою – проведення благодійного концерту духовної музики в Республіканському будинку органної та камерної музики. Формування капели відбулося шляхом з'єднання новоствореної Республіканської чоловічої хорової капели АСД, хору Першої громади АСД Києва, долучивши кількох хористок із різних міст України. У складі хору не було професійних співаків, лише шанувальники хорового мистецтва, віряни, які щиро прославляють Бога. Художнім керівником і головним диригентом колективу став Валерій Козяревський, хормейстером – Павло Палига.

Щотижня протягом вихідних днів хористи мали репетиції, що тривали по дев'ять годин. Для цього багато з них приїжджали до Києва з інших міст. За два місяці репетиційної роботи капела підготувала концертний репертуар. Захід пройшов із аншлагом, слухачі заповнили всю Органну залу, велика кількість людей не змогла потрапити всередину за браком місця. У концерті кількісно переважали твори українських класицистів: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, також звучали твори композиторів ХХ століття – Д. Воеводи, М. Закіса та ін. Серед слухачів цього концерту був звукорежисер фірми «Мелодія» Ю. Вінник, який зробив пропозицію записати хор на платівку. Запис тривав два місяці, і у 1990 році світ побачила платівка «Слава во вишніх Богу і на землі мир», де звучала духовна музика у виконанні хору церкви християн адвентистів сьомого дня під керівництвом В. Козяревського. До цього альбому увійшли фрагмент Концерту № 6 «Слава во вишніх Богу», «Боже, призри» («Херувимська» № 7) Д. Бортнянського; «Отче наш» А. Веделя в аранжуванні Н. Ніколаєва; «Ніч печалі» І. Скирди; «Величні та дивні діла Твої, Господи» невідомого автора та ін. Ця платівка була першим у СРСР записом хору церкви адвентистів сьомого дня і стала імпульсом для духовно-просвітницької діяльності протестантських колективів. Хорова капела ще протягом року проводила благодійні концерти, які збирали повні зали слухачів.

**Об'єднаний хор церкви адвентистів сьомого дня** був створений у 1998 році, коли церква проводила загальноміське богослужіння у приміщенні київського цирку. Саме тоді з ініціативи та під керівництвом Львова Вертила були організовані об'єднаний хор та симфонічний оркестр. У їх виконанні прозвучали християнські гімни: «Алілуя» Г. Генделя, «Єрусалим» С. Адамса, «Молитва» М. Закіса та фрагмент з опери «Набукко» Дж. Верді. Цей проєкт набув великого розголосу та став значним поштовхом для багатьох дітей та молоді церкви АСД Києва вступати до музичних шкіл, училищ і консерваторій, щоб професійно займатися музикою для церковного служіння. Подібні великі проєкти відбувалися нечасто, адже хор і оркестр збиралися з усієї України. Реалізовували їх Костянтин Лисак та Львов Вертило. Ці виступи були в рамках участі в свангельських кампаніях («У майбутнє з надією» (2005), «Таємниці Апокаліпсису» (2007)), загальноміських богослужіннях та музичних служіннях.

*Ансамбль «Благовіст»* був заснований Костянтином Лисаком у 1997 році у Першій адвентистській громаді міста Києва. У колективі співала молодь з адвентистських родин, яка мала музичну освіту – від музичних шкіл до консерваторії. Метою діяльності ансамблю стало проголошення Євангелія через спів, тому і назвали його «Благовіст». Колектив мав мішаний склад, кількість хористів варіювався і налічувала 8–14 учасників. Манера співу, впроваджена К. Лисаком, продовжувала традиції, започатковані В. Козяревським, та базувалася на академічних засадах хорового виконавства, з дотриманням єдності усіх елементів звучання – від строю та ансамблю до тонкого динамічного нюансування.

Ансамбль брав участь у церковних служіннях, весільних служіннях, євангельських програмах, концертах духовної музики. Він багато гастролював по Україні – у Білій Церкві, Житомирі, Сумах, Чернівцях, Чернігові та інших містах. У 2000 році ансамбль отримав офіційне запрошення від керівництва Української уніонної конференції церкви АСД взяти участь у святковому концерті з нагоди 2000-ліття Різдва Христового, організованому під патронатом президента України Л. Кучми, що пройшов у палаці «Україна». У концерті виступали державні й церковні колективи. «Благовіст» представляв церкву АСД і виконав твір «Господи, помилуй» Д. Скотта (D. Scott).

До репертуару ансамблю входило понад сімдесят композицій, серед яких твори української духовної класики – К. Стеценка, М. Лисенка, М. Леонтовича; європейської класики – твори Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта; сучасна духовна музика – твори Н. Рожко, Є. Яковенка, Д. Кларка (D. Clark), Д. Клайдсдейла (D. Clydesdale), Д. Скотта (D. Scott), М. Данлопа (M. Dunlop).

У 2000 році «Благовіст» здійснив запис альбому «На краю віків», до якого увійшли такі твори: «Ich lasse dich nicht» Й. С. Баха, «Спи Ісусе, спи» Й. Кишакевича, «Ти знаєш, Боже» (українська народна мелодія, аранжування К. Лисака), «Молитва» Н. Рожко, «На хресті» Є. Яковенка, «На краю віків» Д. Кларка, «Господи помилуй» Д. Скотта, спірічуели «Deer River», «Were You There» та ін. Ансамбль «Благовіст», що існував до 2001 року, високопрофесійно репрезентував адвентистське хорове виконавство в українському просторі.

*Київський церковний камерний хор* був створений у 1999 році. Засновником хору був оперно-симфонічний диригент Львов Вертило, першим диригентом – Поліна Столярова, яку наприкінці 1999 року змінила Інна Пролінська. Мета діяльності колективу – прославлення Бога, проголошення євангельської звістки через музику, духовно-просвітницьке та місіонерське служіння. На початковому етапі хор налічував 16–20 співаків, протягом першого року служіння склад колективу збільшився до 36 осіб. У грудні 1999 року Камерний хор вперше взяв участь у служінні хрещення в Першій церковній громаді АСД Києва. Під час керування І. Пролінської хор виступав у різних складах відповідно до музичних жанрів: переважна кількість творів виконувалася мішаним, але низка композицій – чоловічим або жіночим хором, ансамблем солістів від 5 до 12 співаків або двома хорами.

Духовно-просвітницьке та місіонерське служіння хору неодноразово відмічалось музичними грамотами і дипломами. Хоровий колектив брав участь у різних фестивалях духовної музики в Україні та за її межами. У 2002 році він посів друге місце на Першому Всеукраїнському фестивалі духовних піснеспівів, який проходив у Колонній залі Національної філармонії України. Учасниками фестивалю були хорові колективи православних, католицьких та протестантських церков України. Також Київський камерний хор представляв адвентистські церкви Києва на Всеукраїнському хоровому фестивалі АСД, який пройшов у 2006 році в Києві. У виконанні колективу прозвучав твір

«Співайте Богу» на музику В. А. Моцарта. Також він брав участь у зведеному хорі фестивалю, що у супроводі симфонічного оркестру виконав хорові номери з опер «Сільська честь» П. Масканьї, «Набукко» Дж. Верді, ораторії «Месія» Г. Ф. Генделя та інші твори.

У 2008 році Київський камерний хор здійснив запис аудіоальбому духовної музики «Хваліте Господа з небес», до якого увійшли «Отче наш» М. Леонтовича, «Камо поїду от лица Твого, Господи» М. Лисенка, фінал концерту № 7 «Воскресни, Господи» А. Веделя, «Kyrie eleison» Г. Форе, «Отче наш» А. Х. Малотта (А. Н. Malotte), «Боже, наповни» Т. Феттке (Т. Fettke) та інші твори. Важливим етапом у творчій історії колективу стала співпраця з німецьким органістом Петером Кляйнертом, яка розпочалася у 2009 році двома концертами в Києві. Програма виступів включала твори Й. С. Баха, Ф. Мендельсона, П. Блюменталю, К. Піча, В. Бройтгама та ін. У 2009 році К. Лисак став керівником цього колективу. У Національному будинку органної та камерної музики України відбувся його перший виступ як диригента, під час якого прозвучали духовні твори європейських та українських авторів.

У 2011 році на хоровому фестивалі адвентистських церков Києва «Молитва і єдність» Камерний хор під керівництвом К. Лисака та І. Пролінської виконав п'ять творів у супроводі симфонічного оркестру. Хоровий фестиваль став не лише важливою подією у музичному житті громади, а й справжнім духовним служінням. Молитовна атмосфера, щире поклоніння та участь великої кількості людей у прославленні Бога мали значний духовний і культурний вплив на учасників та слухачів фестивалю.

У 2012 році були започатковані щорічні благодійні концерти до Різдва та Великодня, в яких виступають Камерний хор та симфонічний оркестр адвентистської церкви. Із 2013 року Костянтин Лисак керував хоровим колективом у співпраці з Каріною Євтушок. У цей період були здійснені гастрольні поїздки хору: європейський тур, присвячений 500-літтю Реформації (2017); тур країнами Балтії з нагоди двадцятиріччя хору (2019). Під час цих турів Київський камерний хор, крім музики зарубіжних композиторів, виконував українську духовну класику. В Україні відбулися концерти хору в Чернівцях (2015) та Луцьку (2018). Починаючи із 2017 року проводяться щорічні виступи хору у всеукраїнських міжконфесійних програмах: «Національний день молитви за Україну», «День подяки».

Високий рівень виконавської майстерності Київського камерного хору зумовлений академічними основами хорового співу, закладеними на початковому етапі формування колективу, а також залученням до богослужбової та концертної практики професійних диригентів, які здійснюють послідовну вокально-хорову роботу, участю в колективі не лише аматорів, а й професійних музикантів. Репертуар хору налічує понад сто творів і охоплює такі напрями: духовна спадщина А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Яциневича; відомі духовні твори визнаних майстрів західноєвропейської музики – Г. Аллегрі, А. Лотті, Дж. Гастольді, Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Дж. Верді, С. Франка, Й. Брамса, Г. Форе та ін. Також колектив виконує духовні твори сучасних європейських та американських авторів – Дж. Раттера, А. Х. Малотта та сучасних українських майстрів хорового письма – Г. Гаврилець, М. Шука. У репертуарі колективу є духовні фольклорні композиції різних народів: українські колядки, спірічуелс та псалми народів світу. На сьогодні склад хору налічує близько 40 осіб. Трансляцію хорових концертів та записи окремих музичних номерів у його виконанні можна побачити в музичних програмах телеканалу «Надія»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Хорова кантата «Маленький Лев, маленьке Ягня». Телеканал Надія. URL: <https://tv.hope.ua/project/khorova-kantata-malenkyj-lev-malenske-iahnia/> (дата звернення: 01.02.2026)

Вагома ініціатива у просуванні протестантської музики, зокрема хорової, на мистецькі сцени Києва та інших міст України належала Всеукраїнському союзу об'єднань євангельських християн-баптистів (ВСО ЄХБ). У баптистських церквах Києва активно розвивалося хорове служіння, яке реалізовувалося як у богослужбовій практиці, так і в концертно-гастрольній діяльності.

Показником професіоналізації хорового виконавства в баптистських громадах стала діяльність *Другого хору церкви «Дім Євангелія»*, відзначена високим рівнем майстерності. Зауважимо, що у великих церквах баптистської деномінації є практика функціонування кількох хорів. В центральній церкві ВСО ЄХБ Києва «Дім Євангелія» до 1991 року існувало три хорових колективи. Виконавська манера співу Другого та Третього хору завдяки професійному рівню диригентів В. Анастасєва та І. Мілеєва відрізнялася від прийнятої на той час в баптистських хорах, яка була наближена до народної, і формувалася на академічних засадах вокального мистецтва (звукоутворення, резонування, артикуляція, тембр, ансамбль).

Після здобуття Україною незалежності велика кількість християн-протестантів емігрувала до США. Після хвилі еміграції співаки різних хорів були об'єднані в один хоролий колектив – Другий хор під керуванням І. Мілеєва, а пізніше – В. Чопчика. Активний розвиток колективу почався з 1993 року, коли його очолив голова Музичного комітету ВСО ЄХБ Олександр Крещук. У цей час до хору долучилася велика кількість хористів із числа новонавернених вірян, тому керівник колективу працював над оновленням хорового репертуару, в якому більшість пісень була із другого тому «Нотного збірника духовних пісень християн-баптистів». Тут поруч із творами Д. Бортнянського та А. Веделя були твори українських композиторів ХХ століття: «Боже, молим ми», «Навчи мене, Боже, молитись» І. Скирди, «Любов Божа до людей», «Плач Марії» Д. Воєводи, «Гефсиманська ніч», «Боже, Ти Бог мій!» Л. Ткаченка, «У вечірній час», «Блаженні непорочні» А. Казимірського, «Дуже рано на світанку», «Хвала Тобі, великий Бог!», «Ми вітаємо вас» С. Бацука, «Привіт!», «Приготуй мене» В. Креймана та ін., які спочатку звучали у виконанні хору російською мовою, але з часом були перекладені українською мовою. За часу керування Другим хором О. Крещука репертуар колективу поповнювався творами американських композиторів, також українською мовою: «Вірність Твоя до нас» В. Раньяна (W. Runyan «Great Is The Faithfulness»), «Нове життя» Дж. Пітерсона (J. Peterson «New Life in Christ») зі збірки «Нове життя»<sup>9</sup>. Оновлення репертуару хору відбулося й за рахунок виконання великої кількості різнохарактерних хорових творів у супроводі фортепіано німецького композитора К. Хайцмана у перекладі Ф. Юдицького. Серед них: «Богу співайте», «На серці – радість», «Ми з пісні розпочнем», «На полях Віфлеєма» та ін. зі збірки «Співайте Богові славу!»<sup>10</sup>.

У 1994 році до колективу долучилися студенти Ірпінської біблійної семінарії, а з 2000 році – студенти Християнської музичної академії. Це сприяло підвищенню професійної майстерності колективу. З 1993 по 1997 роки до керування хором була залучена професійна диригентка та музикознавиця Л. Денисюк. Маючи досвідчених диригентів на чолі та склад співаків з високим фаховим рівнем, колектив здійснив запис аудіоальбомів «Превознесу Тебе, Господи» (1996) та «Прославіте Господа» (2000) (другий – із

<sup>9</sup> Нове життя. Християнський співаник. Ч. I / Global Missinary Radio Ministries, Музично-хоровий відділ ВСОЄХБ. Київ, 1995. 96 с.

<sup>10</sup> Співайте Богові славу! Збірка пісень для змішаного хору. Композитор: Клаус Хайцман. Вид. 1 / Кюріос Україна. Київ, 2005. 68 с.

симфонічним оркестром церкви ВСО ЄХБ під керуванням американського диригента місіонера Стівена Бенхама).

О. Крещук керував колективом до 2008 року. За цей час хор брав активну участь у недільних богослужіннях церкви, а також багато гастролював Україною та Польщею. Відмітимо найвизначніші концерти: концерт у Житомирі (Музично-драматичний театр імені І. Кочерги), різдвяний концерт у Львові (Органна зала), концерт духовної музики в Ужгороді (Закарпатська обласна філармонія). У 2000 році хор виступив із євангелізаційною програмою у філармонії Вроцлава. Ці концерти засвідчили високий виконавський рівень колективу та майстерну хормейстерську роботу О. Крещука і Л. Денисюк. Крім участі у богослужіннях, гастрольних поїздок, запису альбомів, Другий хор церкви «Дім Євангелія» слугував виконавською платформою для проведення диригентської практики студентів семінарії та Християнської музичної академії, а також для випускних іспитів із хорового диригування.

Із 2008 року керівництво Другим хором прийняв В. Міняйло, який продовжував активно включати у репертуар хорові твори американських композиторів. Поряд з цим звучали композиції Д. Бортнянського, М. Лисенка, частини з Літургії К. Стеценка. У цей період великим надбанням для хорового служіння стало введення до репертуару Другого хору авторських творів сучасних українських композиторів-баптистів В. Хлисти та О. Корчевного, які стали користуватися популярністю серед вірян. З 2024 року керівником колективу є Б. Кротик.

**Київський об'єднаний молодіжний хор (КОМХ)** посідає визначне місце у панорамі хорових колективів баптистських церков Київщини. Він був заснований у 2003 році диригентами С. Білоконом та М. Ципаном. У цьому ж році В. Болгар також долучився до його керівництва. Основна мета цього молодіжного колективу – бути духовною спільнотою, яка служить людям через натхненне поклоніння Богові та благовістя. Колектив виконує функцію методичної та практичної бази, що забезпечує фахову вокально-хорову підготовку керівників музичного служіння як київських, так і регіональних церковних громад. Диригенти КОМХ у своїй роботі керуються принципами академічного хорового мистецтва, розвиваючи навички строю, ансамблю, художньої виразності за рахунок володіння динамічними та агогічними нюансами, а також тембральною палітрою звуку.

Із часу заснування колектив проводить богослужбову практику, беручи участь у служіннях церкви «Дім Євангелія» (Київ) та як запрошений колектив в інших церквах Київщини та України. У 2010 році КОМХ представив Київ та Київську область на Першому фестивалі молодіжних хорів ВСО ЄХБ, що пройшов на Закарпатті. Під орудою С. Білокона та В. Болгара хор виконав музику різних епох: класичні духовні твори (концерт № 9 «Сей день, єго же сотвори Господь» Д. Бортнянського), музику протестантських композиторів початку ХХ століття («На Тебе, Господи, уповаю» М. Висоцького, «Ти знаєш шлях» А. Аболіна), сучасну композицію для соло з хором («Бачу Бога кожен день» Л. Халкіді). Надалі колектив брав участь у фестивальных заходах щорічно.

Із 2011 року В. Болгар став єдиним керівником та диригентом КОМХ. У 2019 році хор брав участь у навчальній конференції від Мистецького руху «Служіння. Творчість. Місія» як один із творчих колективів-учасників. Ним були виконані твори американських авторів у перекладі М. Прокопенко: «Ісус навіки Амінь» Денніс та Нен Аллен (Dennis and Nan Allen), «Твоє Царство хай прийде!» Боба Кауфліна (Bob Kauflin) в аранжуванні Роберта Стерлінга (Robert Sterling). У 2019 році КОМХ представляв Київщину

на фестивалі молодіжних хорів ВСО ЄХБ «Мовчати не можна, співати!»<sup>11</sup>. У його виконанні прозвучали твори сучасного українського композитора О. Корчевного «Христос воскрес» та «Славте Христа». За роки служіння хор здійснив гастрольні поїздки по Україні, Німеччині, країнах Балтії.

Нині Київський об'єднаний молодіжний хор під керівництвом В. Болгара продовжує активну творчу діяльність, даючи благодійні концерти, концерти для поранених бійців, сімей військових та загиблих воїнів. Хор продовжує співпрацювати із сучасними композиторами-протестантами і часто здійснює прем'єрні виконання їхніх хорових творів. Так, у жовтні 2025 року КОМХ у складі об'єднаного хору ВСО ЄХБ на Благодійному хоровому вечорі «Голос поклоніння» представив слухачам прем'єри творів «Хвали душе моя Господа» О. Корчевного та «Ти один гідний» В. Когут.

**Висновки.** Концертна діяльність провідних адвентистських і баптистських хорових колективів Києва дає змогу виокремити низку спільних тенденцій, характерних для досліджуваного періоду. У 1990-х роках у баптистській церкві, а на початку ХХІ століття в адвентистській спостерігалось суттєве зростання виконавської майстерності хорових колективів, зумовлене залученням до богослужбової практики професійних диригентів, які спиралися на академічні принципи вокально-хорового мистецтва. Важливу роль у цьому процесі відіграла також участь у хорах професійних музикантів. Хорові фестивалі духовної музики активізували церковне життя та сприяли інтенсивному обміну творчим досвідом. Гастрольна діяльність стала дієвим інструментом підвищення професійної майстерності колективів, стимулювала розвиток їх виконавської культури, позитивно впливала на формування репертуару та розширювала можливості хорової творчості. Значним поштовхом для духовно-просвітницької діяльності протестантських колективів став запис хору церкви християн адвентистів сьомого дня під керівництвом В. Козяревського на платівку фірми «Мелодія».

Репертуарна політика адвентистських та баптистських хорів мала багато спільного. Твори із церковних співаників попередніх років доповнювалися українською духовною класикою – хорами М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича. На початку ХХІ століття обмін творчим досвідом із музичними середовищами США та країн Європи сприяв оновленню репертуару за рахунок хорових творів зарубіжних авторів, переважно у супроводі фортепіано, які часто аранжувалися українськими диригентами для хору й оркестру. Російськомовний репертуар почав перекладатися українською мовою. У цій діяльності провідну роль відіграла баптистська церква, яка з 1991 року ініціювала переклад відомих хорових творів та видання оновлених нотних збірників. Вагомим явищем у сучасному протестантизмі стала поява авторської хорової музики. У баптистській церкві, за підтримки церковного керівництва, активну композиторську діяльність розгорнули В. Хлиста, О. Корчевний та інші автори. Твори В. Хлисти подолали міжконфесійні межі й широко використовуються в богослужбовій та концертній практиці адвентистських хорів.

Із проголошенням незалежності України протестантська хорова музика органічно інтегрувалася в загальноукраїнський хоровий процес. Завдяки високому рівню виконавської майстерності таких колективів, як ансамбль «Благовіст», Київський камерний хор, Другий хор церкви «Дім Євангелія», Київський об'єднаний молодіжний хор та інших, протестантське хорове мистецтво отримало гідну репрезентацію в українському культурному просторі.

<sup>11</sup> Віталій Болгар, Сергій Деоба. Фестиваль молодіжних хорів «Мовчати не можна, співати!». *Світле радіо Еммануїл*. URL: <https://svitle.org/novini/interviu-z-hostiamy/3833-vitalij-bolgar-sergij-deoba-festival-molodizhnikh-khoriv-movchati-ne-mozhna-spivati> (дата звернення: 12.01.2026).

## Література

1. Булах Т. Б. Музична природа християнського поклоніння в аспекті балансу емоційної виразності і теологічного змісту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 323–327. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327986>
2. Віталій Болгар, Сергій Деоба. Фестиваль молодіжних хорів «Мовчати не можна, співати!». *Світле радіо Еммануїл*. URL: <https://svitle.org/novini/interviu-z-hostiamy/3833-vitalij-bolgar-sergij-deoba-festival-molodizhnikh-khoriv-movchati-ne-mozhna-spivati> (дата звернення: 12.01.2026).
3. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія. Київ : НАКК-КіМ, 2017. 328 с.
4. Клокун О. Церковна музика України у світлі провідних теологічних, філософських та наукових ідей. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музична творчість та наука в історичному просторі* : зб. статей / упоряд. В. Г. Москаленко. 2008. Вип. 73. С. 96-105.
5. Лабунський В. Віднині ви завжди з нами, люди 33-го! *Голос України*. 1993. №173 [673]. 14 вересня. С. 1–2.
6. Нове життя. Християнський співаник. Ч. I / Global Missinary Radio Ministries, Музично-хоровий відділ ВСОЄХБ. Київ, 1995. 96 с.
7. Ометюх Ю. Роль християнської пісні у паралітургійній музиці сучасності: термінологічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 65. Т. 2. 2023. С. 89–94. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-11>
8. Співайте Богові славу! Збірка пісень для змішаного хору. Композитор: Клаус Хайцман. Вид. 1 / Кюріос Україна. Київ, 2005. 68 с.
9. Хорова кантата «Маленький Лев, маленьке Ягня». Телеканал Надія. URL: <https://tv.hope.ua/project/khorova-kantata-malenkyj-lev-malenke-iahnia/> (дата звернення: 01.02.2026)
10. Яроцький П. Протестантизм. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Protestantyzm> (дата звернення: 13.01.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 03.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 78.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-14>

Сидоренко Любава Вікторівна  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри поведінкових наук та військового лідерства,  
Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного  
<https://orcid.org/0000-0002-4626-7152>

## ПОЕТИКА ЗВУКУ У ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ ЕВГЕНІУША КНАПІКА

У статті досліджено особливості поетики звуку у вокально-інструментальній творчості польського композитора Євгеніуша Кнапіка в контексті музично-естетичних процесів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Зосереджено увагу на специфіці формування індивідуального стилю митця, що визначається синтезом постромантичної звукової традиції та новітніх композиторських технік. Розглянуто ключові параметри звукової організації, зокрема темброву драматургію, інтонаційну пластику, особливості гармонічного мислення та роль сонористичних елементів у структурі музичної тканини. Проаналізовано взаємодію вокального та інструментального начал як цілісної системи художнього висловлювання, у якій звук постає не лише як акустичне явище, але як носій смислу, емоційної напруги та образної семантики. Особливу увагу приділено співвідношенню слова і музики, де поетичний текст виступає імпульсом до формування музичної структури, визначаючи її ритмічну організацію, інтонаційну логіку та драматургічний розвиток. Виявлено, що поетика звуку у творах Кнапіка формується на основі взаємодії кантиленності, тембрової диференціації та сонористичних прийомів, які не протиставляються традиції, а інтегруються у неї, створюючи нову якість звукового мислення. Обґрунтовано, що композиторська мова Кнапіка характеризується прагненням до синтезу різностильових елементів, де гармонічні, мелодичні та фактурні компоненти функціонують як єдина система художньої виразності. Зроблено висновок про те, що поетика звуку у вокально-інструментальній творчості Євгеніуша Кнапіка є ключовим чинником формування його індивідуального стилю, який поєднує риси пізнього романтизму, імпресіоністичної колористики та сучасного музичного мислення, зберігаючи при цьому орієнтацію на виразність, емоційну глибину та комунікативність музичного висловлювання.

**Ключові слова:** Євгеніуш Кнапик, вокально-інструментальна музика, поетика звуку, музичне мислення, тембр, сонорика, стиль, слово і музика.

**Sydorenko Lyubava. The poetics of sound in vocal-instrumental works by Eugeniusz Knapik**  
The article explores the poetics of sound in the vocal-instrumental works of the Polish composer Eugeniusz Knapik within the context of late 20th and early 21st century musical and aesthetic processes. The study focuses on the formation of the composer's individual style, characterized by the synthesis of post-romantic sound traditions and contemporary compositional techniques. Particular attention is paid to key parameters of sound organization, including timbral dramaturgy, intonational plasticity, harmonic thinking, and the role of sonoristic elements in shaping musical texture. The interaction between vocal and instrumental components is analyzed as an integrated system of artistic expression in which sound functions not only as an acoustic phenomenon but also as a carrier of meaning, emotional intensity, and semantic imagery. Special emphasis is placed on the relationship between word and music, where the poetic text serves as a generative impulse for musical structure, influencing rhythmic organization, intonational logic, and dramaturgical development. The study reveals that the poetics of sound in Knapik's works is shaped by the

*interaction of cantilena, timbral differentiation, and sonoristic techniques, which are not opposed to tradition but integrated into it, forming a new quality of musical thinking. It is argued that Knapik's compositional language demonstrates a tendency toward stylistic synthesis, where harmonic, melodic, and textural elements function as a unified expressive system. The article concludes that the poetics of sound in Knapik's vocal-instrumental music constitutes a key factor in the formation of his individual style, combining features of late Romanticism, impressionistic colorism, and contemporary musical thinking, while maintaining a focus on expressiveness, emotional depth, and communicative clarity.*

**Key words:** *Eugeniusz Knapik, vocal-instrumental music, poetics of sound, musical thinking, timbre, sonorism, style, word and music.*

**Вступ.** У сучасному музикознавчому дискурсі дедалі більшої ваги набувають дослідження, спрямовані на осмислення звукової природи музичного мистецтва як самодостатнього феномена художнього мислення. У цьому контексті особливої актуальності набуває категорія поетики звуку, що дозволяє інтерпретувати музичний твір не лише як структурно організовану систему, але як багатовимірну семантичну та чуттєво-емоційну реальність, у якій звук виступає носієм художнього смислу<sup>1</sup>.

Такий підхід є характерним для музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття, де відбувається суттєве переосмислення традиційних параметрів музичної мови, зокрема ролі тембру, фактури та інтонаційної організації. У цьому аспекті особливий інтерес становить вокально-інструментальна творчість польського композитора Євгеніуша Кнапіка – представника Шльонської композиторської школи, чия музика формується у полі взаємодії постромантичної традиції та новітніх естетичних пошуків<sup>2</sup>.

Вокально-інструментальні твори Кнапіка вирізняються специфічним типом звукового мислення, у якому поєднуються кантиленна мелодика, темброва диференціація, сонористичні прийоми та особлива увага до поетичного тексту як джерела інтонаційної організації музичного матеріалу. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення творчості композитора крізь призму поетики звуку як категорії, що дозволяє виявити глибинні механізми взаємодії музичної та вербальної складових у його вокально-інструментальних творах.

Звернення до цієї проблематики пов'язане також із ширшими процесами трансформації вокально-інструментальних жанрів у музиці кінця ХХ століття, зокрема зміною функції голосу, переосмисленням ролі тексту та розширенням виразових можливостей музичної мови<sup>3</sup>. У творчості Кнапіка ці процеси набувають особливої виразності, оскільки композитор поєднує традиційні форми вокального висловлювання з новітніми звуковими практиками, формуючи індивідуальну модель музичного мислення.

Таким чином, дослідження поетики звуку у вокально-інструментальних творах Євгеніуша Кнапіка дозволяє не лише глибше осмислити особливості його індивідуального стилю, але й окреслити ширші тенденції розвитку сучасної музики.

**Матеріали і методи.** У дослідженні використано наукові праці, присвячені польській музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зокрема роботи К. Бацулевського та І. Біас, у яких окреслено історико-стильові процеси розвитку польського

<sup>1</sup> Біас І. Eugeniusz Knapik. Katowice : Akademia Muzyczna, 2001. С. 45.

<sup>2</sup> Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. Kraków : PWM, 1987. С. 126.

<sup>3</sup> Czalczyńska-Podolska M. Sonorystyka jako kategoria estetyczna w muzyce XX wieku // *Muzyka*. 2018. № 3. С.49. DOI: 10.36744/m.2018.03.03.

композиторського мистецтва та проаналізовано творчість Євгеніуша Кнапіка. Залучено також сучасні музикознавчі дослідження, присвячені проблемам сонористики, тембрової драматургії, інтонаційної семантики та взаємодії слова і музики у вокально-інструментальних жанрах, зокрема праці М. Чалчинської-Подольської та інших дослідників сучасного музичного мислення.

Методологічну основу становить поєднання структурно-аналітичного, інтонаційно-семантичного та темброво-сонористичного підходів, що дозволяють розглядати звук як носій художнього змісту. Використано також метод аналізу взаємодії слова і музики, спрямований на виявлення ролі поетичного тексту у формуванні інтонаційної, фактурної та драматургічної організації вокально-інструментальних творів.

**Результати.** Поетика звуку у вокально-інструментальній творчості Євгеніуша Кнапіка формується як визначальна категорія його композиторського мислення, у межах якої звук постає не лише як елемент музичної структури, але як носій глибинної семантики, психологічного стану і художнього смислу. Саме вокально-інструментальна сфера найбільш повно репрезентує індивідуальну естетичну концепцію митця, оскільки у ній відбувається синтез інтонаційної, тембрової та вербальної складових у єдину художню систему. Впродовж кількох десятиліть композитор послідовно звертається до вокальних жанрів, створюючи широкий спектр творів – від камерних циклів до масштабних композицій, що засвідчує не епізодичний, а системний характер цього напрямку у його творчості.

Особливістю вокально-інструментального мислення Кнапіка є також надзвичайна різноплановість поетичних джерел, до яких він звертається. Використання текстів різних культурних традицій формує багатовимірний інтертекстуальний простір, у якому слово виконує не лише змістову, а й структуроутворюючу функцію. У цьому контексті музика постає як результат глибокої інтерпретації поетичного матеріалу, де інтонаційна організація, ритміка та фактурна побудова безпосередньо залежать від внутрішньої логіки тексту. Таким чином, поетика звуку у Кнапіка невіддільна від поетики слова, а їх взаємодія визначає характер музичного розвитку.

Стильова природа його творчості ґрунтується на складному синтезі різноманітних естетичних впливів, що охоплюють як традиції європейського пізнього романтизму, так і досягнення музики ХХ століття. У звуковій мові композитора можна простежити відлуння симфонічного мислення Бетховена і Брамса, колористичних пошуків Штрауса і Мессіана, а також ідей сучасного композиторського авангарду. Водночас ці впливи не мають характеру стилістичної еkleктики, а інтегруються у цілісну систему, що дозволяє говорити про своєрідну «точку рівноваги» між традицією і новаторством<sup>4</sup>. У цьому сенсі Євгеніуш Кнапик репрезентує покоління польських композиторів, які свідомо відмовилися від радикального авангарду на користь глибшого переосмислення традиції.

Покажемо у цьому контексті є ранній цикл «Trzy pieśni» (1971), який можна розглядати як етап формування індивідуального стилю композитора. Тут уже окреслюються основні риси його звукового мислення: тяжіння до розгортання інтонаційного матеріалу через варіативність одного мотиву, делікатна психологічна деталізація вокальної партії та особлива роль інструментального супроводу. Фортепіанна партія у цьому творі не виконує функції акомпанементу у традиційному сенсі, а створює самостійний темброво-смысловий пласт, у якому формується емоційний контекст музики. Важливою є також специфіка гармонічної мови, що базується на вільній атональності з активним

<sup>4</sup>Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. Kraków : PWM, 1987. С. 43.

використанням хроматичних зв'язків, що надає інтонаційній сфері підвищеної експресивності<sup>5</sup>.

Подальший розвиток поетики звуку відбувається у напрямі розширення тембрового мислення і ускладнення звукової організації. У творі «La flûte de jade» (1973) композитор переходить до оркестрового масштабу, де тембр стає одним із ключових структурних елементів. Сонористичні прийоми – *glissando*, *sul ponticello*, *col legno* – використовуються як органічна частина звукового процесу, формуючи багатопланову фактуру. Водночас ці засоби не руйнують мелодичну основу, а взаємодіють із нею, створюючи своєрідний синтез кантиленності і сонористики. Саме у цьому поєднанні проявляється специфіка індивідуального стилю Кнапіка, що полягає у здатності інтегрувати новітні звукові техніки у традиційний інтонаційний контекст.

Особливу увагу привертає драматургія цього твору, що визначається рефлексивною домінантою драматургічного розвитку. Музичний процес постає як безперервна трансформація взаємопов'язаних емоційних станів, позбавлена різких контрастів і спрямована на формування атмосфери внутрішньої зосередженості. У цьому контексті важливу роль відіграють остинатні структури та мотивні комплекси, які функціонують як лейтінтонаційні елементи, забезпечуючи цілісність композиції. Така організація звукового матеріалу дозволяє говорити про формування у творчості Кнапіка особливого типу лірико-психологічної драматургії.

Принциповою рисою його вокального письма є свідоме збереження традиційної вокальної емісії. На відміну від багатьох представників польського авангарду, композитор відмовляється від використання крайніх вокальних ефектів, зосереджуючись на інтонаційній виразності і пластичності мелодичної лінії. Такий підхід підкреслює значення поетичного тексту як основи музичного висловлювання і водночас дозволяє зберегти комунікативну природу музики. У результаті формується особлива модель взаємодії слова і звуку, у якій музика не дублює текст, а розкриває його внутрішній зміст<sup>6</sup>.

Подальша еволюція поетики звуку у вокально-інструментальній творчості Євгеніуша Кнапіка досягає особливої концентрації у творі «Le Chant» (1976), який можна розглядати як кульмінаційний у ранньому періоді композитора. Ця композиція знаменує перехід від камерного типу мислення до масштабного оркестрово-драматургічного бачення звуку, де вокальний компонент інтегрується у складну систему темброво-фактурних взаємодій. Сам задум твору – «спів» як первинний імпульс – визначає не лише концепцію, а й спосіб організації музичного матеріалу<sup>7</sup>.

У «Le Chant» звук постає як процес поступового становлення, що розгортається через взаємодію оркестрових пластів. Одночастинна композиція з внутрішнім поділом не будується на тематичних контрастах, а формує безперервний звуковий потік, у якому ключову роль відіграє темброва трансформація. Поява вокальної партії у фіналі виконує функцію семантичної кульмінації: голос не ініціює, а підсумовує звуковий процес, «артикулюючи» вже сформовану оркестрову логіку.

Цей принцип змінює традиційне співвідношення вокального та інструментального начал. Голос вбудовується у загальну акустичну тканину і функціонує як внутрішній

<sup>5</sup> Dziadek M. *Twórczość Eugeniusza Knapika*. Katowice, 2001. С. 29–30.

<sup>6</sup> Czałczyńska-Podolska M. *Sonorystyka jako kategoria estetyczna w muzyce XX wieku // Muzyka*. 2018. № 3. С. 57. DOI: 10.36744/m.2018.03.03.

<sup>7</sup> Klein R. *Sound and Composition: The Aesthetics of Timbre in Contemporary Music*. New York : Routledge, 2019. С. 112. DOI: 10.4324/9781315184627.

коментар, що наближає мислення композитора до моделі «звукової драматургії», де сенс формується через зміну станів. Водночас посилюється роль сонористичного виміру: тембр стає структуроутворюючим чинником, а оркестрова фактура – поліфонією тембрових шарів із тонкою реєстровою та динамічною диференціацією<sup>8</sup>.

У цьому ж контексті показовим є тяжіння до «темного» спектра звучання: згущені тембри, приглушені реєстри, мікродинамічні переходи формують атмосферу внутрішньої напруги й інтелектуалізованої експресії. Поєднання з поезією Поля Валері підсилює ефект семантичної багатозначності, де звук виконує функцію носія філософського змісту. Саме тут поетика звуку переходить від колористичного рівня до рівня смислотворення.

Подальше ускладнення моделі взаємодії слова і звуку спостерігається у «Tak jak na brzegu morza...» (1977), де живий вокал замінено записаним голосом. Така стратегія зміщує акцент із виконавської комунікації на акустичну природу слова як звукового об'єкта, інтегрованого в музичну тканину. У результаті формується словесно-звукова структура, в якій текст функціонує як елемент звукового середовища, а не як домінуючий носій змісту.

У творах 1980-х років («Psalms», «Strofy», «Pieśni ziemi») ця лінія набуває системного характеру. Зокрема, у «Strofach» (1985) формотворення ґрунтується на взаємодії символічних образів і лейтінтонаційних арок; структура розгортається як послідовність контрастних, але взаємопов'язаних розділів. Гармонічна мова поєднує тональні опори з квазітональними комплексами, а темброво-ритмічні конфігурації утворюють щільну звукову мережу, що працює на рівні «внутрішньої перспективи» звучання<sup>9</sup>.

Оперна трилогія на тексти Жана Фабра позначає новий етап: поетика звуку реалізується як інтегративна система, де співіснують тональність, алеаторика, сонористика і мінімалістичні процеси. Драматургія тяжіє до моделі великої звукової арки, а оркестровий тембр виконує провідну семантичну функцію. Перехід до циклу «Up into the Silent» (2000) засвідчує подальше узагальнення: звук функціонує як універсальний медіатор смислу, здатний передавати складні екзистенційні стани у межах єдиної художньої системи<sup>10</sup>.

Подальший розгляд вокально-інструментальної творчості Євгеніуша Кнапіка дозволяє виявити специфіку його композиторського мислення як такої, що формується у взаємодії філософсько-екзистенційної проблематики та сучасних звукових стратегій. У його творах простежується не лише інтерес до «вічних» тем буття, але й прагнення до їх переосмислення в умовах зміненої естетичної парадигми кінця ХХ століття, де традиція функціонує як активний компонент сучасного художнього мислення.

У цьому контексті важливою є інтеграція новітніх композиторських технік – контрольованої алеаторики, сонористики, елементів мінімалістичного мислення – які у Кнапіка не набувають автономного значення, а включаються у цілісну систему музичного висловлювання. Їх застосування підпорядковане не стільки експерименту, скільки розширенню виразових можливостей звуку як носія смислу, що відповідає сучасним уявленням про синтетичний характер композиторської техніки<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Czalczyńska-Podolska M. Sonorystyka jako kategoria estetyczna w muzyce XX wieku. *Muzyka*. 2018. № 3. С. 52. DOI: 10.36744/m.2018.03.03.

<sup>9</sup> Cox C. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago : University of Chicago Press, 2018. С. 77. DOI: 10.7208/chicago/9780226543196.001.0001.

<sup>10</sup> Grimshaw J. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge : Cambridge University Press, 2020. С. 204. DOI: 10.1017/9781108282097.

<sup>11</sup> Klein R. *Sound and Composition: The Aesthetics of Timbre in Contemporary Music*. New York : Routledge, 2019. С. 115. DOI: 10.4324/9781315184627.

Водночас звукова організація його творів демонструє стійкий зв'язок із традиційною гармонічною системою. Однак мажоро-мінорна основа зазнає суттєвої трансформації: акордові структури, інтервальні співвідношення та тональні центри функціонують як елементи знакової системи, позбавленої класичної функціональної спрямованості. У цьому звуковому просторі тризвуки, кластери та дисонантні комплекси співіснують на рівноправних засадах, формуючи багатошарову гармонічну тканину. Унаслідок цього дисонанс втрачає традиційну напруженість і набуває колористичного значення, стаючи складовою загального звукового середовища<sup>12</sup>.

Показовим є також трактування тональності як культурно-історичного маркера. Звукові центри у творах Кнапіка нерідко викликають асоціації з романтичною традицією, однак ці асоціації не мають прямої функціональної реалізації. Вони існують як своєрідні «семантичні вузли», що активізують слухову пам'ять і водночас відкривають простір для сучасного переосмислення звукового матеріалу.

У такій системі особливого значення набуває поняття форми. Для Кнапіка форма не є наперед заданою схемою, а постає як результат розгортання звукового процесу. Організація музичного матеріалу відбувається через взаємодію ритмічних і гармонічних структур, що визначають інтонаційний контур і внутрішню динаміку твору. Такий підхід відповідає сучасним концепціям процесуальності форми, у яких музична структура мислиться як відкрита система, що формується у часі<sup>13</sup>.

Ці принципи безпосередньо пов'язані з естетичною позицією композитора, спрямованою на подолання розриву між складністю музичної мови та її сприйняттям. Відмова від концепції «музики для обраних» зумовлює прагнення до створення такої звукової системи, у якій поєднуються інтелектуальна насиченість і емоційна доступність. У цьому сенсі музика Кнапіка функціонує як комунікативний простір, де звук виступає посередником між структурою і переживанням.

Вокальна складова у цій системі відіграє особливу роль. Зберігаючи кантіленний характер, вона інтегрується у складну темброво-фактурну організацію, взаємодіючи з інструментальним середовищем на рівні інтонаційної логіки. Відмова від крайніх вокальних експериментів не означає обмеження виразових можливостей, а свідчить про інший тип сучасності – заснований на переосмисленні традиційної вокальності у нових акустичних умовах.

Поетичний текст, у свою чергу, визначає не лише змістовий, але й структурний рівень композиції. Його фонетичні, ритмічні та семантичні особливості безпосередньо впливають на організацію музичного матеріалу, спричиняючи взаємопроникнення співу, декламації та мовної інтонації. У цьому процесі звук і слово функціонують як взаємозалежні компоненти єдиної художньої системи.

Образно-концептуальна структура вокально-інструментальних творів Кнапіка вирізняється багатовимірністю та внутрішньою напругою. Ліричність поєднується з глибокою психологічною зосередженістю, а семантична відкритість текстів – із складною системою звукових асоціацій. Такий тип мислення дозволяє розглядати його творчість як продовження романтичної традиції в умовах сучасної музичної культури, однак у трансформованому, постромантичному вимірі.

<sup>12</sup> Czaczyńska-Podolska M. Sonorystyka jako kategoria estetyczna w muzyce XX wieku. *Muzyka*. 2018. № 3. С. 58. DOI: 10.36744/m.2018.03.03.

<sup>13</sup> Cox C. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago : University of Chicago Press, 2018. С. 81. DOI: 10.7208/chicago/9780226543196.001.0001.

**Висновки.** Поетика звуку у вокально-інструментальній творчості Євгеніуша Кнапіка постає як визначальний принцип організації музичного мислення, у якому звук набуває концептуального статусу і функціонує як носій емоційної енергії, семантичної напруги та внутрішньої драматургії. Вокально-інструментальний доробок композитора доцільно розглядати як цілісну систему звукового моделювання художнього образу.

У цій системі ключовою є взаємодія кантиленної вокальності, темброво-фактурної багатшаровості, сонористичних елементів та специфічного гармонічного мислення. Їх поєднання формує характерний звуковий простір, у якому традиційні інтонаційні моделі не відкидаються, а переосмислюються в сучасному акустичному контексті.

Особливого значення набуває поетичний текст, який виступає активним чинником музичної організації, визначаючи інтонаційний профіль, темброву драматургію та часову архітектоніку твору. Взаємодія слова і звуку набуває характеру внутрішньої єдності, формуючи нерозривну художню цілісність.

Вокально-інструментальна творчість Кнапіка вирізняється стильовою цілісністю та відкритістю до культурних асоціацій, поєднуючи постромантичну естетику з сучасним звуковим мисленням, у якому звук постає як форма існування художнього смислу.

#### Література

1. Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. Kraków : PWM, 1987. 312 s.
2. Bias I. Eugeniusz Knapik. Katowice : Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2001. 154 s.
3. Cox C. Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics. Chicago : University of Chicago Press, 2018. 312 p. DOI: 10.7208/chicago/9780226543196.001.0001
4. Czałczyńska-Podolska M. Sonorystyka jako kategoria estetyczna w muzyce XX wieku. *Muzyka*. 2018. № 3. S. 45–58. DOI: 10.36744/m.2018.03.03
5. Dziadek M. Twórczość Eugeniusza Knapika. Katowice : Akademia Muzyczna, 2001. 210 s.
6. Grimshaw J. Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience. Cambridge : Cambridge University Press, 2020. 268 p. DOI: 10.1017/9781108282097
7. Klein R. Sound and Composition: The Aesthetics of Timbre in Contemporary Music. New York : Routledge, 2019. 198 p. DOI: 10.4324/9781315184627

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 781.63

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-15>

Сидоренко Михайло Юрійович  
викладач класу саксофон,  
асистент-стажист кафедри музичного мистецтва естради та джазу,  
Харківський національний університет мистецтв імені  
І.П. Котляревського  
<https://orcid.org/0009-0002-5419-6590>

## ТВОРЧІСТЬ Й АНСАМБЛЕВА ДІЯЛЬНІСТЬ БОБА БЕРГА

В статті розглянуто феномен творчості Боба Берга – одного з найвпливовіших саксофоністів постф'южн і модерного джазу кінця ХХ століття, чия діяльність суттєво позначилася на розвитку сучасної саксофонної школи. Окреслено провідні риси його виконавського стилю, зокрема густий, концентрований тон, високу технічну мобільність, характерну для постколтрейнівської традиції, а також специфічні модально-гармонічні структури й розширені ритмічні моделі, що походять із ф'южн-естетики 1970-1980-х років. Значну увагу приділено впливу, який мали Джон Колтрейн, Джо Гендерсон, Майкл Брекер та представники хард-бопової школи на формування Берга; особливо наголошено, що саме ранній досвід роботи з Хорасом Сільвером забезпечив фундаторові майбутнього стилю чіткість артикуляції, структурність фразування та опору на блюзову інтонаційну модель.

Окремо висвітлено ансамблеву діяльність Боба Берга як один із ключових чинників його професійного становлення. Проаналізовано співпрацю музиканта з такими гуртами, як «Steps Ahead», «Cedar Walton Trio», «Dave Weckl Band», а також із такими виконавцями, як Майк Мейн'єрі, Кім Джарретт, Едді Гомес і Пітер Ерскін. Показано, що саме тривала робота в різноскладових ансамблях сформувала здатність Берга до високої імпровізаційної комунікації, гнучкої взаємодії із ритм-секцією, відчуття поліметричної організації та динамічного балансування між солістичною й колективною роллю. Наголошено, що ансамблевий підхід музиканта базувався на принципах постійного діалогу, реактивності та спільного формування драматургії, що вирізняло Берга серед сучасників.

У статті проаналізовано також композиційні та імпровізаційні принципи виконавця, простежено еволюцію його стильової мови від хард-бопової основи до синтетичної постбопово-ф'южн моделі. Підкреслено, що творчість Боба Берга стала важливим чинником модернізації джазового саксофонного виконавства й сприяла формуванню нового покоління музикантів, орієнтованих на поєднання традиційних джазових структур із сучасними гармонічними та ритмічними підходами.

**Ключові слова:** Боб Берг, саксофон, ансамбль, постбоп, ф'южн, хард-боп, джаз.

### **Sydorenko Mykhailo. Bob Berg's Creative Work and Ensemble Performance Practices**

The article examines the phenomenon of Bob Berg's creative work – one of the most influential saxophonists of post-fusion and modern jazz of the late twentieth century, whose artistic activity significantly shaped the development of the contemporary saxophone school. The key features of his performing style are outlined, including a dense, concentrated tone, high technical mobility characteristic of the post-Coltrane tradition, as well as specific modal-harmonic structures and expanded rhythmic models rooted in the fusion aesthetics of the 1970s–1980s. Considerable attention is given to the influence of John Coltrane, Joe Henderson, Michael Brecker, and representatives of the hard-bop school on Berg's stylistic formation; it is emphasized that his early work with Horace Silver provided the foundation for his future style, particularly in terms of articulation clarity, structural phrasing, and reliance on blues-inflected intonation.

*The article also examines Bob Berg's ensemble activity as one of the decisive factors in his professional development. His collaborations with Steps Ahead, the Mike Brecker band, Chuck Mangione, Cedar Walton Trio, the Dave Weckl Band, as well as with musicians such as Mike Mainieri, Keith Jarrett, Eddie Gómez, and Peter Erskine are analyzed. It is demonstrated that long-term participation in ensembles of various formats – from acoustic post-bop quintets to electric fusion projects – shaped Berg's capacity for advanced improvisational communication, flexible interaction with the rhythm section, an acute sense of polymeric organization, and dynamic balance between soloistic and collective roles. It is emphasized that his ensemble approach relied on principles of continuous dialogue, reactivity, and shared shaping of musical dramaturgy, distinguishing him from many of his contemporaries.*

*The article further analyzes the composerly and improvisational principles of Berg's musicianship and traces the evolution of his stylistic language – from a hard-bop foundation to a synthetic post-bop/fusion model. It is underscored that Bob Berg's work became a significant factor in the modernization of jazz saxophone performance and fostered the emergence of a new generation of musicians oriented toward uniting traditional jazz structures with contemporary harmonic and rhythmic approaches.*

**Key words:** Bob Berg, saxophone, ensemble, post-bop, fusion, hard-bop, jazz.

**Вступ.** Творчість Боба Берга посідає значне місце у формуванні модерного звучання джазового саксофона кінця ХХ століття. Його професійне становлення відбувалося в умовах активного розвитку постбопу, електричного ф'южну та неоколтрейнівської традиції, яка вимагала поєднання технічної мобільності, концептуальної імпровізації та інтенсивної взаємодії з ритм-секцією<sup>1</sup>.

Боб Берг став частиною покоління музикантів, які переосмислювали бібопові моделі через призму електричного джазу 1970-х, надаючи звучанню саксофона нової агресивності та динаміки. Водночас він зберіг зв'язок із постбоповою структурністю, модальною організацією та колтрейнівською логікою розвитку імпровізації.

Попри широкий спектр публікацій, творчість Берга ще недостатньо досліджена в аспекті ансамблевої взаємодії – однієї з ключових складових його стилю. Саме через взаємодію з Майком Мейн'єрі, Едді Гомесом, Дейвом Веклом та іншими формується специфіка його ритмічної організації та імпровізаційної мови.

**Мета статті** полягає в аналізі творчості Боба Берга з позицій його солістської та ансамблевої діяльності, визначенні стильові риси його виконавства та оцінці його внеску у модерну саксофонну школу.

Наукова новизна полягає у систематизації стильових характеристик гри Берга, а також у розкритті ансамблевих чинників, які визначили його виконавський профіль.

**Матеріали та методи.** Матеріалом для дослідження стали аналітичні праці американських критиків і музикознавців, зокрема П. Болла, Д. Лібмана, Дж. Макніла, огляди концертної діяльності «Steps Ahead» і «Dave Weckl Band». Використано також інтерв'ю Боба Берга, де він аналізує власні творчі принципи та впливи. Методологічну основу становить поєднання аналітичного та історико-культурного підходів, що дозволило визначити місце Берга у розвитку постколтрейнівської традиції. Системно-узагальнюючий метод використано для виокремлення характерних ознак його ансамблевої діяльності.

**Результати.** Джазове мистецтво другої половини ХХ століття відзначається активним пошуком нових стильових форм, де відбувалося інтенсивне переосмислення

<sup>1</sup> Miles's Musician Profiles: Bob Berg. URL: [https://www.thelastmiles.com/profiles\\_bob-berg](https://www.thelastmiles.com/profiles_bob-berg) (дата звернення: 19.12.2025)

лексики бібопу й хард-бопу та її адаптація до сучасних ритмічних і гармонічних моделей. Творчість Б. Берга увиразнює цей процес, оскільки музикант виступає посередником між традицією постколтрейнівського модерного джазу та ф'южн-естетикою, що виявилася на американській сцені 1980-х років<sup>2</sup>.

Боб Берг (повне ім'я – Роберт Берг; 7 квітня 1951 – 5 грудня 2002) – визначний американський джазовий тенор-саксофоніст, представник школи хард-бопу та пост-бопу. Він народився в Брукліні (Нью-Йорк) і розпочав музичну освіту у шість років із вивчення класичного фортепіано. Музичне середовище, у якому формувалась особистість майбутнього виконавця, визначалось інтенсивним джазовим життям Нью-Йорка 1950–1960-х років. У тринадцять років Берг захопився джазом і почав грати в шкільному оркестрі, а впродовж 1966–1969 років під впливом пізньої авангардної творчості Джона Колтрейна глибоко занурився у вільний джаз. Саме колтрейнівська естетика пізнього періоду 1964–1967 років справила визначальний вплив на формування художнього мислення Берга як виконавця та імпровізатора.

Здобуття фахової освіти відбувалося в провідних музичних закладах Нью-Йорка. Після початкового навчання у Брукліні Берг вступив до High School of the Performing Arts, а в 1968 році був прийнятий до Джульярдської школи, де вивчав академічний саксофон. Під час навчання в Джульярді йому запропонували участь у гастрольному турі органіста Джека МакДаффа, що і визначило початок його професійної кар'єри джазового музиканта. Первісно тяжіючи до відкритого звучання вільного джазу, Берг згодом звернувся до хард-бопу і сформував власний впевнений виконавський стиль<sup>3</sup>.

На формування Берга значний вплив справив період роботи у квінтеті Х. Сільвера (1973–1976 рр.), одного з центральних творців хард-бопу<sup>4</sup>. У цей час музикант засвоює такі ключові параметри стилю:

- ритмічну щільність свінгу;
- блюзову інтонаційність;
- мотивно-тематичний розвиток соло;
- чітку структурність побудови імпровізації.

Джерела підкреслюють, що саме досвід співпраці з Х. Сільвером сформував те, що критики пізніше називали «hard-bop discipline» Берга<sup>5</sup>. Міцний атакуювальний тон, компактні мотиви, короткі «ударні» фрази та характерні інтервальні ходи, властиві «Junior Cook» і «Hank Mobley», стали фундаментом його техніко-виразового апарату.

Паралельно Берг працює у «Cedar Walton Trio» та ансамблях Ч. Маніоні, де домінувала модернізована версія хард-бопу, що поєднувала свінгову основу з елементами соул-джазу<sup>6</sup>. Саме тут зміцнюється його схильність до енергійного фразування та активної інтеракції з ритм-секцією, яка згодом стане однією з провідних рис постф'южн періоду його творчості.

Перехід Боба Берга у 1980-х роках до колективу Майка Мейн'єрі «Steps Ahead» означив принципову зміну його стильової парадигми, адже саме в цей період його музична

<sup>2</sup> Kelman J. Remembering Bob Berg. URL: <https://www.allaboutjazz.com/remembering-bob-berg-bob-berg-savoy-jazz-review-by-john-kelman> (дата звернення: 18.12.2025)

<sup>3</sup> Bob Berg. URL: <https://www.allaboutjazz.com/musicians/bob-berg> (дата звернення: 15.12.2025)

<sup>4</sup> Brannon M. My Conversation with Bob Berg. All About Jazz. 2024. URL: <https://www.allaboutjazz.com/my-conversation-with-bob-berg> (дата звернення: 17.12.2025)

<sup>5</sup> Bob Berg. URL: <https://www.jazzmusicarchives.com/artist/bob-berg> (дата звернення: 19.12.2025)

<sup>6</sup> Fordham J. Bob Berg. URL: <https://www.theguardian.com/news/2002/dec/10/guardianobituaries.artsobituaries> (дата звернення: 10.12.2025)

мова починає виразно тяжіти до постбопової та постф'южн естетики. Компонентами цього оновлення стали модальні гармонії, розширені акордові структури з поліінтервальними нашаруваннями, а також ритмічні моделі, що характеризуються збільшеною питомою вагою поліметрії та фанкової пульсації ф'южн-напряму<sup>7</sup>. В цьому періоді своєї діяльності Берг органічно поєднав хард-бопову артикуляційну чіткість із енергією електричного періоду М. Девіса та гармонічною логікою постколтрейнівського модернізму. У контексті «Steps Ahead» він опановує нові моделі ансамблевої взаємодії, які ґрунтуються на постійному діалозі саксофона з клавішними та ударними, що сприяє розширенню імпровізаційної свободи та формуванню цілісної колективної драматургії.

Значний вплив на формування його ритмічного мислення справили співпраця з басистом Е. Гомесом і барабанщиком П. Ерскіном; створена ними щільна поліметрична текстура стала підґрунтям для розгортання довгих лінійних ліній саксофона, характеризованих реєстровими контрастами, синкопованими інтонаційними зворотами та поступовим нагнітанням динамічного напруження. Саме в такому ансамблевому середовищі імпровізація Берга набуває рис інтенсивної внутрішньої логіки, де кожен мотив або інтонаційний жест є реакцією на мікросміни в ритмічному та гармонічному аспектах фактури.

Імпровізаційна мова Б. Берга становить багатогармонічний феномен, у якому поєднуються різні стильові напрями сучасного джазу. Насамперед відчутні хард-бопові витоки його виконавства, притаманна цьому стилю компактність мотивного фразування, акцентована атака та характерні квартові інтонаційні структури, перегукувані з практикою Дж. Гендерсона, залишалися для нього стабільним інтонаційним ресурсом<sup>8</sup>.

Водночас стилістичну цілісність Берга суттєво визначає ф'южн-ритміка, яка додає його імпровізації інтенсивності та внутрішньої енергетичної напруги. Саме вона зумовлює активне застосування триольних груп у швидких темпах, часті зміни пульсаційної основи – від фанку до свінгу – та характерні «вибухові» кульмінації, що перегукуються з електричним періодом творчості М. Девіса<sup>9</sup>. Не менш важливою рисою є інтертекстуальність, Берг охоче використовує посилання на Колтрейна, Гендерсона чи М. Брекера. Саме тому критики визначають його стиль як «post-Brecker vocabulary», підкреслюючи близькість до технічної манери Майкла Брекера, але з акцентом на глибшій, «важчій» хард-боповій основі<sup>10</sup>.

Б. Берг демонструє виразний ансамблевий підхід, де кожне соло є результатом активного діалогу з ритм-секцією. У «Steps Ahead» цей діалог проявляється у взаємодії саксофона з клавішними Мейн'ері, які створюють гармонічну матрицю з широкими модальними площинами<sup>11</sup>.

У співпраці з «Dave Weckl Band» Берг активно реагував на поліметричні й синкоповані структури ударних, що зумовлювало складні ритмічні зв'язки між саксофоном і перкусивним шаром. У пізніших акустичних проєктах (з «Cedar Walton Trio», з «Tom

<sup>7</sup> Miles's Musician Profiles: Bob Berg. URL: [https://www.thelastmiles.com/profiles\\_bob-berg](https://www.thelastmiles.com/profiles_bob-berg) (дата звернення: 19.12.2025)

<sup>8</sup> Bob Berg. URL: <https://www.jazzmusicarchives.com/artist/bob-berg> (дата звернення: 19.12.2025)

<sup>9</sup> Bob Berg Dies In Car Crash. URL: <https://downbeat.com/news/detail/bob-berg-dies-in-car-crash> (дата звернення: 17.12.2025)

<sup>10</sup> Bob Berg. URL: <https://www.allaboutjazz.com/musicians/bob-berg> (дата звернення: 15.12.2025)

<sup>11</sup> Brannon M. My Conversation with Bob Berg. All About Jazz. 2024. URL: <https://www.allaboutjazz.com/my-conversation-with-bob-berg>

Harrell Quintet») він демонстрував повернення до збалансованішої постбопової взаємодії, що поєднувала хард-бопові інтонації з модерною гармонією.

У 1980–1990-х роках відбувається поступове зміщення його виконавської та композиційної мови від модернізованої хард-бопової традиції до синтетичного стилю, де модальні гармонії, поліметричні ритмічні структури та розширені інтонаційні моделі утворюють цілісну систему. Особливого значення в цьому контексті набувають альбоми «Short Stories» (1987 рік), «Cycles» (1988 рік), «In the Shadows» (1990 рік) та «Enter the Spirit» (1993 рік), які репрезентують ключові етапи еволюції стильової концепції Берга й дозволяють простежити глибину його ансамблевого мислення.

Альбом «Short Stories» демонструє виразну спадковість музиканта щодо хард-бопу, його фразування вирізняється акцентованістю атак, короткими мотивними імпульсами та характерною блюзовою інтонацією, що структурно перегукується з практикою Гендерсона, Кука та традиційної школи середини ХХ століття. Разом із тим гармонічний матеріал альбому виходить за межі класичної бібопово-хард-бопової моделі, у низці творів відчутна модальна організація простору, а розширені акордові комплекси зближують композиційну мову Берга з постколтрейнівською естетикою. Це особливо очевидно в композиції «Friday Night at the Cadillac Club», де традиційні блюзові інтонації переплітаються з протяжними лінеарними побудовами, заснованими на секвенційному розвитку мотивів (прийомі, який стає визначальним для постбопового стилю музиканта). Ритм-секція при цьому виступає не лише підтримувальною основою, але й активним партнером, що реагує на кожний інтервальний жест саксофона, створюючи своєрідну поліметричну тканину, яка стає характерною ознакою ансамблевого підходу Берга<sup>12</sup>.

Подальший розвиток його стилю спостерігається в альбомі «Cycles», де імпровізаційна мова набуває більшої модальної відкритості та гармонічної рухливості. Композиція «Snakes» демонструє здатність Берга формувати широкі інтервальні стрибки й синкоповані ритмічні лінії, що органічно влітаються у складний метроритмічний простір твору. На цьому етапі чітко простежується вплив М. Брекера (триольні групи, стратегія «over the barline» та напружені лінеарні пасажі у верхньому регістрі стають невід’ємними складовими його фразування)<sup>13</sup>. Водночас навіть за наявності цих елементів Берг зберігає власну хард-бопову артикуляційну манеру, сформовану під час роботи у квінтеті Х. Сільвера, що надає його звучанню більшої вагомості й структурної чіткості порівняно з брекєрівським стилем.

Найбільш інтенсивний синтез ф’южн-ритміки й постбопової імпровізаційної логіки спостерігається в альбомі «In the Shadows». Композиція «Strangers on the Block» вирізняється складними змішаними розмірами, зокрема поєднанням 7/8 та 4/4, які утворюють багат шарову метроритмічну систему, у межах якої розгортається імпровізаційна лінеарність Берга. Електрична фактура альбому (характерні синтезаторні «гармонічні поля», щільні басові лінії та ф’южн-пульсація ударних) створює простір, у якому саксофонна партія потребує особливої структурної дисципліни; простежується здатність Берга до поєднання концептуальної логіки з динамічною експресією<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Fordham J. Bob Berg. URL: <https://www.theguardian.com/news/2002/dec/10/guardianobituaries.artsobituaries> (дата звернення: 10.12.2025)

<sup>13</sup> Kelman J. Remembering Bob Berg. URL: <https://www.allaboutjazz.com/remembering-bob-berg-bob-berg-savoy-jazz-review-by-john-kelman> (дата звернення: 18.12.2025)

<sup>14</sup> Bob Berg Quartet. URL: <https://jazz.pl/koncerty/bob-berg-quartet-2> (дата звернення: 18.12.2025)

На відміну від попередніх альбомів, «Enter the Spirit» демонструє тенденцію до «розширеної акустичності» та більш виваженого застосування електричних засобів. У композиції «Calm» Берг використовує відкритіший тон і створює імпровізаційні лінії, побудовані на поєднанні колтрейнівської мелодичної протяжності з хард-боповою артикуляційною структурністю та сучасною модальною гармонією. Взаємодія з ритм-секцією у цьому альбомі набуває особливої чутливості, бас та ударні підтримують драматургічний рух, а також співстворять імпровізаційний простір, у якому саксофонна лінія розвивається у формі багаторівневих інтонаційних дуг. У пізніший період Берг демонструє стриману експресивність, де кульмінаційні вершини зміщуються до верхнього регістру, забезпечуючи прозорість фактури та внутрішню напруженість<sup>15</sup>.

У цілому проаналізовані альбоми дозволяють виокремити ключові параметри стильової мови Боба Берга:

- хард-бопову основу, засвоєну в ранній період творчості;
- постколтрейнівську лінеарність, що визначає логіку його імпровізацій;
- ф'южн-ритмічну мобільність, характерну для співпраці з «Steps Ahead»;
- активну ансамблеву взаємодію, яка формує структуру його соло;
- відкритість до модерних форм гармонічного мислення.

Ансамблевий формат для музиканта стає не лише сферою реалізації технічної майстерності, але й простором творчого мислення, у якому кожен елемент ритмічної та гармонічної текстури впливає на формування імпровізаційної драматургії.

**Висновки.** Творчість Б. Берга посідає важливе місце у розвитку модерного джазового мистецтва останньої чверті ХХ століття. Музикант сформував унікальний синтез хард-бопової традиції, постколтрейнівської гармонічної логіки та ф'южн-ритміки, що зумовило його популярність у провідних джазових ансамблях Нью-Йорка 1970–1990-х років. Витоки його стилю нерозривно пов'язані з діяльністю у квінтеті Х. Сільвера, де Берг засвоїв ритмічну щільність свінгу, компактність мотивного фразування та блюзову інтонаційність, які стали фундаментом його подальшої виконавської техніки.

Подальший розвиток музиканта, пов'язаний зі співпрацею з «Steps Ahead», «Dave Weckl Band» та низкою акустичних і електричних проєктів, демонструє поступовий перехід до модернізованої постбопової мови, що включає модальні структури, поліметричні ритмічні побудови та складні гармонічні переходи. У його імпровізаціях відчутні інтертекстуальні алюзії на Колтрейна, Гендерсона та Майкла Брекера, проте Берг зберігає власну індивідуальність, що виявляється у поєднанні структурної логіки з експресивністю й динамічною напругою.

Особливого значення набуває ансамблева діяльність Берга, оскільки саме в ній розкривається його професійний потенціал, у процесі взаємодії з ритм-секцією він формує складні імпровізаційні конструкції, реагуючи на зміни фактури, гармонії та метра. Ансамблевий формат стає для нього не лише контекстом виконання, а й засобом творчої реалізації та пошуку нових звучань.

Загалом діяльність Боба Берга у сфері постбопу та постф'южн естетики сприяла оновленню джазової традиції кінця ХХ століття. Його творчість активізувала інтерес до синтезу традиційних та модерних виконавських стратегій, а також вплинула на становлення нового покоління саксофоністів, що поєднували хард-бопову дисципліну з відкритістю до експериментів. Постать Б. Берга засвідчує безперервність розвитку джазової мови та її здатність до трансформації у відповідь на загальнокультурні процеси.

<sup>15</sup> Miles's Musician Profiles: Bob Berg. URL: [https://www.thelastmiles.com/profiles\\_bob-berg](https://www.thelastmiles.com/profiles_bob-berg) (дата звернення: 19.12.2025)

### Література

1. Bob Berg. URL: <https://www.allaboutjazz.com/musicians/bob-berg> (дата звернення: 15.12.2025)
2. Bob Berg. URL: <https://www.jazzmusicarchives.com/artist/bob-berg> (дата звернення: 16.12.2025)
3. Bob Berg Dies In Car Crash. URL: <https://downbeat.com/news/detail/bob-berg-dies-in-car-crash> (дата звернення: 17.12.2025)
4. Bob Berg Quartet. URL: <https://jazz.pl/koncerty/bob-berg-quartet-2> (дата звернення: 18.12.2025)
5. Brannon M. My Conversation with Bob Berg. All About Jazz. 2024. URL: <https://www.allaboutjazz.com/my-conversation-with-bob-berg> (дата звернення: 17.12.2025)
6. Fordham J. Bob Berg. URL: <https://www.theguardian.com/news/2002/dec/10/guardianobituaries.artsobituaries> (дата звернення: 10.12.2025)
7. Kelman J. Remembering Bob Berg. URL: <https://www.allaboutjazz.com/remembering-bob-berg-bob-berg-savoy-jazz-review-by-john-kelman> (дата звернення: 18.12.2025)
8. Liebman D. Developing a Personal Saxophone Sound. New York : Oxford University Press, 1994. 53 p.
9. Miles's Musician Profiles: Bob Berg. URL: [https://www.thelastmiles.com/profiles\\_bob-berg](https://www.thelastmiles.com/profiles_bob-berg) (дата звернення: 19.12.2025)

Дата першого надходження статті до видання: 12.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



## МАТЕРІАЛИ

УДК 78.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-16>*Проф. др. габ. Отто Біба (Відень, Австрія)***ЛЬВІВ У СИСТЕМІ ІСТОРИЧНИХ МУЗИЧНИХ ТРАНСФЕРІВ<sup>1</sup>**

Багато років тому на конференції в Братиславі я показав, як музиканти мігрували в долину Дунаю між Баварією та Угорщиною у 18 і на початку 19 століть, як вони міняли місця діяльності. Дунай був важливим культурним і економічним маршрутом. Якщо ви жили і працювали в цьому регіоні, то знали його музичне середовище. Перехід з одного музичного осередку в інший був тут значно простішим. Тому музика дунайського регіону має багато спільних рис. Майстри музичних інструментів, що жили тут, теж отримували більше замовлень з міст, розташованих неподалік, аніж з більш віддалених місць. Придунайські міста – Пассау, Лінц, Відень, Братислава та ін. – поповнювались музикантами з менших міст регіону, що теж забезпечувало тісніші контакти.

Такі ж спостереження можна зробити і щодо інших регіонів, оскільки подібні географічні умови інспірують економічну та культурну схожість. Так завдяки торговим шляхам венеціанська музична видавнича продукція XVI та XVII століть була поширена по всій Європі. Контакти Антоніо Вівальді з аристократичними резиденціями на північ від Альп встановились саме на торгових шляхах, та й загалом поширення італійської музики епохи Відродження та бароко через Альпи до Центральної Європи відбувалось так само, як і транспортування усіх інших товарів. Адже видавці продавали ноти на ярмарках, як інші виробники продавали свої товари. Але важливими були не лише торгові шляхи. Культурні подібності існують у географічно чи політично пов'язаних між собою районах. Наприклад, музика альпійського регіону має впізнавані спільні риси. У регіонах, які контактують у політичній сфері, утворюються і надрегіональні музичні зв'язки, чого немає у регіонах, політично індиферентних один до одного.

Важливу роль для встановлення музичних контактів відіграла і церква. З єпископського двору музика переходила в єпархію, передавалася в межах одного ордену, наприклад, від одного бенедиктинського монастиря до іншого. Особливо інтенсивно цей процес відбувався в орденах, які не визнавали *stabilitas loci*, тобто де члени ордену переходили з одного монастиря в інший в межах орденської провінції і, звісно, приносили зі собою музичні твори, як це було, наприклад, в ордені піарів (що діяв також у Львові).

Важливими передумовами для утворення музичних контактів були династичні сунки. Дрезден та Відень належали до країн, що входили до Союзу держав Священної Римської імперії німецької нації. Однак у першій половині 18 століття між саксонським та габсбурзьким дворами існували тісні династичні зв'язки через шлюби. Тому багато віденської барокової музики потрапило до Дрездена, а звідти – до сусіднього Лейпцигу, де її простудіював Йоганн Себастьян Бах. На двір Естергазі капельмейстер Грегор Йозеф Вернер (Werner), попередник Йозефа Гайдна, прибув з Нижньої Австрії, де

<sup>1</sup> Переклад з німецької і редакція Любові Кияновської

і навчався, а перед ангажементом у Естергазі був капельмейстером в аристократичній родині у Дрездені. Династично-політичні передумови пояснюють багато подібних випадків. І оскільки саксонський король Август Сильний на той час був також королем Польщі, ці політико-династичні відносини були важливими передумовами поширення німецької музики в Польщі.

Плідними для музичних контактів (своєрідного музичного «трансферу») були відносини між дворянськими родинами та різними резиденціями, до яких мандрували члени однієї сім'ї. Моравський дворянин Йоганн Адам граф Кестенберг (Questenberg) був одним з меценатів Йоганна Себастьяна Баха. Проте він мав палац і у Відні, де проводив зимові місяці. Це означає, що у контактах Кестенберга та Баха треба мати на увазі і його віденську локацію. Як наслідок, сьогодні багато дослідників творчості Баха обговорюють припущення, що Меса Баха сі мінор остаточно призначалась для виконання у соборі Святого Стефана у Відні.

Авторитетний сучасний німецький музикознавець Фрідріх Вільгельм Рідель (Riedel) наголошував у своїх дослідженнях, що єпископ Бамбергський та архієпископ Майнца Лотар Франц фон Шенборн (Schönborn) мали не лише родинний палац у Баварській Франконії, але й літню та зимову резиденцію у Відні, яку утримували задля своїх інтересів при імператорському дворі. Рідель обґрунтував тезу, що завдяки цьому відбувався інтенсивний музичний обмін між Віднем і Франконією, що сягав аж до Рейну.

Музичні трансфери – контакти митців у різних національних та соціальних середовищах за межами своєї Батьківщини – виникали під час подорожей композиторів (в тому числі й подорожей на навчання), де вони не тільки вчилися і виконували завдання, але й переймали нові творчі стилі. В моцартознавчих дослідженнях нерідко згадується, що поїздка Моцарта до Парижа була невдалою, бо він не знайшов роботу, яку шукав. Але ж у нього там замовили Concerts spirituel, а після повернення до Зальцбурга він писав твір спеціально для Парижа принаймні раз на рік, до того ж він повинен був бути витриманим у спеціальному «паризькому» стилі, суттєво відмінному від «зальцбурзького». Про цей цікавий факт в книгах про Моцарта пишуть рідко, хоча з подивом відзначають відмінність «паризьких» артефактів від решти творчості геніального віденського класика, оскільки не враховують фактору «музичного трансферу». На жаль, цей фактор надто часто поминався в дослідженнях минулих років, та й поминається до сьогодні.

Дозвольте звернутися тепер до прикладу Львова. Існує багато наукових спекуляцій на тему, чому син Моцарта, Франц Ксавер, поїхав до Львова, в тому числі наводяться суто особисті та глибинно психологічні причини, тож не буду більше поширюватись з цього приводу. Проте ніколи не бралась до уваги цілком очевидна причина: Львів був значним музичним центром, а не культурною пустелею десь на краю імперії Габсбургів. Франц Ксавер Моцарт переїхав із великого музичного центру – метрополії Відня, до порівняно меншого, яким був на той час Львів, але все ж до вагомого музичного центру і столиці новоприєднаної провінції. Можливо, він вважав за краще бути першим у Львові, ніж одним із багатьох у Відні.

Слід пам'ятати і про те, що Львів підтримував тісні музично-мистецькі контакти з багатьма осередками, звісно, найінтенсивніші трансфери відбувались з Віднем, як також з іншими центрами, орієнтованими на Відень. Столиця, відстань до якої зі Львова становила 790 км, була в культурному плані космополітичною та відкритою для митців різних національностей. Відносини більшості міст, що входили в імперію Габсбургів, з Віднем також були політично та економічно достатньо поживавленими. Те, що

стосувалося політики, бізнесу та війська, стосувалося і музики. Іншими словами, Львів був своєрідним «форпостом» Відня наприкінці 18 та в 19 столітті як у загальнокультурному, так і в суто музичному плані – не в колоніальному розумінні підпорядкованості провінції до метрополії, а в сенсі його визнання як важливої локації в державі.

Гастролюючи віртуози, що виступали у Відні, подорожували далі на Схід, нерідко зупиняючись по дорозі для того, щоби дати кілька концертів у Львові. Піаністи виступали на фортепіано, яке нерідко позичали у Франца Ксавера Моцарта. Цей факт важливо наголосити, оскільки в залах чи театрах, що пристосовувались для концертів, не було добрих інструментів, тож виконавці або возили їх зі собою або позичали. Це була не суто львівська проблема, а поширена практика в Європі. У другій половині XIX століття справи змінилися: провідний віденський виробник фортепіано Людвіг Безендорфер (Bösendorfer) позичив концертний рояль відомим піаністам для грандіозного концерту у Львові. Вони звернулись до нього з таким проханням, він погодився і відправив рояль до Львова з тим, що його перевозили й у інші міста, де вони мали виступати. Для Безендорфера така оказія стала ідеальною рекламою для його виробництва.

Музиканти охоче приїжджали до Львова на концерти: згадаймо хоча б гастролі Густава Малера та Ріхарда Штрауса на початку XX ст. Чому вони приїхали? Бо знали Львів, як місто, де відбуваються важливі культурні події, і виступ тут був само собою зрозумілим. Нерідко у молодих талантів зі Львова починалась світова кар'єра, що продовжувалась у Відні або інших містах. Згадаю хоча б співака й актора Йоганна Нестроя (Nestroy) з Відня, який заангажувався до львівського театру і втік звідти у 1831 році до Відня через пандемію холери.

З Відня до Львова на ангажемент приїжджали численні митці, а звідти повертались на високі позиції назад до Відня або їхали у широкий світ. Я почав досліджувати діяльність музикантів, які були значущими постатями і у Львові, і у Відні. Результат захоплюючий і підтверджує дуже тісні мистецькі зв'язки між Віднем та Львовом. Не буду називати всіх чи навіть частини імен, бо це вийде далеко за часові рамки, відведені мені для доповіді. Дозвольте лише нагадати про мого великого попередника<sup>2</sup>, Євсевія Мандичевського, який приїхав з Чернівців у надії зробити кар'єру у Відні. Йому це вдалось, але протягом усього свого життя він підтримував тісні зв'язки з Чернівцями і був першою особою, з якою його країни спілкувались у Відні.

Ви повинні докладно вивчити і знати усі мережі, об'єкти, вулиці, на яких розташовувались культурні осередки, щоби мати змогу глибше зрозуміти музичні контакти представників різних націй. Багато феноменів музичної творчості можна пояснити не вузько іманентно, не лише з художнього пункту бачення, але через регіональні зв'язки та надрегіональні музичні трансфери. Коли політичний націоналізм підпорядкував собі музикознавство, він передусім виключив зовнішні впливи та надрегіональні зв'язки. Художні феномени можна було пояснювати лише спонтанними новими ідеями самого композитора.

Сьогодні подібні шовіністично-націоналістичні підходи у сфері культури більше не в моді, ми знову відкриті для студій надрегіональних та міжнаціональних зв'язків. Ось чому я палко заохочую музикознавців та культурологів більше досліджувати місце Львова в історії європейської музики в цілому, або принаймні в історії музики в імперії Габсбургів. Особливо слід розглянути роль гастролерів і музикантів, які працювали тут за контрактом

<sup>2</sup>Мається на увазі посада, яку Євсевій Мандичевський займав наприкінці 19 ст. у Відні: архіваріуса Товариства друзів музики, і яку впродовж кількох десятиліть займав також сам професор Біба.

короткий час, а також роль львівських власників музичних крамниць та музичних видавців. Це дослідження слід проводити як за межами Львова – у проєкції на культуру Львова, так і у самому Львові – у проєкції на його зв'язок з музичною Європою.

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0



УДК 78.442

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-17>

*Кияновська Любов Олександрівна  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>*

## **КАМЕРНЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК СЕНС ЖИТТЄТВОРЧОСТІ (ДО 80-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАЇНИ, ПРОФЕСОРА АРТУРА МИКИТКИ)**



Фото 1. Артур Микитка

Писати ювілейні статті надзвичайно важко. Ризикуєш або впасти в гріх солодкого славослів'я, або переповісти довідку з відділу кадрів з усіма реґаліями і переліком найважливіших подій ювіляра.

Натомість залучити читача до живого діалогу з яскравою особистістю, про яку пишеться стаття, розкрити механізми його успіху, окреслити траєкторії його життєтворчості (який же прекрасний термін запропонували наші соціологи, він означає «життя як здійснення власного творчого проекту»: найкраще, що може досягнути людина на своєму шляху!) – це завдання, котре вимагає від автора допису не просто журналістської рутини, наукової докладності чи володіння літературним пером, а високого рівня емпатії, бажання і здатності проникнути у духовний і душевний світ «головного героя».

Відтак маючи велике бажання розкрити творчо-професійну таємницю патріарха (чи може точніше сказати, незмінної опори впродовж півстоліття) львівського камерного музиканту, Артура Володимировича Микитки, до того ж знаючи його не один десяток років, авторка ювілейної статті обрала форму уявної фуги, в якій наскрізною темою стануть власні спогади пана професора, а в суголосності з ними розгортатимуться контрапункти й інтермедії моїх коментарів, спостережень і доповнень.

Почнемо з *ab ovo*, тобто від самого початку, враховуючи при тім, що кожна успішна творча кар'єра – це не тільки «1% таланту і 99% праці», як стверджував один з класиків, але ще й низка щасливих обставин, випадкових і невідповідних зустрічей, щастя потрапити в потрібне місце в потрібний час, зустріти на своєму шляху тих, хто допоможе піднятися на свою омріяну вершину. Тільки так працездатність і талант отримають сприятливий ґрунт для свого розвитку. Маємо визнати, що Артур Микитка має справді дбайливого ангела-охоронця, що завжди провадить його правильними шляхами – від самого його родинного гнізда.



Фото 2. Батьки. 1946 рік

*«Моя поява на Божий світ – це результат великого кохання моїх батьків, Марії і Володимира, які пережили страшну війну в Стрию. Довгоочікувана перемога і перспектива тривалого миру. який настав, повертала в людях тягу до прекрасного, до культурного надбання нашого краю, до мистецтва. Одним з таких проявів було навчання дітей музики, гри на музичних інструментах. Батьки чудово співали, особливо тато, маючи в репертуарі всі довоєнні шлягери і танго. яке було дуже популярним (як і зараз), гарно танцював, знаючи всі танцювальні «па».*

Генетично успадковані здібності і потяг до музикування впав на благодатний ґрунт – у талановитого хлопчика від початку виявились прекрасні вчителі, які зуміли розгледіти його можливості і підтримати у бажанні присвятити себе музиці.

*«Коли мене записали “на музику” викладач сольфеджіо Юліан Фельдман (самодіяльний композитор, його пісні час від часу з’являлися друком в місцевій газеті) першим виявив в мене абсолютний слух. Потім, в процесі занять, він любив викликати мене до фортепіано і починав на публіку грати ноти в різних октавах, акорди, а я мав їх називати. Пізніше буваючи вдома, ми часто зустрічалися, він радів моїм успіхам. Надзвичайно позитивний і доброзичливий, він перший визначив моє музичне майбутнє.*



Фото 3. Перші кроки на сцені

*Коли життя почало налагоджуватись, батьки придбали піаніно “Україна” і музика зазвучала в повну силу. Батько був на сьомому небі, всі його пісні тепер звучали під акомпанемент, який я підбирав по слуху. В школі я навчався в класі скрипки і першою*

моєю вчителькою стала Любов Львівна Фенчинська (рідна сестра Анни Львівни Менцінської-Фенчинської, знаної віолончелистки і педагога, з якою доля мене звела, вже працюючи в Львівській консерваторії). Любов Львівна дуже скоро пішла в декретну відпустку і мої заняття продовжувалися в класі директорки школи Ольги Васиївни Заяць, скрипальки, прогресивної громадської діячки. Частими були наші з мамою поїздки до Львова, до моїх хресних, поєднуючи з відвідинами Оперного, стрийського парку. На той час моя концертна діяльність обмежувалася виступами на академвечорах, іспитах, шкільних заходах, а в середній школі участю в олімпіадах і концертах до визначних дат. Пам'ятними стали виступи на сцені будинку культури, або міського театру, як всі його величали.

Символічно, що через роки, у 2013 році, в урочистостях до 100 річчя Стрийської музичної школи я знову ступив на цю сцену з Львівським камерним оркестром, як його керівник і концертмейстер, а в залі була моя вчителька Любов Львівна Турканик-Фенчинська, яку я привітав великим букетом троянд».

Яким же теплом і вдячністю сповнені ці спогади про перші кроки на музичній дорозі! Гадаю, саме в перші шкільні роки Артур Володимирович отримав другий (першим була, безперечно батьківська любов і підтримка) подарунок від долі: доброзичливих учителів, які у нього вірили, відтак сформували усвідомлення насолоди музикування, віри в свої сили, радості від перших концертних виступів на сцені. Так вибудувався той емоційний фундамент, без якого неможлива повноцінна реалізація в мистецькій царині.

А за ним наступив ще один важливий щабель професійного зростання: навчання в музичному училищі. І знову – попадання в десятку. Артур Микитка потрапив до викладача, про якого можна тільки мріяти. Олександр Єгоров був для юного адепта не просто вчителем, який відпрацьовував з ним передбачені навчальним навантаженням уроки і забував про його існування, як тільки він виходив з класу. Педагог став для Артура справжнім наставником, який присвячував йому значно більше часу і уваги поза межами училища, опікувався і спілкувався як старший друг, завдяки якому вразливий юнак пережив моменти справжнього одкровення (як-от незабутнє знайомство з прославленим Давидом Ойстрахом). Але й Артур був тим відповідальним учнем, який міг і хотів перейняти все, що міг дати йому педагог, і потім з величезною повагою і вдячністю пронести пам'ять про нього крізь усе життя.

«Після закінчення семирічки я вступив до львівського музичного училища в клас до Олександра Олександровича Єгорова, харизматичної особистості овіяної легендами. Його вплив на учнів класу був беззаперечним. Цікаві методологічними моментами, непередбачуваністю заняття з вчителем, прогулянки містом, відвідини концертів (ще сьогодні відчуваю тепло руки Давида Ойстраха в артистичній нашої філармонії, куди привів нас наш викладач і представив, як своїх вихованців, а іменний автограф Маєстро, з побажаннями успіхів, як дороговказ, зберігається в моєму архіві), навіть походи на футбольні матчі, все це сприяло на розвиток молодої особи, яка приїхала до великого, незнайомого міста. О. О. Єгоров навчався в Московській консерваторії в класі у професора А. І. Ямпольського, але з початком війни вирушив на фронт, де отримав контузію і вже не міг продовжувати навчання. Не маючи закінченого повного курсу консерваторії, він почав педагогічну діяльність у Львові в музичному училищі і спеціальній музичній школі ім. С. Крушельницької.

Назву тих хто досягнув значних успіхів продовжуючи навчання, як випускники його класу. Це передовсім його гордість Юрій Мазуркевич, лауреат міжнародних конкурсів,



оркестр. На той час це був нечуваний прорив – адже такий колектив до того існував тільки в Москві. Але львівські митці у всі часи славились як своєю любов'ю до інновацій, так і впертістю та наполегливістю у досягненні своїх цілей. Тому камерний оркестр під керівництвом професора Лесі Деркач почав свою плідну діяльність, а майбутній професор консерваторії Національної музичної академії імені М. В. Лисенка і завідувач кафедри камерного ансамблю невдовзі стане у цьому оркестрі за пульт – щоби залишитися з ним на ціле життя.

*«О. О. Єгоров опікувався мною до кінця навчання, згодом показав завідувачу кафедри скрипки Львівської консерваторії професору Дмитру Миколаєвичу Лекгеру у якого я, вже ставши студентом, займався три роки. Далі продовжив в класі його асистента Богдана Дмитровича Каськіва, який сформував свій клас і згодом посів місце завідувача кафедри. В цей же час я познайомився з Матисом Вайцнером, і ця дружба триває до сьогодні. Його вплив на мій професійний, в тому числі творчий і інтелектуальний розвиток трудно переоцінити. Вже з першого курсу я став учасником камерного оркестру, який ще навіть не мав свого офіційного статусу, як навчальна одиниця (нагадаю, оркестр було створено у 1959 році) і ансамблю “Веселі скрипки”, яким керував Мирослав Скорик.*

*Знову доленосний знак – з 1991 року ми в керівництві Львівського камерного оркестру, Маестро, його художній керівник і диригент, я керівник і концертмейстер. Я вважав за велику честь і довіру бути на сцені поруч з такими маститими скрипальками. Матис Вайцнер, блискучий музикант-ерудит, організатор, (чого варта його ідея заснування у Львові у 1982 році музичного фестивалю “Віртуози країни”), перебуваючи в постійному творчому пошуку заряджав нас, учасників оркестру на постійну активність та максимальну віддачу в репетиційному процесі. На мене він мав величезний вплив під яким підсвідомо формувалася мій професійний шлях.*

*Всі ці засади до сьогодні є моїм головним кредо і стрижнем. Мабуть вони і є складовими в тій Школі Оркестрового Камерного Музикування (всі зазначені слова з великої літери написав сам Артур Володимирович, спеціально підкреслюючи доленосне значення у його житті цієї сфери музикування – Л. К.), яка випрацювана десятиліттями керівниками оркестру та його учасниками».*

Серед усіх, про кого з любов'ю і вдячністю розмірковує Артур Володимирович, з особливим пієтетом він відгукується про професор Олександру Пилипівну Деркач:

*«Все моє творче життя проходило під впливом та пильним оком Олександри Пилипівни Деркач, скрипальки, педагога і передовсім керівнички камерного оркестру. Вже після закінчення консерваторії, коли я працюючи у Львівському музично-педагогічному училищі імені Ф. Колесси створив там камерний оркестр, Олександра Пилипівна завжди приходила з порадами на репетиції і відвідувала наші виступи. Добре пригадую її концерти з піаністкою Ідою Поляк та її виступи професора Д. М. Лекгера з сольними програмами в великому залі консерваторії. В цей час вся професура консерваторії була граючою і нам, студентам, було чого вчитися відвідуючи їх виступи. Через роки мені і моїм однодумцям вдалося втілити в життя і підготувати до друку фундаментальний науковий збірник про життя і творчість професорки».*

На хвилику перерву плин захоплюючих спогадів Маестро і розгорну трохи довшу інтермедію, в якій спробую пролити світло на деякі секрети його успіху, спираючись передусім на ті висновки, які дозволяють зробити наведені вище його власні роздуми.

Впродовж всіх років навчання – від школи до консерваторії – Артур Володимирович ретельно збирав по крупинці секрети майстерності, вбирав у себе настанови і

досягнення всіх своїх педагогів і старших друзів. Здатність захоплюватись талантом і досягненнями інших, потреба вчитись від них мудрості, переймати способи творчого зростання – це великий дар, яким володіє наш ювіляр. Маючи природну доброзичливу зацікавленість до всього нового і вартісного, що помічав у своєму оточенні, він вибудовував зі своїх спостережень, з отриманих від наставників та колег умінь і навичок скарбницю особистого професійного творчого досвіду. Так у ній опинились і колосальна самодисципліна, і тонкий естетичний смак, і перфекціонізм у відпрацьовуванні кожної деталі виконання будь-якого твору, й інтерес до новинок у композиторській творчості, і особливий акцент на українській музиці, і широта художніх інтересів – від давньої музики до джазу і популярних шлягерів, і ставлення до студентів не як до «об'єкту навчання», а як до цікавих творчих особистостей, і схильність до певної театралізації камерних концертів, і елегантність виконавської манери, і вміння захопити публіку особливою святковою атмосферою, і відкритість на потреби слухача, неймовірна винахідливість у побудові програм та пропозиціях проєктів, і чудова співпраця з видатними музикантами з різних країн світу...

А все це разом об'єднується у одному ємкому понятті: **творчий фанатизм**.

Взагалі ж до фанатиків у суспільстві склалось доволі упереджене ставлення, як до людей, здатних в ім'я досягнення своєї мети переступити через інших, не відчуючи ні жалю, ні каяття. Це руйнуючий фанатизм, котрий справді несе величезну загрозу людству.

Але є й інший фанатизм – будуючий, коли самопосвята обдарованої особистості якійсь вищій меті приносить щедрі плоди, поширює світло науки, освіти, культури у далекому просторі, надихає десятки і сотні послідовників на продовження важливої справи.

Саме таким «будуючим фанатиком» у справі камерного музикування і є Артур Володимирович Микитка. Навіть не зважуся назвати репетиційні зали і аудиторії, де він займається зі студентами, його «другим домом», бо насправді це такий самий його «перший дім», як і той, до якого він повертається після роботи. Про що б ми не розмовляли впродовж багатьох років нашого знайомства, де б не зустрічалися – професор завжди поверне розмову у русло свого сокровенного сердечного інтересу: талановитих студентів, виступів, підготовки до концертів, творів, які вже звучали, і тих, які готуються до виконання, співпраці з видатними світовими музикантами, з колегами, з учнями.

Коли вже вище була мова про особисту скарбницю Артура Микитки, то окрім скарбниці досвіду у нього є ще одна, не менш важлива: скарбниця пам'яті, згадка про всі незабутні події багатющої концертної історії, про всі твори, які були виконані (і кожен з яких пройшов крізь серце і розум керівника), про всіх потрясаючих людей, з якими оркестр мав щастя співпрацювати і співтворити. Тож знову у нашій ювілейній фузі зазвучить тема – спогади Маєстро. На цей раз вона розгорнеться як тривалий крещендуючий монолог, який вміщує у себе основні віхи його життя з оркестром, праці для оркестру, любові до оркестру, гордості за оркестр, захоплення досягненнями оркестру.

*«Моя педагогічна і творча діяльність в училищі після закінчення консерваторії стала гарним досвідом у всіх відношеннях – від індивідуальних уроків і створення ансамблю скрипалів, а згодом камерного оркестру на його основі, до керуючого струнно-оркестровим відділом. Тридцять років життя пройшло з тим чудовим колективом високих професіоналів. На жаль чвари між директором і “всезнаючими державотворцями” doprowadили до закриття Іменного навчального закладу, чому не змогли завадити навіть втручання сина Патрона училища, Миколи Колесси, і видатних особистостей, які були вихованцями училища.*

Всі ці роки не припинялася моя участь в складі камерного оркестру консерваторії, як концертмейстера групи других скрипок і, по можливості, соліста. Це незабутні концертні програми з видатними солістами, диригентами, гастрольні поїздки по країні, до Польщі. В цей час народилася ідея архівувати матеріали з цих подій (афіші, рецензії, світліни, тощо), що стало в майбутньому основою до написання Історії оркестру. Скеруюю зацікавлених до цих видань. Назву тільки тих, з ким особисто зустрічався на сцені, спілкувався, які формували мене як музиканта. Серед цих імен – маестро Саулюс Сондецькіс, Богодар Которович, Олег Криси, Федір Дружинін, Гідон Кремер, Олександр Слободяник, Ігор Ойстрах, Наталія Гутман та багато інших видатних артистів.

Починаючи з 1990-х років в моєму житті відбулися доленосні зміни. Наші попередні керівники покинули оркестр і Львів (Олександра Пилипівна Деркач виїхала до дочки у Петербург, Матис Вайцнер емігрував до Франції – Л. К.), художнім керівником і диригентом у 1992 році став Мирослав Скорик. Таким чином неначе замкнулося символічне коло – у 1959 році він був ще студентом, автором перекладів і оркестровок для першого складу оркестру, а повернувся як знаний у світі маестро і художній керівник вже визнаного колективу.

Очевидно, що прихід Мирослава Скорика в оркестр відкрив нову творчу сторінку колективу: значно розширився репертуар збагачений українською сучасною музикою, обробками і транскрипціями, а також його оригінальними творами джазового характеру, розширилася участь в різноманітних фестивалях та концертна діяльність в цілому. Мабуть саме тут доречно згадати про Мирослава Михайловича і твори які стали прем'єрними в нашому виконанні. Багато з них мають свою передісторію. Так Шоста Партита написана в оригіналі для струнного квартету надійшла до мене з США з пропозицією виконати під час II Фестивалю Контрасти (1996), згодом була надіслана і Сьома Партита, а на "Різдвяний дарунок" ми отримали в презенті "Листок до альбому". Далі відбулися прем'єри Концертно для труби, арфи, фортепіано і струнних, Концерт для гобоя, транскрипція хорového твору М. Березовського "Отче наш", переклади та обробки для сопрано і струнних творів В. Барвінського, А. Гнатишина, "П'ять пісень" Г. Малера з циклу "Чарівний ріг хлопчика" і "Сім ранніх пісень" А. Берга, циклу М. де Фальї, н'єси М. Бруха "Kol Nidrei" (зробленої за моєю рекомендацією). Також в цей час з'явилися "Рапсодія на теми Бітлз" і низка обробок, як "Три регтайми" С. Дžo-пліна, н'єси Д. Брубєка "Шкутильючий вальс" і "Blue Rondo a'lla Turca", К. Дебюссі "Ворота Альгамбри", П. Дезмонда "11/4", Е. Вілла-Лобоса "Арія і самба" (яку автор зробив згодом, після того, як я натрапив на неї в одному зі збірників), Прелюдії і Етюд ор. 10 № 6 Ф. Шопена, Експромт Ф. Шуберта, Сюїта з опери "Поргі і Бесс" і Три фортепіанні прелюдії Дж. Гершвіна).

Частина транскрипцій М. Скорика була зроблена на моє прохання. Це шість танго про кохання А. П'яццолли, згодом записані і видані на компакт-диску в Києві, "Меді-Танго" з цього циклу стало хітом. Оркестрування Ноктюрну і Тарантели К. Шимановського для скрипки і струнних, 24 капрису Шимановського-Паганіні для скрипки і струнних, Ave Maria Астора П'яццолли для струнних. Транскрипцію для оркестру твору Дж. Болкома "Граціозні привиди" Скорик зробив після того, як я отримав ноти від скрипальки Соломії Сороки, яка тепер живе і працює у США, коли почув її виконання у Львові. Символічно, що транскрипцію н'єси Е. Гріга Erotik з Ліричного альбому для фортепіано Мирослав Михайлович вручив мені на Різдво 2020 року. Це була його остання праця для оркестру.

Ці твори вимагали мого редагування, технологічного опрацювання, розбору і вивчення. В цьому властиво полягає частка праці концертмейстера. По поверненні зі США (в 1998 році – Л. К.) М. Скорик часто виступав солістом з оркестром виконуючи цикл джазових п'єс і “Три екстравагантні танці”, які в оригіналі були написані для солістів піаністів в чотири руки і Маєстро виконував їх в США з В. Винницьким, а українська прем'єра відбулася у Львові в виконанні М. Скорика з Жанною Микиткою у залі філармонії 26.09.1999. Надалі блискучими інтерпретаторами став фортепіанний дует О. Рапіта і М. Драган. Ці твори успішно були записані на компакт-диск “Скорик в стилі джаз” і до сьогодні залишаються в нашому концертному репертуарі. Незабутніми і історичними стали виконання автором свого Третього концерту для фортепіано, великого барабана і струнних у Києві в Національній опері і у Львівській філармонії під час урочистостей до 60-ліття Маєстро у 1998 році.

В 1992 році ми розпочали співпрацю зі студією звукозапису “Дударик”. Чому спеціально акцентую на цьому факті увагу? Бо в костелі св. Лазаря було записано, а потім видано три аудіокасети з творами Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Скорика, І. Стравінського, А. Вівальді, В. А. Моцарта, Г. В. Глюка, Дж. Россіні, М. Бруха, С. Джопліна. Це був прорив класики на скупий в цій царині аудіоринок і чи не перший такого широкого діапазону запис в Україні.

З обранням на посаду ректора нашого навчального закладу Ігора Михайловича Пилатюка багато що змінилось і у долі нашого оркестру. І. Пилатюк, маючи величезний досвід роботи з філармонічним колективом у Івано-Франківську, відразу увійшов до керівництва оркестру. Було створено так званий “тріумвірат” у вирішенні організаційних питань, а Ігор Михайлович став диригентом оркестру. Ми знали ще з його студентських часів, разом грали в камерному оркестрі Деркач-Вайцнера. І сталося доленосне – Ігор Михайлович запросив мене перейти на постійну роботу в консерваторію (тоді ще Вищий Музичний Інститут), продовжити керівництво оркестром в якості концертмейстера. Я отримав студентів у свій квартетний клас, а з часом очолив кафедру камерного ансамблю і квартету.



Фото 5. З Ігорем Пилатюком

Ці роки запам'яталися значним зростанням науково-пошукової роботи викладацького складу, виходів на захист дисертацій, підвищення організації праці і її якості, естетичного оформлення кафедральної аудиторії і надання їй імені О. П. Деркач, проведення двох Республіканських конкурсів камерних ансамблів і квартетів і, що найголовніше, запам'яталися позитивною атмосферою, бажанням діяти і творити, виходити з цікавими ідеями. Я дуже вдячний всім без винятку, хто був поруч зі мною ці 15 років.

Наша співпраця з художнім керівником оркестру І. Пилатюком успішно триває. Назву лише деякі знакові проєкти: це "Сім слів Христа на Хресті" Й. Гайдна в Софії Київській та на сцені Львівського театру опери і балету ім. С. С. Крушельницької (у 2025 році проєкт був поновлений в трьох соборах Львова), визначні виступи оркестру у Раді Європи в Страсбурзі і на запрошення Вільного Українського Університету у Мюнхені, участь у щорічному фестивалі-форумі "Бескиди без кордонів" в місті Санок (Польща), у Фестивалі "Віртуози" і "Контрасти" у Львові, в Національній філармонії у Києві.

Однією з історичних подій не лише для нашого оркестру, але й для львівської музичної історії став приїзд Кишишофа Пендерецького і виступ з ним в залі філармонії на урочистостях з нагоди вручення йому титулу *Professor Honoris Causa* Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Він був, очевидно цим дуже зворушений і запросив нас до свого центру в Люславіце, що через десять років стало реальністю. До речі, у свій час, а це було у Байройті, я відвідав концерт в Старій Баварській опері, де Маєстро диригував концертом з *Orchestra Varsovia*. Тоді я мав доручення від М. Скорика передати йому лист – запрошення відвідати Львів. Це була надзвичайно приємна бесіда, в якій Маєстро згадав наші терени, місця народження його родини і бажання відвідати наш край, і це здійснилося, а зустріч через роки в Люславіцах відбулася вже не жаль без Пендерецького і Скорика з дружиною п. Кишишофа, п. Ельжбетой, **ЯКА СПЕЦІАЛЬНО ПРИБУЛА НА НАШ ВИСТУП З КРАКОВА**».

Велике зацікавлення новою музикою відображає ще одну грань творчого фанатизму Артура Микитки – потребу співтворити, відкривати нові звукові світи, самим знаходити до них дороги.

«Мене завжди цікавила так звана "постановка" нових творів. В цьому плані на перше місце я ставлю участь у всіх фестивалях "Контрасти", в яких здебільшого звучала нова музика, прем'єри творів відомих і молодих авторів. Так були підготовлені до виконання більшість творів Ольги Криволап, Віктора Камінського, Богдани Фроляк, Усейна Бекірова, Валерія Кікти, Хенріка Хартля, Маркуса Хьорінга, Крістофера Т'ю, Джона Адамса, Юзефа Коффлера.

Після нашого виконання з Михайлом Вайманом циклу "Пори року" Астора П'яццолли у 2007 році ми всі "запали" на його творчість. Надалі в особі талановитого Назарія Пилатюка жанр танго було піднесено до взірцево-ідеального рівня. З Назарієм ми дуже добре розуміємося, як в житті так і на сцені (понад двадцять років творчої співпраці з програмами різних стилів і епох!). З інших особистостей можу назвати Софію Соловій, на мій погляд, співачку світового рівня, з якою ми в постійному творчому тандемі. Традицією і нашим обов'язком є залучення яскравих солістів з числа студентів до виступів з оркестром».

Окрім роботи з оркестром, з неменшим ентузіазмом Маєстро віддається заняттям в квартетному класі.

«Величезне задоволення я отримую від праці в квартетному класі, і це природно – квартет це одна четверта частина струнного камерного оркестру. Саме тут досягаються всі тонкощі ансамблевої гри, пошуки єдиного тембрального єднання, інтонаційна стабільність.

Маю гарні досягнення – це лауреатство квартетів на різноманітних конкурсах, виступи моїх вихованців в Польщі, Німеччині, Швейцарії, участь в європейських майстер-класах. Пам'ятними стали виконання в одному концерті квартетів В. Камінського, О. Криволап і М. Скорика при тім, що квартет in F М. Скорика, написаний ним ще у двадцятирічному віці, дочекався прем'єри 1 червня 2006 року. Партію першої скрипки виконав мій студент Назарій Пилатюк».

Не можна поминути ще однієї надто важливої грані професійної діяльності Артура Володимировича – інтелектуальної складової, продуманості і ретельного планування наслідків у всіх сферах. Те, що непосвяченому слухачеві видається породженням спонтанності, безпосереднього імпульсу натхнення, імпровізаційності, насправді виявляється результатом тривалої підготовки, скрупульозного прораховування кожної деталі. Інтелектуальний потенціал професора вельми яскраво проявився у здійсненні ним керівництва кафедрою, у підготовці важливих наукових і просвітницьких праць, в яких вже він зафіксував і свої власні педагогічні принципи, і досягнення його улюбленого дітища – камерного оркестру, що в 2005 році отримав горду назву «Академія».

«Для мене є суттєво важливим вибудовування концертних програм і тут ми з Ігорем Михайловичем стараємося уникати строкатості, дотримуватися стилістики і драматургії концертів. Приємно, що слухачі це зауважують і ми часто чуємо у свою адресу захоплені відгуки. Я би міг привести навіть приклади концертних програм, але читач може поглибити інформацію, якщо звернеться до наших видань про історію і концертну діяльність колективу. Так само я планую роботу в квартетному класі, програми складаю з наміром раз в семестр показати студентів з різноманітним творів в класних вечорах для широкої аудиторії. Останній такий концерт відбувся в органному залі в березні (2026 року) і був присвячений квартетній мініатюрі з прем'єрним виконанням п'єси В. Камінського “Голоси прадавніх гір”. І це вже стало традицією.

Керівництво кафедрою не могло залишити мене байдужим до науково-пошукової праці. Мені не прийшлося шукати тем для досліджень, історія нашого оркестру давно вже просилася до її висвітлення, а величезний архівний матеріал чекав свого часу. Так з'явилися ряд статей і вже на сьогодні три розкішні альбоми – монографії в співавторстві з Ігорем Пилатюком. Гадаю подібних аналогів немає у світі.



Разом з колегами мені вдалося увіковічнити пам'ять нашої Професорки О. П. Деркач виданням монументального дослідження про її життя і творчість. Побачила світ

книга про Саулюса Сондецькіса і нашу співпрацю з ним. Мій багаторічний досвід у сфері камерного виконавства відображають видання, в яких вміщені твори, які я підбирав, редагував, опрацьовував. Це “Оркестрові мініатюри з репертуару оркестру “Академія”, “Струнно-смичкова камерна мініатюра”, “Струнно-смичкові ансамблі” (навчальний посібник), “П’єси для струнного квартету” С. Людкевича і “П’єси для скрипки і фортепіано в перекладах Д. Лекгера”».

І останній штрих у характеристиці його творчого фанатизму – останній лише за місцем у статті, але не за важливістю у життєтворчості Артура Володимировича Микитки: любов і вдячність. Ці почуття становлять серцевину будь-якого творчого процесу, без них неможлива самопосвята улюбленій справі, без них втрачають сенс найвищі ідеали і устремління, найшляхетніші цілі. Фактично всі роздуми, наведені вище, продиктовані цими почуттями, але кілька висловлювань особливо виразно на них концентруються.

*«Я вдячний своїм батькам, які помітили мій хист, дали йому поштовх і скерували в належному напрямі, дякую всім хто був поруч і підтримував всі мої починання. Я вдячний долі за чудову родину, ми всі живемо у світі музики, пройняті єдиними інтересами і це велике щастя. Я щасливий що наші діти пішли нашим з дружиною шляхом і відбулися, як відомі музиканти. Щасливий, що можу бути з ними час від часу на сцені. Це дуже сильні, емоційні, разом з тим позитивні пережиття.*

*Повинен ще раз спеціально зазначити що спілкування і вплив на моє життя, мою життєву і творчу позицію мали такі “кити”, як Матис Вайцнер (з часу вступу до консерваторії і до сьогодні), Мирослав Скорик (50 років поруч в житті і творчості) і Ігор Пилатюк (з 1970-х і до сьогодні разом). Про кожного можу написати багато споминів.*

*Мабуть це велике щастя займатися любимою справою, бачити щасливі і вдячні очі студентів, виходити з ними разом на сцену, пережити момент творення напрацьованих ідей, отримати позитивний заряд для здійснення нових пошуків репертуару, підходу до його втілення та інтерпретації».*

На цих словах, мабуть, можна було б і завершити ювілейну статтю про творчого фанатика Артура Микитку, проте все ж не втримаюсь від кількох заключних подячних слів. За сотні вихованих в його класі камералістів, що працюють у провідних оркестрах світу й України, та самі організують подібні оркестри й ансамблі. За сотні виконаних і записаних творів українських та зарубіжних композиторів, що увійшли в історію львівської (і не тільки!) музичної культури. За гідну презентацію української музики та виконавської школи у світовому просторі. За здійснення суспільно значимих проєктів, які довели, що музика – це не лише розвага, а невід’ємна частина соціального простору. За самовіддане подвижництво, неймовірну любов до камерної музики, яка зігриває львівських меломанів ось уже понад півстоліття.

Многая літа ювіляру!

Дата першого надходження статті до видання: 31.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 27.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0



## НОТАТКИ

Наукове видання

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 2 (57)  
2026

*Комп'ютерна верстка і технічне редагування –*

**Марина Михальченко**

*Коректура –*

**Наталія Славогородська**

Дата розміщення онлайн: 29.05.2026. Дата друку: 05.06.2026.  
Формат 70x100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.  
Ум. друк. арк. 18,83. Наклад 100 прим. Зам. № 0526/514.

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](mailto:mailbox@helvetica.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.