

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

НАУКОВІ ЗБІРКИ
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка

Scientific collections
of the Lviv National Academy of Music
named after M. V. Lysenko

Засновано в 2000 р.

Випуск 55



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
(протокол № 7 від 5 травня 2026 року)

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1193 від 11.04.2024 року.

Ідентифікатор медіа: R30-04309

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

Періодичність: двічі на рік
Мови видання: українська, англійська.

Фахова реєстрація (категорія «Б»): Наказ МОН України № 1166 від 23 грудня 2022 року (додаток 3)
Спеціальність: В5 – Музичне мистецтво

Головний редактор:

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

Редакційна колегія:

Зінків Ірина Ярославівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

Кияновська Любов Олександрівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

Мельник Лідія Олександрівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри композиції, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна; Віденський університет, Австрія

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

Сторонська Наталія Зенонівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Україна

Тукова Ірина Геннадіївна, докторка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри теорії музики, Національна музична академія України, Україна

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

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

Випуск 55 Наукових збірок ЛНМА імені М. В. Лисенка присвячений проблемам музичного виконавства, композиторської творчості, історії і теорії музики.

Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатись з поглядами редакційної колегії.
За точність викладених фактів та коректність цитувань відповідальність несе автор.

Офіційний сайт видання: journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

УДК 78.071.5:780.616.433:159.95

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2026-55-01>

ЕКСПРЕСИВНЕ МИСЛЕННЯ ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА У ПРОЦЕСІ ВТІЛЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО ЗМІСТУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

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

Ірина Левицька – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри теоретичної, музично-інструментальної та вокальної підготовки, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
<https://orcid.org/0000-0002-3566-2632>

У статті досліджено феномен експресивного мислення як визначальний чинник художньої майстерності піаніста та складний інтелектуально-емоційний механізм крізь призму втілення емоційного змісту музичного твору, а також розглянуто специфіку його функціонування в сучасній виконавській практиці.

За результатами дослідження доведено, що структурними елементами експресивного мислення, тісна взаємодія яких забезпечує перехід від репродуктивного відтворення тексту до активного акту співтворчості, є: емоційна лабільність та чутливість, художня інтуїція, асоціативно-символічне наповнення та механізми вольової саморегуляції.

Констатовано, що експресивне мислення піаніста є поліфонічною системою, де раціональний контроль над технологічною складністю гри нерозривно поєднується з безперервним творчим пошуком художньої цілісності образу через аналіз інтонаційної природи музики, драматургічної логіки, діалектики звуку та тиші, а також темброво-фактурної символіки.

Виявлено, що ефективними методичними стратегіями розвитку даного типу мислення в умовах сучасної мистецької освіти є синестетичне моделювання та міжмистецькі паралелі, де музичні образи (В. Сильвестрова, Тань Дуня, К. Дебюссі, Ф. Момпоу, Т. Такеміцу) розкриваються через діалог із візуальним мистецтвом (живопис К. Моне, техніка гошуа) та літературними текстами (поезія Р. М. Рільке, хайку М. Басьо).

Результати дослідження засвідчують, що функціями експресивного мислення піаніста є: дешифрування та актуалізація прихованих змістових глибин авторського тексту; трансформація внутрішніх переживань у зовнішньо артикульований музичний вислів; подолання механістичності виконання; посилення сугестивної сили художнього образу; створення ефекту «глибокого вслуховування» та філософського осмислення паузи; забезпечення повноцінної комунікації в системі автор–виконавець–слухач.

Ключові слова: експресивне мислення, художня майстерність, емоційний зміст, піаніст-виконавець, музична інтерпретація, синестетичне моделювання, аудіовізуальні асоціації.

Актуальність теми дослідження. Сучасна парадигма музичного виконавства характеризується значним ускладненням інтелектуальних та емоційних запитів до особистості піаніста, що зумовлює гостру потребу в переосмисленні традиційних підходів до професійної підготовки. Актуальність досліджуваної проблеми полягає у необхідності подолання репродуктивного та механістичного підходів до виконання музики, які часто домінують у сучасній педагогічній практиці на противагу глибокому художньому осмисленню [1, с. 12].

Формування експресивного мислення стає ключовим завданням для майбутнього фахівця, оскільки художня майстерність піаніста в умо-

вах сьогодення вже не може обмежуватися лише досконалим володінням технічним апаратом чи академічною грамотністю. Справжня виконавська зрілість передбачає здатність до тонкої трансляції складних емоційних смислів та створення унікального художнього вислову, що стає можливим виключно за умови високого рівня розвитку когнітивних процесів, які інтегрують інтелект та емоції в єдину творчу силу [2, с. 54].

Процес інтерпретації в такому контексті постає не як пасивне відтворення авторських вказівок, а як активний акт співтворчості, де розвинене експресивне мислення виступає головним інструментом дешифрування та актуалізації змістових глибин музичного твору.

Аналіз досліджень та публікацій. Питання розвитку музичного мислення та вдосконалення виконавської майстерності залишаються предметом жвавих дискусій серед провідних науковців.

О. Олексюк послідовно обґрунтовує важливість герменевтичного підходу в професійній підготовці музикантів, розглядаючи інтерпретацію як процес осягнення життєвих смислів [3, с. 45].

Глибокий психологічний аналіз механізмів музичної експресії пропонує Патрік Юслінін (Patrik Juslin), чий дослідження розкривають складну архітектоніку емоційного інтелекту та його безпосередній вплив на переконливість художнього вислову [4, с. 112; 5, с. 67].

Важливий внесок у розуміння естетичних засад сучасного піанізму зробила китайська дослідниця Ванг Фанг (Wang Fang), яка проаналізувала специфіку адаптації східної філософської концепції в межах європейської фортепіанної традиції [6, с. 34].

Питання інтеграції когнітивних стратегій у навчальний процес піаністів детально висвітлює Лі Вей (Li Wei), наголошуючи на єдності традиційних методів та інноваційних психологічних технік [7, с. 88].

О. Берегова досліджує трансформаційні процеси художньої свідомості музиканта в умовах глобалізації, що підкреслює динамічність розвитку сучасної мистецтвознавчої думки тощо [8, с. 156].

Але попри вагомий здобутки зазначених авторів, феномен експресивного мислення як автономної та водночас інтегрованої складової майстерності піаніста потребує більш детального вивчення, особливо в контексті втілення емоційного змісту новітньої музики.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні концепції експресивного мислення як фундаментального елемента художньої майстерності піаніста, а також у формулюванні конкретних методичних стратегій для його розвитку під час роботи над творами сучасних композиторів.

Виклад основного матеріалу. Феномен мислення у сучасному загальнонауковому дискурсі постає як надзвичайно складна, багатофакторна та багаторівнева категорія, що вимагає системного розгляду на перетині кількох гуманітарних дисциплін.

У філософському вимірі мислення трактується як вища форма відображення дійсності, яка дозволяє суб'єкту виходити за межі безпосереднього сенсорного сприйняття та осягати сутнісні закономірності буття через складну систему абстракцій, метафор та символів [9, с. 41]. Мислення

постає не просто як інструмент пізнання, а як онтологічний акт самовизначення особистості у світі культури, тоді як психологічний аспект зосереджує увагу на операційних механізмах внутрішньої діяльності, процесах концептуалізації та здатності творчої уяви трансформувати первинну інформацію у принципово нові смислові структури за допомогою механізмів інтелектуальної рефлексії [2, с. 78].

Логічним переходом від загальних когнітивних процесів до сфери мистецтва є розуміння того, що в художній діяльності мислення набуває ознак експресивності. Якщо загальне мислення оперує переважно логічними категоріями, то експресивне мислення в межах музичного виконавства визначається як специфічна форма інтелектуально-емоційної активності, де об'єктом пізнання та трансформації стає естетичний образ, що перетворює об'єктивну структуру нотного тексту на суб'єктивний світ виконавських смислів [3, с. 112].

Структура експресивного мислення є багатоконпонентною ієрархією, де кожен елемент виконує унікальну функцію у процесі творення музичної інтерпретації. Першочергове значення тут має емоційна лабільність та чутливість, оскільки цей компонент забезпечує здатність піаніста до миттєвого відгуку на найтонші зміни емоційного фону твору. Згідно з дослідженнями Патріка Юслініна, саме емоційна рухливість дозволяє виконавцю не просто відтворювати зафіксовані емоції, а моделювати складну архітектоніку почуттів, роблячи художній вислів переконливим для слухача [4, с. 115].

Важливою складовою цієї системи постає художня інтуїція як здатність до позалогічного та цілісного осягнення музичної форми ще до її детального аналізу. Таке інтуїтивне передчуття виконавського рішення базується на синтезі попереднього культурного досвіду та несвідомої творчої активності, що дозволяє миттєво знайти релевантний тембр чи агогічний нюанс [9, с. 82].

Водночас експресивне мислення спирається на розвинену здатність до асоціативно-символічного наповнення, що дозволяє вибудовувати паралелі між музичними звуками та візуальними чи філософськими образами, що особливо актуально у контексті інтеграції різних культурних кодів [7, с. 102].

Завершальним елементом структури є механізми вольової саморегуляції, які виступають стрижнем для утримання цілісності художньої концепції в умовах сценічного виступу та забезпечують перехід від внутрішнього замислу до його

реального звукового втілення через координацію інтелекту та психомоторики [1, с. 95].

Зазначимо, що специфіка професійної діяльності піаніста висуває особливі вимоги до когнітивної сфери через необхідність одночасного функціонування різних інтелектуальних рівнів. Унікальність піаністичного мислення полягає в його поліфонічності, де жорсткий раціональний контроль над технологічною складністю гри, аплікатурою та фактурною рівновагою повинен нерозривно поєднуватися з безперервним творчим пошуком художньої цілісності образу. Такий подвійний контроль вимагає високого рівня інтеграції когнітивних стратегій, де технічна досконалість стає прямою похідною від глибини інтелектуального задуму [7, с. 156]. Центральним об'єктом, на який спрямоване таке мислення, постає емоційний зміст музичного твору, що являє собою не аморфну сукупність настроїв, а складну ієрархію художніх знаків та семантичних одиниць, детермінованих композитором у текстовій структурі.

Сутність емоційного змісту розкривається насамперед через інтонаційну природу музики, де емоція закладена в самому зерні інтонації, її енергетичних тяжіннях та розрядках, які виконавець має дешифрувати та перетворити на живий звуковий процес [1, с. 132].

Наступним рівнем осягнення змісту є драматургічна логіка, що передбачає розгортання емоцій у часі через систему контрастів та кульмінацій, вимагаючи від піаніста побудови цілісної стратегії інтерпретації [5, с. 142]. Особливу роль у цьому процесі відіграє діалектика звуку та тиші, адже у сучасній музиці емоційний зміст часто концентрується у паузах та тривалих післязвуччях, що змушує виконавця переживати музику як наповнене змістом мовчання [10, с. 45].

Нарешті, емоційна палітра втілюється через темброво-фактурну символіку, де кожна фактурна модель несе в собі певний емоційний код, який піаніст актуалізує через дотикову майстерність та артикуляційну виразність [6, с. 73]. Таким чином, емоційний зміст твору постає як динамічна система, що оживає лише в процесі активного діалогу між інтелектом виконавця та авторським текстом, де художня майстерність визначається здатністю експресивного мислення перетворити нотну графіку на глибоке екзистенційне переживання.

Розвиток експресивного мислення сучасного піаніста вимагає залучення до репертуару творів, де емоційні стани позначені особливою крихкістю, інтелектуальною глибиною та

неоднозначністю художнього трактування. Так, наприклад, процес роботи над циклом «Багatelі» В. Сильвестрова потребує від виконавця радикальної зміни акустичних та психологічних настанов, оскільки емоційний зміст цих творів тяжіє до естетики тиші, меланхолійного споглядання та тривалого післязвуччя [10, с. 28]. Методична стратегія тут має базуватися на концепції музики як «відлуння» вже існуючої культури, де кожна інтонація сприймається крізь призму пам'яті. Головним завданням для піаніста стає оволодіння технікою «глибокого вслуховування» в резонансну природу інструмента, де звук не закінчується з ударом молоточка, а продовжує своє життя у вібраціях струн.

Студенту рекомендується застосовувати метод зануреного легато, що максимально наближене до природного вокального дихання, де кожен перехід від звуку до звуку позбавлений ударності. Особлива увага приділяється роботі над паузою, яка у В. Сильвестрова стає не просто функціональною перервою, а максимально наповненим змістом моментом філософського осмислення, де експресивне мислення спрямоване на утримання внутрішньої напруги в умовах мінімальної звукової активності.

Іншим показовим прикладом для активізації експресивного мислення є цикл «Вісім спогадів в акварелі» китайського композитора Тань Дуня, зокрема п'єса «Вишита дрібничка», яка вимагає від піаніста здатності до тонкої звукової імітації традиційних східних інструментів, таких як піпа або гуцінь. Методична робота над цим твором має базуватися на поєднанні західної академічної школи з концепцією медитативності та порожнечі, притаманною східній філософській традиції [6, с. 56]. Виконавцю необхідно досягти особливої графічної чіткості артикуляції в поєднанні з частою, майже «мерехтливою» зміною правої педалі, що дозволяє створити ефект прозорої звукової димки та акварельності образів. Гнучкість мислення стимулюється через подолання традиційних квадратних ритмічних структур на користь вільнішого, природного розгортання часу, де кожна музична подія сприймається як унікальний акт виникнення звуку з тиші.

Впровадження сучасних фортепіанних методик дозволяє студенту більш усвідомлено підходити до розкриття емоційної партитури твору, перетворюючи процес навчання на глибоке інтелектуальне дослідження. Метод інтонаційного аналізу у його сучасному прочитанні передбачає дешифрування кожного мотиву як носія певного психологічного стану, що допомагає виконавцю

подолати механістичне відтворення тексту та знайти індивідуальні змістові акценти [1, с. 120].

Важливе місце в цій системі посідає метод синестетичного моделювання, який спрямований на розвиток здатності піаніста бачити колірно-світлові характеристики звука та перетворювати їх на конкретні технічні рішення. Наприклад, під час роботи над творами Тань Дуня ефективним є залучення візуальних асоціацій з технікою китайського пейзажного живопису гохуа, зокрема роботами майстра Шитао, де використання туші, акварельних розмивів та вільного простору на папері прямо корелює з прозорою музичною фактурою композитора.

Особливого значення набуває використання асоціацій із полотнами Клода Моне, зокрема його пізнім циклом «Латаття» (“Nymphéas”), під час опанування п’єси Клода Дебюссі «Відблиски на воді» (“Reflets dans l’eau”). Плинність гармонічних фігурацій, що імітують безперервний рух водної гладі та багаторівнева фонічна структура цього твору знаходять пряме відображення в імпресіоністичній манері К. Моне, де об’єкти розчиняються у грі світла та повітря без чіткої лінії горизонту. Така візуалізація допомагає студенту досягнути ідею мінливості світлотіні та розмитості контурів у музичних образах, що безпосередньо стимулює розвиток колористичного слуху та витонченої, «напівпальцевої» педалізації, здатної відтворити ефект звукового мерехтіння та глибини акустичного простору [6, с. 73].

У поєднанні з методом аудіовізуальних паралелей доцільно застосовувати систематичну роботу з літературними текстами, що виступає потужним стимулом для розкріпачення творчої волі піаніста та наповнення його гри суб’єктивною переконливістю. Так, наприклад, робота над інтровертним характером та звуковою аскезою циклу “Música Callada” («Безмовна музика») іспанського композитора Федеріко Момпоу може супроводжуватися зверненням до «Дуїнських елегій» або «Сонетів до Орфея» Райнера Марії Рільке.

Концепція Р. М. Рільке щодо трансформації зовнішнього світу у «невидимий внутрішній простір» серця ідеально корелює з філософією Ф. Момпоу, який прагнув досягти «голосу тиші» та максимальної емоційної концентрації за мінімальних засобів виразності. Усвідомлення поетичного образу як точки перетину між земним та трансцендентним допомагає виконавцю знайти необхідну міру дотику до клавіатури, де звук народжується не через удар, а через «дихання» матерії. Це дозволяє піаністу передати стан особливої духовної піднесеності та крихкості, де музична

тканина, подібно до метафор Р. М. Рільке, стає водночас матеріально відчутною і гранично ефемерною [9, с. 145].

Для поглиблення інтерпретаційного пошуку методично виправданим є використання конкретних паралелей між структурою вірша та музичною фразою, що особливо яскраво проявляється під час опанування творів Тору Такеміцу, зокрема його п’єси “Rain Tree Sketch II” («Начерк дощового дерева II»). Під час вивчення цього твору звернення до лаконічних хайку Мацуо Басьо дозволяє піаністу усвідомити цінність кожної окремої звукової події та навчитися вибудовувати художній образ через натяк і недомовленість. Текст знаменитого хайку М. Басьо [11].

Старий ставок!

Жабка стрибне -
сплеск пролунає.

стає для виконавця ключем до розуміння філософії «Ма» (порожнечі), де тиша до і після звука є важливішою за сам звук. Виконавець має усвідомити, що «сплеск води» у музичній тканині Т. Такеміцу є лише миттєвим акцентом, який підкреслює вічну нерухомість «старого ставка», що вимагає від піаніста особливої концентрації уваги та здатності до фіксації найтонших тембрових градацій.

Таке залучення міжмистецьких зв’язків не лише збагачує емоційну палітру студента, а й перетворює процес професійної підготовки на цілісний акт особистісного зростання, де розвинене експресивне мислення стає головним інструментом дешифрування складних художніх смислів. Кожна музична фраза, підкріплена візуальним образом К. Моне, філософською глибиною М. Рільке чи поетичною лаконічністю М. Басьо, набуває для піаніста статусу живого вислову. Це дозволяє подолати академічну сухість, активізувати інтелектуальні ресурси та вийти на рівень справжнього мистецького одкровення, де техніка гри повністю підпорядковується вимогам високої художньої експресії.

Висновки та перспективи подальших розвідок напреду. Підсумовуючи, можна стверджувати, що експресивне мислення є центральним ядром художньої майстерності піаніста, оскільки саме воно забезпечує органічний синтез раціональних аналітичних операцій та безпосереднього емоційного проживання музичного матеріалу.

Перехід від механічного відтворення тексту до художньої інтерпретації можливий лише за умови активізації асоціативно-символічних зв’язків та застосування синестетичного моделювання.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі вбачаються у детальному вивченні нейропсихологічних аспектів музичної експресії та впливу новітніх когнітивних технологій на швидкість формування виконавської концепції. Особливої уваги потребує розробка

спеціалізованих тренінгів для активізації творчої уяви в умовах стресового впливу концертної діяльності, а також дослідження трансформацій експресивного мислення під впливом цифрового середовища у сучасній мистецькій освіті.

Література

1. Миронова С. Розвиток виконавського мислення студента музиканта. Харків : Факт, 2020. 215 с.
2. Вовк М. Психологія художньої творчості піаніста. Львів : Світ, 2018. 192 с.
3. Олексюк О. М. Музична педагогіка. Київ : Видавництво університету імені Бориса Грінченка, 2019. 312 с.
4. Juslin P. N. Musical Emotions Explained. Contexts, Mechanisms, Effects. Oxford : Oxford University Press, 2019. 584 p.
5. Juslin P. N. Emotion in Music Performance. New York : Routledge, 2020. 245 p.
6. Wang F. Aesthetics of Piano Performance in Contemporary China. Beijing : Music Culture Press, 2021. 225 p.
7. Li W. Integration of Traditions in Piano Pedagogy. Shanghai : Shanghai Conservatory of Music Press, 2022. 310 p.
8. Берегова О. Культурологічні аспекти сучасної музичної освіти. Київ : Музична Україна, 2023. 240 с.
9. Козинський Л. Феноменологія музичної інтерпретації. Одеса : Астропринт, 2021. 180 с.
10. Сильвестров В. Дочекайся музики. Київ в: Дух і Літера, 2012. 368 с.
11. Басю М. Поезія. Бібліотека української літератури. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8597>

References

1. Myronova, S. (2020). Rozvytok vykonavskoho myslennia studenta muzykanta. [Development of the musical thinking of the student musician]. Kharkiv : Fakt. 215 p. [in Ukrainian].
2. Vovk, M. (2018). Psykholohiia khudozhnoi tvorchosti pianista. [Psychology of the pianist's artistic creativity]. Lviv : Svit. 192 p. [in Ukrainian].
3. Oleksiuk, O. M. (2019). Muzychna pedahohika. [Musical pedagogy]. Kyiv : Vydavnytstvo universytetu imeni Borysa Hrinchenka. 312 p. [in Ukrainian].
4. Juslin, P. N. (2019). Musical Emotions Explained. Contexts, Mechanisms, Effects. Oxford : Oxford University Press. [in English].
5. Juslin, P. N. (2020). Emotion in Music Performance. New York : Routledge. 245 p. [in English].
6. Wang, F. (2021). Aesthetics of Piano Performance in Contemporary China. Beijing : Music Culture Pres. 225 p. [in English].
7. Li, W. (2022). Integration of Traditions in Piano Pedagogy. Shanghai : Shanghai Conservatory of Music Press. 310 p. [in English].
8. Berehova, O. (2023). Kulturolohichni aspekty suchasnoi muzychnoi osvity. [Culturological aspects of modern music education]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 240 p. [in Ukrainian].
9. Kozynskyi, L. (2021). Fenomenolohiia muzychnoi interpretatsii. [Phenomenology of musical interpretation]. Odesa : Astroprynt. 180 p. [in Ukrainian].
10. Sylvestrov, V. (2012). Dochekatsya muzyky. [Wait for the music]. Kyiv : Dukh i Litera. 368 p. [in Ukrainian].
11. Baso M. Poeziia. [Poetry]. Bibiloteka ukrainskoi literatury. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8597> [in Ukrainian].

Nataliya Bilova – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Professor at the Department of Theoretical, Musical-Instrumental and Vocal Training, The state institution “South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky”

Iryna Levitska – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theoretical, Musical-Instrumental and Vocal Training, The state institution “South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky”

Expressive thinking as a component of the pianist's artistic skill in the process of embodying the emotional content of a musical work

The article explores the phenomenon of expressive thinking as a determining factor in the pianist's artistic skill and a complex intellectual-emotional mechanism through the prism of embodying the emotional content of a musical work, and also examines the specifics of its functioning in modern performing practice.

The results of the study prove that the structural elements of expressive thinking, the close interaction of which ensures the transition from reproductive reproduction of the text to an active act of co-creation, are: emotional lability and sensitivity, artistic intuition, associative-symbolic content and mechanisms of volitional self-regulation.

It is stated that the expressive thinking of a pianist is a polyphonic system, where rational control over the technological complexity of the game is inextricably linked with a continuous creative search for the artistic integrity of the image through the analysis of the intonational nature of music, dramatic logic, the dialectics of sound and silence, as well as timbre-textural symbolism.

It is found that effective methodological strategies for the development of this type of thinking in the conditions of modern art education are synesthetic modeling and inter-artistic parallels, where musical images (V. Silvestrova, Tan Dunya, K. Debussy, F. Mompou, T. Takemitsu) are revealed through a dialogue with visual art (painting by C. Monet, gohua technique) and literary texts (poetry by R. M. Rilke, haiku by M. Basho).

The results of the study show that the functions of the pianist's expressive thinking are: deciphering and actualizing the hidden semantic depths of the author's text; transforming internal experiences into externally articulated musical expression; overcoming the mechanistic nature of performance; enhancing the suggestive power of the artistic image; creating the effect of «deep listening» and philosophical understanding of the pause; ensuring full-fledged communication in the author-performer-listener system.

Key words: expressive thinking, artistic skill, emotional content, pianist-performer, musical interpretation, synesthetic modeling, audiovisual associations.



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Дата першого надходження статті до видання: 03.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 11.05.2026

УДК 781.7:008:130.2:321.01

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2026-55-02>

ПІСНЯ-РЕКВІЄМ «ПЛИВЕ КАЧА ПО ТИСИНІ»: СЕМАНТИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ДЕРЖАВОТВОРЧИЙ АСПЕКТИ

Лідія Макаренко – 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>

У статті здійснено комплексний культурологічний та музикознавчий аналіз пісні-реквієму «Пливе кача по Тисині», з метою виявлення семантико-філософських смислів твору та з'ясування його державотворчого потенціалу в історичній і сучасній перспективі. На основі історико-культурного та музикознавчого аналізу досліджено генезу пісні, особливості її мелодики, символічну систему та драматургію. Доведено, що семантика твору репрезентує архаїчні уявлення про межу між життям і смертю, перехід між світами та жертовність воїна-захисника. У процесі дослідження встановлено, що саме завдяки інтонаційній архаїці зберігається зв'язок із давніми голосіннями та поховальними обрядами, що дозволяє розглядати пісню не лише як художній твір, а як акустичний код національної пам'яті народу. Особливу увагу приділено філософському осмисленню конфлікту між особистим і колективним, материнською любов'ю та суспільним обов'язком. Проаналізовано трансформацію функціонування пісні в умовах сучасних соціально-політичних потрясінь, зокрема під час Революції Гідності та російсько-української війни, коли вона набула статусу неофіційного національного реквієму та стала частиною меморіального ритуалу прощання з полеглими захисниками України. Наголошено, що пісня, зберігаючи архаїчну основу, інтегрується в академічний та естрадний виконавський простір, виконуючи консолідуючу функцію. Зроблено висновок про те, що «Пливе кача по Тисині» є сакралізованим музичним символом історичної спадкоємності, колективної скорботи та духовної стійкості українського народу. Таким чином, пісня-реквієм «Пливе кача по Тисині» постає як багатовимірний феномен української музичної культури, що синтезує фольклорну традицію, професійне виконавство й сучасний суспільний досвід. Її функціонування в меморіальному просторі держави засвідчує здатність народного мелосу виконувати не лише естетичну, а й світоглядну, консолідуючу та державотворчу місію. У цьому вбачається її особлива культурна цінність і наукова значущість як об'єкта подальших міждисциплінарних досліджень.

Ключові слова: Пливе кача по Тисині, Пікардійська терція, історія української музики, вокально-хорове мистецтво, аналіз музичного твору, український пісенний фольклор, пісня-реквієм, семантика, філософія культури, національна пам'ять, державотворення, меморіальні практики, російсько-українська війна.

Актуальність дослідження пісні-реквієму «Пливе кача по Тисині» зумовлена сучасними історичними обставинами, в яких українське суспільство перебуває на етапі боротьби за державність, територіальну цілісність і національну самобутність. У періоди глобальних потрясінь особливого значення набувають твори які здатні консолідувати суспільство, формувати спільний простір пам'яті та актуалізувати історичну спадкоємність традиції. Саме таким твором у новітній історії України стала пісня «Пливе кача по Тисині».

Події Революції Гідності та російсько-української війни надали пісні нового соціально-сміслового виміру. Пісня інтегрувалася в меморіальну традицію, стала складником ритуалу прощання з полеглими захисниками України. Водночас її архаїчна інтонаційна природа та символічна образність засвідчують глибоку укоріненість у національну традицію, що робить її важливим об'єктом музикознавчого, фольклористичного та культурологічного аналізу.

Таким чином, звернення до пісні-реквієму «Пливе кача по Тисині» є своєчасним і необхідним як у науковому, так і в суспільному вимірах, оскільки сприяє утвердженню цінностей історичної пам'яті, духовної спадкоємності та національної єдності українського народу.

Аналіз досліджень і публікацій. У дослідженні використано праці, присвячені фіксації, текстологічному аналізу, символіці та культурно-історичному осмисленню пісні «Пливе кача по Тисині», а також її функціонуванню в сучасному суспільстві. Зокрема, опрацьовано наукові доробки Д. Задора, Ю. Костьо, Л. Макаренко, П. Милославського, В. Німчука, Н. Михайличенко, В. Сокола у яких розглядаються питання походження твору, його інтонаційної природи, архаїчної символіки, текстологічних варіантів і соціально-історичного значення в контексті національної пам'яті та державотворчих процесів.

Метою статті є музикознавчий та культурологічний аналіз пісні-реквієму «Пливе кача по Тисині» та з'ясування державотворчого значення

твору в контексті сучасних соціально-історичних трансформацій українського суспільства.

Виклад основного матеріалу. Пісня-реквієм «Пливе кача по Тисині» є зразком українського пісенного фольклору, в якому органічно поєднуються архаїчна образність і глибока особистісна емоційність, водночас твір набув особливого символічного значення у реаліях сучасних воєнних подій.

Як слушно зазначено у науковій статті присвяченій дослідженню пісні: «Твір, увібравши у себе трагедію сучасності, демонструє зв'язок з історичним минулим, відображає багатовікову боротьбу українського лицарства за Незалежність та справедливість» [1, с. 46]. У цьому формулюванні концентрується ключ до розуміння феномену пісні – вона не лише супроводжує сучасні події, а вкорінена в глибоку історичну традицію.

Одним із перших документальних свідчень існування твору є його фіксація у середині ХХ століття. Схожий до автентичного текст пісні увійшов до збірки відомого поета В. Гренджа-Донського. Як зазначає Василь Німчук: «для історії пісні «Пливе кача по Дунаю» важливо те, що існування її вже на початку 1920-х рр. своєрідно засвідчив В. Гренджа-Донський» [2, с. 81].

Варто зауважити, що фольклорну мелодію вперше було зафіксовано у 1944 році в збірці «Народні пісні підкарпатських русинів» етнографом та українським композитором Дезидерієм Задором у селі Воловець [3]. У науковому середовищі відомі також архівні записи варіантів пісні, здійснені В. Гошовським у 1960-х роках та В. Соколом у 1982 році від носіїв фольклорної традиції Закарпаття й Бойківщини.

Сам факт фіксації твору фольклористами вказує на давніше побутування пісні в усній традиції. Наукові джерела дозволяють говорити про щонайменше столітню історію побутування пісні в різних варіантах. Фольклорний текст, зафіксований у середині ХХ століття, очевидно, має значно глибше історичне коріння. Усна традиція не залишає точних дат виникнення, проте характер образності, тип інтонаційної побудови та тематичний зміст дозволяють припустити його формування в добу воєнних потрясінь. Пісня «Пливе кача по Тисині» могла виконуватись під час Першої світової війни, коли українські землі опинилися в епіцентрі протистояння імперій. Не виключено також побутування твору в середовищі визвольного руху середини ХХ століття, оскільки тематика жертвовності, приреченості й прощання відповідає світоглядному контексту того часу.

Новий етап життя пісні пов'язаний із її сценічним виконанням. «Уперше для широкого кола

слухачів на естрадній сцені пісня пролунала з вуст солістки Закарпатського народного хору Віри Баганич (за чоловіком Гамага) у 1960-х роках. На святі коломийки у Волівці цей твір занотував від неї керівник гурту «Пікардійська терція» [4].

Аранжування здійснене учасниками гурту «Пікардійська Терція» надало твору нового художнього виміру. Пісня увійшла до альбому «Ельдорадо» (2002), однак її символічне переосмислення відбулося під час подій 2014 року. Саме тоді вона стала частиною ритуалу прощання з полеглими на Майдані. Згодом твір увійшов до неофіційного протоколу меморіальних церемоній, що надало йому статусу суспільно значущого символу.

Семантичне значення тексту автентичної пісні, яка була взята за основу сучасної хорової обробки, ґрунтується на системі архетипних образів, характерних для традиційної культури. Центральним є образ качі, що пливе по воді. У народному світогляді птах часто виступає посередником між світами. У фольклорно-міфологічному вимірі образ качі може трактуватися як елемент тотемної символіки, пов'язаної з уявленнями про родову приналежність і сакрального покровителя. Водночас у контексті конкретного сюжету пісні цей образ може виконувати функцію індивідуалізованої характеристики героя, метафорично окреслюючи його долю, стан переходу та приреченість. Таким чином, кача постає багатозначним символом, у якому поєднуються родові, міфопоетичні й особистісні смисли. Як зазначає Наталія Михайличенко: «Поетика твору архаїчна. Образ смерті як птиці-качки, що перепливає водне плесо, існує в кельтських та фіноугорських епічних творах» [5, с. 242].

Наявність у тексті пісні образу води підсилює мотив переходу, оскільки вода в міфологічній символіці уособлює межу між земним і потойбічним, перехід від одного стану у інший. Вода позначає не географічний простір, а символічну межу. Річка в даному випадку може символізувати як перехід в інше неземне життя після смерті, так і давній поховальний обряд – спалювання покійників на воді. Василь Сокіл вважає, що «прив'язка до конкретної назви річки Тиси чисто умовна, адже скоріше йдеться про тиху, заправну воду (озерце)» [6].

Образ матері є емоційним центром композиції. Прощання матері із сином – це не лише особиста трагедія, але й символ колективної жертви. Конфлікт між соціальним обов'язком воїна і материнською любов'ю формує глибокий екзистенційний вимір твору. Фраза «Погину я в чужім краю» засвідчує усвідомлення героєм своєї долі, тоді як материнський образ підкреслює абсолютну цінність життя.

Музикознавчий аналіз хорового твору «Пливе кача по Тисині» здійснений В. Якимцем, доцільно здійснювати на перетині фольклористичного та професійно-академічного підходів. У інтонаційній організації твору закладено первинний семантичний код скорботи, що формується не стільки через гармонічну звучність, скільки через інтонаційно-модальний тип мислення, притаманний давньому пісенному фольклору.

Мелодика музичного твору тяжіє до речитативно-плачового типу інтонування. Основу становить опора на вузьку інтервалику із поступовим розгортанням мелодичної лінії навколо центральних опорних тонів. Секундові й терцові звороти, а також характерні кварто-квінтові інтонації створюють ефект «зітхання», що асоціюється з традиційним голосінням чи плачем.

Мелодиці притаманна остинатність яка поєднується з вільною метроритмікою, що наближає пісню до імпровізаційної традиції народного плачу. Ритмічна свобода створює ефект позачасовості, що відповідає сакральному значенню реквієму.

У професійній обробці В. Якимця відбувається принципова зміна фактурної парадигми. Якщо автентичне виконання передбачає монодичну основу з імпровізаційними варіантами, то в хоровій партитурі мелодичний стрижень вертикалізується. Виникає акордовий хоральний тип викладу, що апелює до аскетичної традиції церковного співу.

Вертикалізація фактури змінює не лише акустичний простір, а й семантичне значення твору. Гармонічні співзвуччя, побудовані на консонантній основі формують відчуття зосередженої молитви. Темброва однорідність чоловічого хору створює щільну звукову фактуру, в якій індивідуальний тембр розчиняється у спільному звучанні.

В хоровій обробці важливою є внутрішня драматургія. Сольна партія вирізняється імпровізаційністю, речитативною природою інтонування, метроритмічною свободою та характерними інтонаційними зсувами, притаманними фольклорній виконавській традиції. У ній зосереджується індивідуалізований вимір переживання, що акумулює особистісний біль і внутрішню драму людини. Натомість хор функціонує як семантична протиположність: акордова фактура, гармонічна зосередженість і темброва однорідність уособлюють узагальнений голос суспільства. У взаємодії сольного й хорового вибудовується драматургічний діалог між індивідуальним і загальнонаціональним, між особистим життям і суспільним обов'язком.

Окремо слід підкреслити роль вокалізу який виконується на мурмурандо. Інтонаційна стриманість вокалізу моделює граничний психологічний

стан матері, що, перебуваючи на межі відчаю, звертається до сина останнім, ніжним співом, який асоціативно відсилає до архетипу колискової. Таким чином, вокаліз виконує подвійну функцію: з одного боку, він передвіщає трагедію вже на початку твору, з іншого – завершує композицію, формуючи смислову арку, що поєднує життя і смерть, материнську любов і суспільний обов'язок.

Архаїчний речитативний тип мелосу, вільна ритміка та хоральна вертикалізація створюють цілісний звуковий образ скорботи, споріднений із поховальною обрядовістю. Саме через поєднання індивідуального плачу й колективної молитви формується художня цілісність твору.

Музикознавчий аналіз «Пливе кача по Тисині» засвідчує, що інтонаційна організація, ладова природа, фактурна трансформація та драматургічний принцип протиставлення соліста й хору утворюють складну семантичну систему. У цій системі фольклорний мелос функціонує як носій історичної пам'яті, а професійна обробка перетворює його на сакралізований музичний символ національної скорботи та духовної єдності.

Висновки. У результаті здійсненого історико-культурологічного та музикознавчого аналізу встановлено, що пісня-реквієм «Пливе кача по Тисині» є багатовимірним феноменом української музичної культури, у якому органічно поєднуються архаїчний фольклорний мелос і сучасна професійна виконавська інтерпретація. Професійна хорова обробка трансформує індивідуальний вимір скорботи у колективний знак пам'яті, надаючи твору виразного реквіємного характеру. Інтонаційна структура твору відтворює семантику, споріднену з традиціями українського поховальної обрядовості.

Доведено, що хоровий твір функціонує як духовний маркер національної пам'яті, у якому акумульовано історичний досвід боротьби, жертвності та незламності українського народу. Особливої значущості пісня набула в умовах новітньої історії України, інтегрувавшись у меморіальні практики та ставши основою національного ритуалу прощання з полеглими захисниками України.

Отже, «Пливе кача по Тисині» є переконливим прикладом того, що народний мелос, пройшовши крізь віки та історичні катаклізми, здатен не лише зберігати архаїчну інтонаційну основу, а й набувати нового змісту, виконуючи консолідуючу та державотворчу функції. Саме в цьому полягає її культурна цінність і наукова значущість як об'єкта сучасних музикознавчих і культурологічних студій.

Література

1. Макаренко Л. Соціально-історичне значення пісенного фольклору для розвитку українського суспільства (на основі аналізу пісні-реквієму «Пливе кача по Тисині»). *Вища освіта України*. 2020. № 1 (76). С. 43–48. DOI: 10.31392/NPU-VOU.2020.1(76).06
2. Німчук В. До питання про походження пісні «Пливе кача по Тисині». *Слово і час*. 2015. № 7. С. 79–85.
3. Задор Д., Костьо Ю., Милославський П. Народні пісні підкарпатських русинів. Ч. 1. Ужгород: Вид. Подкарпат. о-ва науки, 1944. 108 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3185> (дата звернення: 17.02.2026).
4. Закарпатську співачку, яка відкрила українцям баладу «Гей, пливе кача по Тисині», нагородили почесною відзнакою. *PMG.UA*. 2017. URL: <https://pmg.ua/culture/59446-zakarpatsku-spivachku-yaka-vidkryla-ukraincyam-baladu-gey-plyve-kacha-po-tysyni-nagorodyly-pochesnoy> (дата звернення: 17.02.2026).
5. Михайличенко Н. Пісенний символ Революції Гідності. *Теле- та радіожурналістика*. 2016. Випуск 15. С. 238–245.
6. Сокіл В. Про пісню «Пливе кача по Тисині». *Народознавчі зошити. Серія: Філологічна*. 2014. № 4. С. 817–821.

References

1. Makarenko L. (2020). Sotsialno-istorychne znachennia pisennoho folkloru dlia rozvytku ukrainskoho suspilstva (na osnovi analizu pisni-rekviemu «Plyve kacha po Tysyni»). [Socio-historical significance of song folklore for the development of Ukrainian society (based on the analysis of the requiem song “The Duck Floats on the Tysa”)] *Vyshcha osvita Ukrainy*, 1 (76), 43–48. DOI: 10.31392/NPU-VOU.2020.1(76).06 [in Ukrainian].
2. Nimchuk, V. (2015). Do pytannia pro pokhodzhennia pisni «Plyve kacha po Tysyni». [On the question of the origin of the song “The Duck Floats on the Tysa”] *Slovo i chas*, 7, 79–85. [in Ukrainian].
3. Zador D., Kosto Yu., Myloslavskiy P. (1944). Narodni pisni pidkarpatskykh rusyniv. Ch. 1. [Folk songs of Subcarpathian Rusyns. Part 1] Uzhhorod: Vyd. Podkarpat. o-va nauky, 108 s. Available at: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3185> (accessed 17 February 2026) [in Ukrainian].
4. Zakarpatsku spivachku, yaka vidkryla ukraintsiam baladu «Hei, plyve kacha po Tysyni», nahorodyly pochesnoiu vidznakoiu. (2017). [The Transcarpathian singer who introduced Ukrainians to the ballad “Hey, the Duck Floats on the Tysa” was awarded an honorary distinction] *PMG.UA*. Available at: <https://pmg.ua/culture/59446-zakarpatsku-spivachku-yaka-vidkryla-ukraincyam-baladu-gey-plyve-kacha-po-tysyni-nagorodyly-pochesnoy> (accessed 17 February 2026). [in Ukrainian].
5. Mykhailychenko, N. (2016). Pisennyi symvol Revoliutsii Hidnosti. [Song symbol of the Revolution of Dignity]. *Tele- ta radiozhurnalistyka*, 15, 238–245. [in Ukrainian].
6. Sokil, V. (2014). Pro pisniu «Plyve kacha po Tysyni». [On the song “The Duck Floats on the Tysa”]. *Narodoznavchi zoshyty. Seriya: Filolohichna*, 4, 817–821 [in Ukrainian].

Lidiia Makarenko – Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Performing Arts and Culture, Head of the Center for Educational Management, Kyiv National University of Technologies and Design

Song-requiem “Plyve kacha po Tysyni”: semantic-philosophical and state-building dimensions

The article presents a comprehensive cultural and musicological analysis of the song-requiem “Plyve kacha po Tysyni” to identify its semantic and philosophical meanings and clarify its state-building potential in both historical and contemporary perspectives. Based on historical-cultural and musicological approaches, the study examines the genesis of the song, features of its melody, as well as its symbolic system and dramaturgy. It is demonstrated that the semantics of the work represent archaic notions of the boundary between life and death, the transition between worlds, and the sacrificial role of the warrior-defender.

The study establishes that the preservation of connections with ancient laments and funeral rites is ensured by its intonational archaism, which allows the song to be interpreted not only as an artistic work but also as an acoustic code of the nation’s collective memory. Particular attention is paid to the philosophical interpretation of the conflict between the personal and the collective, maternal love and social duty.

The transformation of the song’s functioning amidst contemporary socio-political upheavals is analyzed, particularly during the Revolution of Dignity and the Russian-Ukrainian War, when it acquired the status of an unofficial national requiem and became part of memorial rituals of farewell to fallen defenders of Ukraine. It is emphasized that, while preserving its archaic foundation, the song has been integrated into both academic and popular performance spaces, fulfilling a consolidating function.

The article concludes that “Plyve kacha po Tysyni” is a sacralized musical symbol of historical continuity, collective mourning, and the spiritual resilience of the Ukrainian people. Thus, the song-requiem emerges as a multidimensional phenomenon of Ukrainian musical culture, synthesizing folk tradition, professional performance, and contemporary social experience. Its functioning within the state’s memorial space demonstrates the capacity of folk melos to perform not only aesthetic but also worldview-shaping, consolidating, and state-building functions. This underlines its particular cultural value and scholarly significance as an object of further interdisciplinary research.

Key words: *Plyve kacha po Tysyni, Pikkardiyska Tertsia, history of Ukrainian music, vocal and choral art, musical analysis, Ukrainian folk song tradition, song-requiem, semantics, philosophy of culture, national memory, state-building, memorial practices, Russian-Ukrainian war.*

Дата першого надходження статті до видання: 23.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 11.05.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 78.071.1:78.072(477)Задерацький В.П.
DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2026-55-03>

**ПАСТОРАЛЬ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ ТА ВНУТРІШНЬОЇ СВОБОДИ
(НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ ЛЯ-БЕМОЛЬ МАЖОР»
№ 17 В. ЗАДЕРАЦЬКОГО)**

Наталія Макарова – докторка філософії в області культурології 034,
старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін,
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>

Актуальність дослідження визначається необхідністю комплексного осмислення циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького як унікального явища української музичної культури ХХ століття, що виступає не лише як мистецький шедевр, а як пророчий простір історичної пам'яті та духовного прозріння. Цикл віддзеркалює трагічні історичні події, психологічні травми та моральні виклики українського народу, трансформуючи їх у багаторівневу музичну мову, де кожна прелюдія і fuga несе символічне, богословське та психологічне навантаження. Незважаючи на існуючі музикознавчі дослідження, питання взаємозв'язку поліфонії, інтервальної організації, ладових систем та пророчого потенціалу циклу залишаються недостатньо висвітленими. Мета статті полягає у культурологічно-психологічному та музикознавчому аналізі «Прелюдії і фуги ля-бемоль-мажор» № 17 із циклу «24 прелюдії та фуги», виявленні її ролі як своєрідного послання часу та інструменту духовної пам'яті. В ході дослідження застосовано міждисциплінарні методи: детальний ладо-інтервальный і поліфонічний аналіз, семіотичну інтерпретацію музичних фігур, зіставлення музики з біблійними текстами, класичною та сучасною філософською літературою, а також психологічні й богословські концепції, що дозволяють осмислити глибину музичної пророчості. Новизна роботи полягає у виявленні «Прелюдії і фуги ля-бемоль мажор» № 17 як музичного пророчого тексту, здатного передбачати духовні та моральні виклики часу, транслювати історичну пам'ять та внутрішній досвід трагедії. Показано, що поліфонічні та інтервальні структури функціонують як коди пророчого бачення, де кожен тон, секвенція і ритмічний малюнок формують багаторівневий простір духовного роздуму. Музика циклу виступає не лише естетичним явищем, а активним носієм морального і духовного прозріння, здатного змінити сприйняття слухача і його розуміння історичної та особистої долі. Результати дослідження демонструють, що диптих № 17 завершує певну лінію циклу, синтезуючи образи внутрішнього світу та водночас формуючи пророчу перспективу, відкриваючи слухачеві усвідомлення власної відповідальності перед історією та духовними цінностями.

Ключові слова: Задерацький, диптих, поліфонічний цикл, культурна пам'ять, спогад, соловейко, вітер, вода, «Прелюдія і fuga ля-бемоль мажор» № 17.

*...Дивлюся, аж світає,
Край неба палає,
Соловейко в темнім гаї
Сонце зустрічає
Т. Шевченко*

Актуальність дослідження. Повномасштабна війна, що визначає сучасну українську реальність, знову поставила культуру, зокрема і музичну, перед викликами, характерними для переломного періоду історичних епох. Умови воєнного часу безпосередньо впливають на художнє життя, змінюючи способи існування мистецтва та актуалізуючи проблематику колективної травми, втрат і досвіду насильства. У цьому контексті особливого значення набуває питання збереження національної культурної пам'яті та осмислення її ролі в процесах самоідентифікації суспільства. Музика постає як одна з найстійкіших форм культурного свідчення, здатна фіксувати емоційний і духовний досвід епохи без посередництва вербального дискурсу.

Українська історія переконливо демонструє, що боротьба за культурну спадщину завжди супроводжувалася не лише фізичним тиском на носіїв культури, а й системними спробами її інституційного переформатування – від нівелювання національної ідентичності до привласнення творчих здобутків і переінтерпретації історії мистецтва. Подібні процеси не є винятково історичними та зберігають актуальність і сьогодні, зокрема у сфері гуманітарного дискурсу та культурної політики. У цьому світлі постає Всеволод Петрович Задерацький набуває особливої ваги. Його творча біографія сформувалася під тиском тоталітарної системи, що позбавила композитора можливості повноцінної професійної реалізації. Статус

політично неблагоннадійного, табірне ув'язнення, заборона на публікації й виконання творів, а також свідоме виключення його імені з офіційної музичної історії визначили трагічну долю митця. За життя він опинився на периферії культурного процесу, фактично позбавлений інституційної підтримки та публічної присутності. Парадоксально, що в сучасних дискусіях, на тлі нових історичних ревізій, постає питання «національної приналежності» композитора. Однак слід враховувати історичні обставини: у межах імперських культурних систем українські митці часто змушені були працювати в «центрі», не маючи альтернативних умов для творчої реалізації. Цей факт не може розглядатися як заперечення їхньої культурної ідентичності. Відтак повернення імені Задерацького до українського наукового й культурного простору є актом історичної відповідальності – відновленням пам'яті про митця, який уособлює досвід внутрішньої свободи й творчого спротиву в умовах тоталітарного тиску.

Мета статті – проаналізувати «Прелюдію і фугу ля-бемоль мажор» №17 у контексті циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького, виділивши її особливості пасторальності та семантичну функцію пам'яті і внутрішнього простору.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському та міжнародному музикознавстві здійснено комплексний культурологічно-психологічний і богословсько-семантичний аналіз «Прелюдії і фуги ля-бемоль мажор» № 17 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького як завершальної ланки пасторального кола циклу. У статті вперше: обґрунтовано трактування диптиху № 17 як «останньої пасторалі» циклу – підсумкового простору пам'яті, внутрішнього дому та екзистенційної свободи; введено концепцію пасторального кола (№№ 8, 11, 15, 17) як цілісної смислової лінії драматургії циклу; запропоновано інтерпретацію метричної поліфонії прелюдії як музичного еквівалента розшарованої пам'яті та тілесного часу; розкрито символіку природних образів (соловей, вода, вітер) як архетипів українського культурного простору пам'яті; осмислено фугу як внутрішню трансформацію пасторального досвіду – перехід від зовнішньої часової асинхронії до внутрішньої ладової напруги; запропоновано міждисциплінарну модель аналізу, що поєднує музикознавчі, феноменологічні, психологічні та богословські підходи.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукове вивчення циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького перебуває на стадії активного становлення, що зумов-

лено як відносною пізньою рецепцією творчості композитора, так і складністю самого художнього матеріалу. Наявні на сьогодні дослідження формують лише початковий, проте вже достатньо виразний контур осмислення цього монументального циклу. Одним із перших системних кроків у цьому напрямі стала дисертаційна праця С. Постовойтової [1], у якій фуги циклу розглядаються як самостійний об'єкт аналізу. Зосередженість авторки на структурних і стилістичних характеристиках дозволяє простежити логіку поліфонічного мислення композитора та окреслити типологічні риси фуг у межах цілісного задуму циклу. Паралельно розвивається й аналітична лінія, присвячена прелюдійам циклу. У статті Т. Сирятської [2] вони осмислюються з позицій фактурної організації та формотворчих принципів, що сприяє поглибленню уявлень про функціонування прелюдій як особливого шару музичної мови Задерацького. Водночас помітним явищем у сучасному науковому дискурсі стали праці Н. Макарової [3–13], у яких аналіз окремих частин циклу виходить за межі суто музикознавчої проблематики. Інтеграція психологічних, символічних, культурологічних і богословських підходів відкриває нові перспективи інтерпретації твору, акцентуючи його зв'язок із досвідом історичної травми, пам'яті та духовного пошуку.

Виклад основного матеріалу. Прелюдія і фуга № 17 As-dur посідає особливе місце в циклі «24 прелюдії і фуги» Всеволода Задерацького. Уже сам характер прелюдії виразно вирізняє її серед інших номерів: це єдина і водночас остання пастораль у масштабному циклі, написаному в умовах радикального екзистенційного тиску. У контексті загальної драматургії циклу цей диптих постає як острів природної гармонії, пам'яті та внутрішнього прихистку, що різко контрастує з напруженими, трагічними, а подекуди катастрофічними образами інших частин. Пасторальний тип мислення тут не є стилізацією або декоративним жестом. Навпаки, він набуває глибинного символічного значення, пов'язаного з образом втраченої Батьківщини, з пам'яттю про Україну як простір природи, пісні, вітру, води, птаха. Саме тому диптих № 17 можна трактувати як музичний спомин, внутрішній ландшафт, у якому суб'єкт повертається до того, що неможливо знищити фізичним насильством.

Тональність As-dur традиційно асоціюється з м'якістю, світлом, теплом і внутрішнім спокоєм. У поєднанні з рівномірним рухом, прозорою фактурою та відсутністю різких драматичних зламів вона формує пасторальний хронотоп, у якому час

ніби сповільнюється. На відміну від класичних пасторалей, де ідилія часто є умовною або театралізованою, у Задерацького пастораль набуває екзистенційного виміру. Це не «картина природи», а внутрішній притулок, простір пам'яті, що протистоїть гострій травматичній реальності.

Образ соловейка у прелюдії не носить декоративного характеру, а є голосом самої землі. У фольклорі та літературі України спів соловейка часто пов'язується з темами втрати, вигнання, невидимої присутності рідного дому, і цей архетип повною мірою відтворюється у Задерацького. «Традиційно соловейко є «“Божою”, “святою” пташкою» <...>, символом натхнення, кохання, таланту, хисту, «бога-громовика навесні» <...>. Орнітонім «соловей» належить до основоположних образів в українській національній картині світу, тому цього птаха номінують народним символом України, українського поетичного світосприйняття. Спів солов'я викликає піднесені почуття, а сам образ птаха у свідомості українців асоціюється з мелодійною співучою материнською мовою» [14, с. 208]. Образ води у прелюдії теж репрезентує не драматичну стихію, а плин часу і народну пам'ять. Вода в українській традиції часто символізує невидимий зв'язок між поколіннями, межу між світом живих і світом минулого, а також безперервний плин життя. «Вода є найпоширенішим первісним явищем природи, з якою пов'язані давні світосприйняття слов'ян. Її вважають однією з найбільш закодованих й наділених різними символами: вічність всесвіту, космічний простір, родючість природи, кохання, ворожіння, посередник між реальним й потойбічним світом, оберіг народної культури тощо» [14, с. 192].

До слова, пастораль у циклі «24 прелюдії і фуги» Всеволода Задерацького не є поодиноким жанровим жестом чи стилістичним відступом від загальної драматургії. Навпаки, пасторальний пласт циклу формується як послідовна смислова лінія, що розгортається у чотирьох точках і має внутрішню логіку розвитку. У цьому сенсі диптих ля-бемоль мажор № 17 є «останньою пастораллю» формально та четвертою і завершальною ланкою пасторального кола, яка підсумовує і трансформує попередні образи. Якщо розглядати ці пасторалі у широкому культурно-символічному контексті, можна простежити рух від сакрального очікування – через природний голос – до особистої пам'яті, що надзвичайно органічно відповідає як логіці циклу, так і екзистенційній ситуації самого композитора. Перша пастораль у циклі, «Прелюдія і фуга фа-дієз мінор» № 8 пов'язана

з образом приходу Месії. Тут пасторальність має не побутовий і не пейзажний характер, а тягнє до біблійної традиції: пастухи, тиша ночі, очікування чуда. У цій точці пастораль функціонує як есхатологічний простір, у якому світ ще не зруйнований і відкритий для Божественного втручання. Друга пастораль, «Прелюдія і фуга си-мінор» № 11, концентрується навколо образу соловейка. Тут відбувається зсув від сакрального до природно-людського: голос уже не небесний, але й не суто індивідуальний. Соловей у важкій екзистенційній ситуації – це пташка, що співає навіть в темноті колимської ночі, нагадуючи про рідний дім. Третя пастораль, «Прелюдія і фуга ре-бемоль мажор» № 15 змальовує образ філософський внутрішнього Спостерігача «Я» композитора в колимському концтаборі. І лише четверта пастораль – «Прелюдія і фуга ля-бемоль мажор» № 17 As-dur – замикає цей ланцюг, переводячи пастораль у площину інтимної пам'яті рідного дому. В системі пасторальності простежуються дві особливості: по-перше, диптих №17 ввібрав риси трьох попередніх пасторалей – змінний тридольний розмір від диптиху № 8, образ соловейка від диптиху № 11 та ритмічну організацію провідної фігурації від диптиху № 15; по-друге, в трьох з чотирьох диптихів (№№ 8, 15 та 17) повністю відсутня динаміка, і лише в диптиху №11 на початку стоїть р. Тут можна довго сперечатися про дане явище, проте, на нашу думку, це є символічно – в системі заборон тоталітарної системи найбільше каралися ті, хто зберігав та захищав національну символіку, а пряма згадка про Батьківщину могла стати фатальною.

Початковий розділ Прелюдії постає як простір внутрішнього спогаду, у якому музичний час не розгортається за традиційною драматургічною логікою, а пульсує, відтворюючи стан буття. Перші десять тактів побудовані на регулярній октавній пульсації з використанням усіх дванадцяти тонів октави у мелодичному розвитку. Така тонова «повнота» створює відчуття замкненості досвіду, що перегукується з описаним Морісом Мерло-Понті тілесним буттям як первинною формою присутності у світі, де тіло не спостерігає, а переживає [15, с. 109–110]. Функція початкової теми онтологічна – ритм існування. Слухач сприймає його на доінтонаційному рівні як аналог серцебиття або як ритм, що апелює до тієї пам'яті тіла, яку Анрі Бергсон означував як *mémoire du corps* і яка функціонує незалежно від свідомого пригадування [16, с. 98–101]. Аспект ритмічної організації заслуговує особливої уваги: співіснування розмірів 9/8 (права

рука) та 3/8 (ліва рука) створює ефект часової асинхронії, який можна розглядати як музичний еквівалент роздвоєного досвіду пам'яті. Поль Рікер підкреслював, що пригадування завжди відбувається у кількох часових площинах одночасно – теперішнього переживання і минулого, яке «повертається» [17, с. 45–46].

З 11-го такту в партії лівої руки виникає співуча мелодія, викладена терціями. Її кантиленний характер та симетричність фраз віддалено нагадують народну пісню (рис. 1), але не у сенсі стилізації чи цитування, а як органічний музичний жест. У культурологічному вимірі цей феномен можна осмислити через концепцію дому як простору пам'яті. Гастон Башляр розглядав дім не як географічну реальність, а як внутрішню структуру, у якій концентрується досвід минулого [18, с. 75–76]. У цьому контексті прелюдія постає не як пейзаж або пастораль, а як акустичний образ внутрішнього дому, де пульс життя та музичний жест, подібний до народної пісні, зливаються в єдине музичне переживання.



Рис. 1. Тема пісні

Такти 24–31 прелюдії формують першу фазу середньої частини твору. Особливу увагу привертають такти 25, 27 і 31 (рис. 2), де партію лівої руки охоплює стрімкий висхідний хроматичний рух у октавах шістнадцятими нотами. Інтонанція «пісні» поступово зникає, поступаючи виразові зусилля. Хроматичний характер руху має принципове значення: він не підпорядковується тональній логіці розвитку і не виконує функції модуляційного переходу. Натомість хроматика постає як музичний еквівалент руху «через тертя», без зовнішньої опори та очікуваної розв'язки. Філософське прочитання цього процесу можна пов'язати з концепцією Теодора Адорно про негативну динаміку – рух, що не веде до синтезу, а лише фіксує стан напруженого становлення [19, с. 45–46]. Триразове повторення цього жесту (тт. 25, 27, 31) не створює відчуття розвитку; навпаки, воно формує риторичну фігуру наполягання (*insistentia*). Кожна спроба висхідного прориву ніби починається заново, не знімаючи напруги і не приводячи до якісної зміни. У психологічному вимірі це можна співвіднести з досвідом межової ситуації, описаним Віктором Франклом, коли людина змушена діяти,

не маючи ясної перспективи результату. Рух стає самоцінним, оскільки зупинка означала б втрату внутрішньої опори: «Свобода волі означає свободу волі людини, а воля людини – це воля скінченної істоти. Свобода людини – це не свобода від умов, а радше свобода займати позицію щодо будь-яких умов, з якими вона може зіткнутися» [20, с. 40]. У богословському аспекті цей епізод можна співвіднести з біблійним образом шляху як випробування, а не тріумфу. У Книзі Виходу рух Ізраїлю через пустелю [21, Вихід, 14:22] не є безперервним сходженням, а складається з повторюваних криз, сумнівів і повернень до вихідної точки. Подібно, у прелюдії висхідний рух не веде до світлої кульмінації, а радше фіксує необхідність продовжувати рух. Пам'ять дому вже не підтримує, але саме її втрата змушує рухатися далі.



Рис. 2. Висхідний прорив Свободи

Такти 32–45 Прелюдії формують другу фазу розвитку середньої частини і поглиблюють інтонаційний злам, започаткований у попередніх тактах. Якщо перша фаза (тт. 24–31) була пов'язана з переходом від пісенності до інтонації руху, то в цій ділянці відбувається принципова трансформація самого відчуття часу. Найпомітнішою формальною ознакою є різка зміна метричної організації партії правої руки. Партія правої руки відмовляється від попереднього автономного ритмічного режиму і переходить у уніфікований з лівою рукою розмір 3/4. Таким чином знімається поліметрія, і уніфікація метра створює ефект тотального залучення музичної тканини до єдиного, примусового часового потоку. Одночасно відбувається радикальне ущільнення пульсації. Початковий «стукіт серця», що раніше функціонував як стабілізуючий тілесний фон, трансформується у безперервний рух шістнадцятими нотами. Ця пульсація втрачає природність і набуває характеру надмірного, неприродного ритму. У психологічному вимірі такий зсув відповідає тілесним реакціям, характерним для станів тривалого напруження, коли фізіологічний ритм перестає підтримувати відчуття цілісності і сигналізує кризу. Особливої семантичної ваги набувають акценти, що супроводжують перенос пульсації на октаву вгору. Акцентований октавний перенос не формує мелодії і не бере участі в гармонічному

розвитку; він функціонує як імпульс, спрямований на прорив регістру, але позбавлений перспективи виходу. У цьому жесті зникає індивідуальна інтонація – залишається лише енергія зусилля. Кульмінаційним моментом цієї фази є зсув акценту в такті 37: акцент переміщується з першої шістнадцятої кожної долі на третю. Ця, на перший погляд, ритмічно незначна деталь має фундаментальне значення для сприйняття музичного часу. Акцент, позбавлений опори на сильну долю, створює ефект внутрішньої аритмії. Час перестає бути передбачуваним і стабільним; слухач втрачає відчуття метричної рівноваги, навіть попри формальну чіткість розміру (рис. 3).

У філософському сенсі цей зсув відображає порушення темпоральної структури досвіду [22], коли час перестає переживатися як безперервний потік і фрагментується; суб'єкт змушений існувати всередині процесу, що його контролює [23, с. 112–115]. У богословському вимірі ця ділянка може бути співвіднесена з біблійним мотивом випробування в пустелі [21, Вихід, 16:4], де шлях перестає бути прямим рухом до землі обітованої і перетворюється на сам стан випробування.



Рис. 3. Ритмічний зсув, втрата опори

З такту 46 Прелюдії розпочинається репризний розділ, який не є простим поверненням початкового матеріалу, а становить його глибоку трансформацію. Реприза функціонує як простір пам'яті, де різні часові й образні пласти співіснують у багат шаровій фактурі. Відновлюється поліметрична організація, характерна для початку прелюдії, проте ролі рук принципово змінюються. Октавна тема «серцебиття», що звучала у вступі в партії правої руки, тепер переноситься в партію лівої та розгортається в розмірі 9/8. Тілесний пульс переміщується у глибину фактури: він прихований, але не зникає, більше не домінує, а підтримує конструкцію зсередини. Партія правої руки переходить у розмір 3/4 та виконує трель – інтонаційний жест, що з високою вірогідністю співвідноситься з образом соловейка. У контексті української традиції соловей символізує дім, мову і безперервність життя; у народній поезії він часто постає як голос рід-

ного краю, який звучить незалежно від історичних катастроф. Його поява саме в репризі, а не на початку, підкреслює, що це не пряме переживання природи, а внутрішній слуховий образ.

З такту 48 фактура ускладнюється: у верхньому регістрі з'являється терцова тема, яка цитує матеріал з такту 11. Таким чином у репризі співіснують три самостійні пласти: глибинний тілесний пульс (октави в лівій руці, 9/8), трель як образ пташиного співу (права рука, 3/4) та терцова пісенна мелодика у верхньому регістрі як знак народнопісенної інтонації. Ця тришарова структура виступає музичним аналогом багаторівневої пам'яті. У психології пам'яті [24] наголошується, що травматичний досвід не стирає попередніх шарів психіки, а нашаровує на них нові. У репризі Задерацького саме це нашарування стає чутним: тілесне, природне і культурне існують водночас.

Кульмінаційним пунктом цього процесу є такт 56, який збігається з точкою золотого перетину. Тут октавно-терцовий виклад у партії правої руки накладається на септимові інтервали лівої руки. Септима як інтервал напруження й незавершеності контрастує з консонантною пасторальною інтонацією терцій. Партія лівої руки змінює розмір на 3/4, і вся фактура вперше за тривалий час об'єднується в єдиному метричному просторі. Цей момент можна трактувати як короткочасну інтеграцію досвіду: різні часові й психологічні пласти не зникають, але узгоджуються між собою. У філософському сенсі це відповідає тому, що Поль Рікер [17] називав «нарративною ідентичністю», коли фрагменти досвіду складаються в цілісну, хоча й напружену, структуру пам'яті.

Після кульмінації музика поступово втрачає рухову активність і з тактів 60–63 переходить у хоральний виклад. Хорал (рис. 4) не є стилізацією церковного співу в прямому сенсі, а радше знаком зупинки часу. У богословському контексті він може бути співвіднесений із мотивом внутрішнього примирення: сенс не скасовує пережитого, але дозволяє йому бути прийнятним. У біблійній традиції подібний стан часто настає не після визволення, а посеред дороги – як тиха присутність сенсу, що не потребує динамічного підтвердження.



Рис. 4. Хорал

Такти 65–75 Прелюдії становлять завершальний розділ, у якому відбувається остаточне переосмислення пасторального матеріалу. Після хоральної зупинки (т. 60–63) музична думка знову набуває розвитку, проте цей рух має іншу природу, ніж на початку твору. Якщо вступ прелюдії був спрямований на внутрішній тілесний пульс, то тепер акцент зміщується у сферу зовнішніх стихій. Партія лівої руки проводить тему, що зберігає риси попередньої інтонаційної логіки, тоді як партія правої руки заповнює фактурний простір безперервними пасажами з тридцять восьмих. Ці пасажі не мають мелодичного спрямування і не формують тематичного вислову; їхня функція – створення рухової стихії. За характером вони найбільш переконливо прочитуються як образ вітру або води. У традиційній українській символіці вітер має подвійне значення. З одного боку, це природна сила, що пов'язує людину з ландшафтом і простором рідного краю; з іншого – знак несталості, дороги, вигнання. У народній пісні вітер часто є посередником між домом і далечинню, між теперішнім і пам'яттю. Подібно, у психологічному вимірі Дональд Віннікотт [25, с. 35–37] підкреслює, що зовнішні стимули та впливають на інтеграцію внутрішнього «Я» і формування життєвої цілісності; рух стихії в партії правої руки можна трактувати як музичний аналог цього процесу.

Поступово цей розділ підводить до коди, що починається з такту 77. Саме тут тема серцебиття знову повертається в партію правої руки – так само, як у вступі прелюдії. Це повернення не є простим повтором: після всіх трансформацій середньої частини і репризи серцебиття сприймається вже не як початкова даність, а як те, що вистояло. Тілесний ритм повертається на поверхню, нагадуючи про незнищенність внутрішнього життя. З такту 78 з'являється ще один принципово новий елемент: акордна тема, яка ніби піднімається з глибин фактури. Гармонічна структура цих акордів є надзвичайно показовою. Вони побудовані як поєднання двох квінт, що разом утворюють нону між крайніми звуками. Така вертикаль позбавлена функціональної стабільності: квінта традиційно асоціюється з опорою, але їх поєднання через нону створює напруження, яке не розв'язується у звичний спосіб. У музично-семантичному плані ці акорди можна трактувати як образ внутрішнього розламу, який не руйнує структуру, але постійно в ній присутній. Нона тут не є дисонансом, що прагне розв'язання; радше це знак межі між згодою і напругою. У богословській перспективі подібна структура може бути співвіднесена

з біблійним мотивом «стояння», коли людина не отримує відповіді, але продовжує залишатися в діалозі [21, Книга Йова, 1:21]. Мартін Хайдеггер [26, с. 121–123] підкреслює, що повернення фундаментального ритму буття означає присутність людини в світі, який сприймається не лише через свідомість, а через подію буття. У цьому сенсі серцебиття після коди можна розглядати як музичну інтерпретацію такого «буття в часі».

Фуга постає як безпосереднє продовження прелюдії, зберігаючи її внутрішню логіку двоїстості, але переводячи її в іншу площину. Якщо у прелюдії напруга реалізовувалася через метричну асинхронію (співіснування 9/8 і 3/8), то у фугі вона інтеріоризується і функціонує вже на ладовому рівні. Єдиний розмір 3/4, що зберігається протягом усієї частини, усуває зовнішній часовий конфлікт і створює відчуття впорядкованого руху, однак внутрішня нестабільність переноситься у саму інтонаційну тканину теми. Позначка *Animato* фіксує зміну способу музичного буття: після пасторальної розшарованості прелюдії музичний процес набуває спрямованості та внутрішньої енергії руху. У цьому контексті анімато виступає не лише темповим, але й семантичним індикатором – переходом від стану споглядання до стану активного переживання, у якому матеріал збирається в єдину часову площину. Шеститактова розспівна тема фуги (рис. 5), інтонаційно споріднена з терцовою темою прелюдії (т. 11), має мажорну ладову основу, однак включає підвищений другий і понижений сьомий ступені. Така інтонаційна конфігурація формує ладову амбівалентність: при збереженні мажорного тонального центру виникає відчуття мінорного забарвлення, що створює внутрішню емоційну напругу без руйнування тональної ідентичності. У світлі історико-теоретичних підходів К. Дальгауза [27] подібні відхилення можуть розглядатися як спосіб семантичного розширення ладової функції в межах тональної системи, тоді як сучасні дослідження гармонічного значення (Harrison) [28] дозволяють трактувати такі інтонаційні зміщення як носії внутрішньої напруги та смислової багатозначності. У феноменологічному вимірі така трансформація може бути співвіднесена з описами внутрішнього часосвідомлення у працях Е. Гуссерля [22]: зовнішня розшарованість часу поступається внутрішній єдності переживання. Водночас, у гайдеггерівському [26] розумінні часу як модусу буття, впорядкованість музичного процесу не означає зникнення напруги, а лише зміну способу її присутності. Таким чином, фуга не заперечує досвід прелюдії, а переводить його

у внутрішній вимір, де метрична двоїстість попередньої частини трансформується у ладову амбівалентність теми.



Рис. 5. Тема фуги

Цікавим є наступні епізоди – у тактах 7–11 та 16–20 В. Задерацький вводить у партію лівої руки послідовність із п'яти висхідних септим, що формує особливий інтонаційний вузол всередині відносно співної, мажорно орієнтованої теми (рис.6). Цей епізод набуває особливої ваги, оскільки ключовим напруженим інтервалом у самій темі фуги вже була низхідна септима, яка виконувала функцію маркера внутрішньої тріщини в межах ладово стабільної конструкції. На відміну від тематичної низхідної септими, що може бути прочитана як жест спадання, знемоги або внутрішнього згасання, послідовні висхідні септими діють у протилежному векторі – як напружене, майже насильницьке спрямування вгору. Композитор протиставляє два типи одного й того ж інтервалу: септима постає не лише як знак болю, але й як форма активного внутрішнього зусилля. У теорії інтервальної семантики септима традиційно трактується як інтервал «незавершеності» та «екзистенційної напруги», що несе потенціал розриву між стабільним і нестабільним [29, с. 45–47; 30, с. 102–104]. Саме тому її послідовне нагромадження у фузі, яка загалом прагне поліфонічного порядку, звучить як інтонаційний спротив впорядкуванню. У психології травми подібна форма активності описується як *compelled action* – дія, що здійснюється не з волі суб'єкта, а внаслідок зовнішнього тиску, однак з часом інтеріоризується та повторюється автоматично [31, с. 88–90; 32, с. 40–42]. У цьому сенсі висхідні септими в лівій руці можна прочитати як музичний еквівалент такої інтеріоризованої примусової активності: тіло «знає», що має рухатися, навіть якщо свідомість чинить опір.

Принципово важливо, що цей інтервальный рух локалізується у нижньому регістрі. Партія лівої руки протягом усього циклу «24 прелюдії та фуги» пов'язана з тілесними імпульсами – серцебиттям, кроком, фундаментальним ритмом часу. Таким чином септима закарбовується не лише у слуховій пам'яті, а й у площині соматичної пам'яті, про яку писали М. Мерло-Понті та П. Рікер, наголо-

шуючи на здатності тіла «пам'ятати» досвід дораціонально через повторювану дію [15, с. 109–110; 17, с. 45–46]. Окрім того, слід звернути увагу, що «число 5 символізує єдність Земного з Небесним. При посвяченні в священницький сан помазують край правого вуха, великий палець правої руки та ноги. Вухом людина має слухати слово Боже, рукою – виконувати доручення Боже, а ногою – йти по шляху Божому. Кожна з цих частин тіла пов'язана з числом 5: вуха є одним із п'яти органів чуття, а на руках і ногах маємо по п'ять пальців. Рука ще символізує орган, яким людина формує навколо себе світ 10 пальців на двох руках часто ототожнюють з 10 заповідями на двох скрижалях, що виражають міру людської відповідальності перед Богом. Число $5=4+1$ – творіння (людина, 4) пов'язане з Богом (1). Таким чином, число п'ять символізує зв'язок безпосередньо людського з Божественним. Практичним прикладом фігурування п'ятірки в християнських ритуалах є благословення п'яти хлібів на літії під час «всенощного бденія» і вживання на проскомодії під час літургії 5 просфор» [33, с. 34].



Рис. 6. Висхідні септими

Кульмінаційним моментом фуги стає заключна магістральна стрета в такті 74, де тема вперше, але не востаннє, з'являється у всіх чотирьох голосах. Така повнофактурна концентрація тематичного матеріалу виходить за межі суто поліфонічної мови й набуває принципово іншого – антропологічного та психологічного – значення. Стрета традиційно асоціюється з кульмінацією, ущільненням часу та підвищенням драматичної напруги [34, с. 45–47]. З психологічної перспективи така структура стрети співвідноситься з феноменом травматичної тотальності, описаним у працях Поля Рікера та Карліна Карута, коли досвід перстає бути фрагментом пам'яті й починає функціонувати як домінуючий режим буття [17, с. 72–74; 35, с. 33–36]. У цьому сенсі чотириголосна стрета постає як момент, у якому пам'ять уже не «згадується», а проживається одночасно на всіх рівнях. В такті 85 композитор вводить другу стрету, де вступи голосів організовується чітко знизу вгору (бас – тенор – альт – сопрано), що асоціюється з поступовим сходженням та рухом від земного до трансцендентного. Це надзвичайно показово, адже травматичний досвід не перетворюється

на repetition compulsion (нав'язливий повтор) в лінійному часі, а інтегрується в структуру особистості [36]. Саме тут, Задерацький «графічно показує», що від досвіду концентраційного табору не втечеш, його можна тільки усвідомити.

Біблійний вимір цього жесту дозволяє прочитати другу стрету як музичну аналогію сходження – не триумфального, а вистражданого. Тут доречною є паралель зі словами псалмспівця: «Із глибини кличу до Тебе, Господи» [21, Пс., 129:1]. Саме з «глибини» басового регістру починається тематичний рух, що поступово піднімається до сопрано, набуваючи характеру молитви.

Надзвичайно показовим є епізод у т. 90, де тема фуги розгортається у двох часових вимірах одночасно: у верхньому голосі вона подається в нормальному вигляді, тоді як у басу – октавами у подвійному ритмічному збільшенні. Така поліфонічна конструкція створює ефект розшарування часу: тема звучить як теперішній жест і водночас як позачасовий фундамент. У богословському сенсі подібне співіснування різних часових масштабів відповідає біблійному розумінню вічності, яка не скасовує часу, а включає його в себе: «Ісус Христос учора й сьогодні – Той Самий і навіки» [21, Євр., 13:8]. Кульмінацією цього процесу стає проведення теми в акордовій гармонізації в т. 100 (рис. 7). Саме тут fuga остаточно виходить за межі поліфонічного дискурсу і входить у сферу хорального проголошення. У світлі біблійної символіки хорал традиційно пов'язується з актом свідчення та сповідання віри: «І буде одне стадо й один Пастир» [21, Ів., 10:16]. За В. Франклом, остаточним етапом переживання травми є не її подолання, а надання їй сенсу, який перевищує межі індивідуального досвіду [32]. Саме це відбувається у хоральному фіналі фуги. Г. Арндт розглядала проголошення як форму дії, що виводить досвід з приватної сфери у простір спільного буття [37].



Рис. 7. Останнє гармонізоване проведення теми

Висновки. Проведений культурологічний, музикознавчий, психологічний і богословський

аналіз Прелюдії та фуги № 17 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького засвідчив, що цей твір функціонує не лише як автономна поліфонічна композиція, а як складний драматургічний вузол у межах усього циклу. Через систему інтонаційних трансформацій, поліметричних зрушень, інтервальної символіки та багатошарової фактури композитор формує модель досвіду, у якій тілесний ритм, пам'ять і духовний вимір перебувають у постійному напруженому діалозі. Прелюдія постає як простір внутрішнього випробування, де руйнується стабільність часу та відчуття опори, тоді як fuga розгортає процес поступової інтеграції пережитого через поліфонічну взаємодію голосів і трансформацію тематичного матеріалу. У результаті формується цілісна драматургічна траєкторія – від розламу й тілесної напруги до стану внутрішнього узгодження, який знаходить своє вираження у фінальному хоральному вимірі.

У ширшому контексті цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького постає як унікальне явище української та європейської музики ХХ століття, створене в умовах історичного насильства й особистої катастрофи. Саме тому його музична мова поєднує сувору поліфонічну дисципліну з глибоко особистісним свідченням досвіду людини, що перебуває на межі руйнування, але не втрачає внутрішньої вертикалі сенсу. Постає Всеволода Задерацького в цьому світлі набуває особливого значення для історії української культури. Його творчість демонструє приклад духовної стійкості митця, який, перебуваючи в умовах репресій і табірної існування, створює музику виняткової інтелектуальної сили та етичної глибини. У символічному вимірі композитор постає як пророка постать – не в сенсі передбачення майбутнього, а як носій внутрішнього бачення, здатного крізь темряву історичних катастроф утримувати перспективу світла.

Отже, аналіз Прелюдії та фуги № 17 дозволяє розглядати цикл не лише як поліфонічний проект, а як цілісну духовно-філософську модель переживання ХХ століття. Включення міждисциплінарних підходів – музикознавчого, психологічного, феноменологічного та богословського – відкриває нові можливості для осмислення спадщини Задерацького і поглиблює розуміння його місця в історії української та світової музичної культури.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на поглиблення семантичного аналізу окремих образно-жанрових ліній циклу, зокрема пасторальності як специфічного хронотопу пам'яті, природи та внутрішнього простору. Перспективним

видається також зіставлення індивідуальних інтонаційних моделей диптихів із ширшим культурно-історичним контекстом європейської поліфонічної

традиції ХХ століття. Окремого осмислення потребує питання виконавської інтерпретації циклу як цілісного художнього висловлювання.

Література

1. Поставойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття) : дис. ... д-ра філософії. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.
2. Сирятська Т. О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 70. С. 140–160. DOI: 10.34064/khnum1-70.08.
3. Макарова Н. 24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття. Аспекти історичного музикознавства. 2024. Вип. 36. С. 62–80. DOI: 10.34064/khnum2-3604.
4. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги N1 до-мажор із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*. 2025. N4. С. 95–105. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>.
5. Макарова Н. Діалог неба і душі (на прикладі Прелюдії і фуги мі-мажор № 9 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 91. Том 2. С. 95–101. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-2-15>.
6. Макарова Н. Екватор духовної мандрівки (на прикладі «Прелюдії і фуги соль-дієз мінор № 12 з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 93, том 2. С. 32–40. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-6>
7. Макарова Н. Колимський соловейко (на прикладі аналізу Прелюдії і фуги сі-мажор № 11 із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 92, том 2. С. 94–100. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-13>
8. Макарова Н. Містична коліскова (на прикладі диптиху сі-мінор №6 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького). *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (09). С. 85–92. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.17>
9. Макарова Н. Між стражданням і вічністю (на прикладі прелюдії і фуги № 3 соль-мажор В. П. Задерацького). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2025. Вип. 54. С. 31–36. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-05>
10. Макарова Н. Прелюдія та fuga ля-мінор № 2 В. П. Задерацького як музична модель тривожного часу. *Українська музика*. 2025. Вип 3 (54). С. 56–65. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>.
11. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та фуги N5 ре-мажор В.П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 90. Том 2. С. 60–65. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>.
12. Макарова Н. Символізм музики табірної дня (на прикладі музично-психологічного аналізу «Прелюдії та фуги ля-мажор» № 7 В. П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 89. Том 2. С. 135–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>.
13. Макарова Н. Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і фуги до-дієз мінор № 10 В. Задерацького). *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3. С. 145–152. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
14. Білобровська К. Концептосфера творчості Б. Антоненка-Давидовича : дисертація доктора філософії. Криворізький державний педагогічний університет. Кривий ріг, 2024. 338 с.
15. Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. 537 p.
16. Bergson, Henri. *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : F. Alcan, 1896. 298 p.
17. Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000. 708 p.
18. Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 1958. 214 p.
19. Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1958. 206 p.
20. Frankl, Viktor E. *The Will to Meaning: Foundations and Applications of Logotherapy*. New York : New American Library, 1969. 179 p.
21. *Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту*: переклад Івана Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
22. Husserl, E. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Berlin, Boston : De Gruyter, 1998. 127 p.
23. Jaspers, Karl. *Philosophie*. Band 2: *Existenzerhellung*. Berlin–Heidelberg–New York : Springer, 1973. 462 p.
24. Jung, C. G. *Collected Works of C. G. Jung*. Volume 7: *Two Essays in Analytical Psychology*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1967. 689 p.
25. Winnicott, D. W. *The theory of the parent-infant relationship*. *International Journal of Psycho-Analysis*, 1960. Vol. 41, Pp. 585–595.
26. Heidegger, M. *Sein und Zeit*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1927. 438 p.
27. Dahlhaus, Carl. *Analysis and Value Judgment*. New York : Pendragon Press, 1983. VIII, 87 p.
28. Harrison, D. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago; London : University of Chicago Press, 1994. 352 p.
29. Cooke, D. *The Language of Music*. London : Oxford University Press, 1959. 289 p.
30. Hindemith, P. *Unterweisung im Tonsatz*. Theoretischer Teil. Mainz : Schott, 1940. 315 p.

31. Janoff-Bulman, R. *Shattered Assumptions: Towards a New Psychology of Trauma*. New York : Free Press, 1992. 280 p.
32. Frankl, V. E. *Man's Search for Meaning*. Boston: Beacon Press, 1959. 165 p
33. Юрченко О. О. Символіка чисел в духовній культурі православного соціуму українських земель у XIV – початку XVIII століть : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ : Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2016. 267 с.
34. Gedalge, A. *Traité de la fugue*. Paris: Enoch & Cie, 1901. 379 p.
35. Caruth, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD; London : Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p.
36. van der Kolk, B. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York : Viking, 2014. 464 p.
37. Arendt, H. *The Human Condition*. Chicago : University of Chicago Press, 1958. 384 p.

References

1. Postovoytova, S. O. (2024). *Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.)*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].
2. Syriatska, T. O. (2024). *Zhanrovo-stylysnychna typolohiia preliudii tsykladu "24 preliudii ta fuchy" V. Zaderatskoho [Genre-stylistic typology of the preludes of V. Zaderatsky's cycle]*. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 70, 140–160. DOI: 10.34064/khnum1-70.08 [in Ukrainian].
3. Makarova, N. (2024). *24 preliudii ta fuchy V. P. Zaderatskoho: povnennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]*. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 36, 62–80. DOI: 10.34064/khnum2-3604 [in Ukrainian].
4. Makarova, N. (2025). *Dzvin yak fihura pamiaty (na prykladi preliudii i fuchy №1 do-mazhor iz tsykladu "24 preliudii ta fuchy" V. Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]*. *Fine Art and Culture Studies*. N4, 95–105. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13> [in Ukrainian].
5. Makarova, N. (2025) *Dialoh neba i dushi (na prykladi Preliudii i fuchy mi-mazhor № 9 iz tsykladu «24 preliudii ta fuchy» Vsevoloda Zaderatskoho) [Dialogue between heaven and soul (on the example of Prelude and Fugue in E major No. 9 by Vsevolod Zaderatsky)]*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 91. Tom 2. 95–101. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-2-15> [in Ukrainian].
6. Makarova, N. (2025). *Ekvator dukhovnoi mandrivky (na prykladi «Preliudii i fuchy sol-diiez minor № 12 z tsykladu "24 preliudii ta fuchy" Vsevoloda Zaderatskoho) [The equator of a spiritual journey (on the example of "Prelude and Fugue in G-sharp minor No. 12 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Zaderatsky)]*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 93. Tom 2. S. 32–40. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-6> [in Ukrainian].
7. Makarova, N. (2025). *Kolymyskyi soloveiko (na prykladi analizu Preliudii i fuchy si-mazhor № 11 iz tsykladu «24 preliudii ta fuchy» V.Zaderatskoho) [Kolyma Nightingale (based on the analysis of Prelude and Fugue in B major No. 11 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 92, tom 2. S. 94–100. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-13> [in Ukrainian].
8. Makarova, N. (2025). *Mistychna kolyskova (na prykladi dyptykhu si-minor №6 iz tsykladu "24 preliudii ta fuchy" Vsevoloda Zaderatskoho) [Mystical Lullaby (based on Diptych B minor No. 6 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Zaderatsky)]* *Slobozhanski mystetski studii*. Vypusk 3 (09). S. 85–92. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.17> [in Ukrainian].
9. Makarova, N. (2025). *Mizh strazhdanniam i vichnistiu (na prykladi preliudii i fuchy № 3 sol-mazhor V. P. Zaderatskoho) [Between suffering and eternity (on the example of the prelude and fugue No. 3 in G major by V. Zaderatsky)]* *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*. Vyp. 54. S. 31–36. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-05> [in Ukrainian].
10. Makarova, N. (2025). *Preliudiia ta fuha lia-minor № 2 V. P. Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnoho chasu [Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V.P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]*. *Ukrainska muzyka*. Vyp 3 (54). P. 56–65. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6> [in Ukrainian].
11. Makarova, N. (2025). *Semiotyka podviinosti (na pryklad preliudii ta fuchy N5 re-mazhor V.P.Zaderatskoho) [Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V.P. Zaderatsky)]*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 90. Tom 2, P. 60–65. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8> [in Ukrainian].
12. Makarova, N. (2025). *Symvolizm muzyky tabirnoho dnia (na prykladi muzychno-psykholohichnoho analizu "Preliudii ta fuchy" lia-mazhor № 7 V. P. Zaderatskoho) [Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychological analysis of "Prelude and Fugue in A Major" No. 7 by V.P. Zaderatsky)]*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 89. Tom 2. P. 135–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19> [in Ukrainian].
13. Makarova, N. (2025). *Storinka mistychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Preliudii i fuchy do-diiez minor № 10 V. Zaderatskoho) [A page from a prisoner's mystical diary (based on the example of Prelude and Fugue in C-sharp minor No. 10 by V. Zaderatsky)]*. *Pivdennoukrainski mystetski studii*. Vyp. 3. Pp. 145–152. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19> [in Ukrainian].
14. Bilobrovska, K. (2024). *Kontseptosfera tvorchosti B. Antonenka-Davydovycha [The Conceptual Sphere of B. Antonenko-Davidovych's Creativity] (Dysertatsiia doktora filosofii)*. *Kryvorizkyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet, Kryvyi Rih*. [in Ukrainian].

15. Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception* [Phenomenology of Perception]. Paris : Gallimard. [in French].
16. Bergson, H. (1896). *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit* [Matter and Memory: An Essay on the Relation of Body and Mind]. Paris : F. Alcan. [in French].
17. Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [Memory, History, Forgetting]. Paris: Seuil. [in French].
18. Bachelard, G. (1958). *La poétique de l'espace* [The Poetics of Space]. Paris: Presses universitaires de France. [in French].
19. Adorno, T. W. (1958). *Philosophie der neuen Musik* [Philosophy of New Music]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [in German].
20. Frankl, V. E. (1969). *The Will to Meaning: Foundations and Applications of Logotherapy*. New York : New American Library. [in English].
21. *Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohiiienka*. [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko]. (2011). Kyiv : Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian].
22. Husserl, E. (1998). *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [Lectures on the Phenomenology of Internal Time-Consciousness] (3rd ed.). Berlin, Boston : De Gruyter. [in German].
23. Jaspers, K. (1973). *Philosophie. Band 2: Existenzerhellung* [Philosophy, Vol. 2: Illumination of Existence]. Berlin/Heidelberg/New York : Springer. [in German].
24. Jung, C. G. (1967). *Collected Works of C. G. Jung. Volume 7: Two Essays in Analytical Psychology*. Princeton, NJ : Princeton University Press. [in English].
25. Winnicott, D. W. (1960). The theory of the parent-infant relationship. *International Journal of Psycho-Analysis*, 41, 585–595. [in English].
26. Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit* [Being and Time]. Tübingen : Max Niemeyer Verlag. [in German].
27. Dahlhaus, C. (1983). *Analysis and Value Judgment*. New York : Pendragon Press. [in English].
28. Harrison, D. (1994). *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago; London : University of Chicago Press. [in English].
29. Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. London: Oxford University Press. [in English].
30. Hindemith, P. (1940). *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil* [The Craft of Musical Composition: Theoretical Part]. Mainz : Schott. [in German].
31. Janoff-Bulman, R. (1992). *Shattered Assumptions: Towards a New Psychology of Trauma*. New York : Free Press. [in English].
32. Frankl, V. E. (1959). *Man's Search for Meaning*. Boston : Beacon Press. [in English].
33. Yurchenko, O. O. (2016). *Symvolika chysel v dukhovnii kul'turi pravoslavnoho sotsiumu ukrains'kykh zemel' u XIV – pochatku XVIII st.* [The symbolism of numbers in the spiritual culture of the Orthodox society of Ukrainian lands in the 14th – early 18th centuries] (Candidate dissertation). Kyiv : Taras Shevchenko National University of Kyiv. [in Ukrainian].
34. Gedalge, A. (1901). *Traité de la fugue* [Treatise on the Fugue]. Paris : Enoch & Cie. [in French].
35. Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD; London: Johns Hopkins University Press. [in English].
36. van der Kolk, B. (2014). *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York : Viking. [in English].
37. Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago : University of Chicago Press. [in English].

Natalia Makarova – Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Music and Theatre Disciplines, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts

Pastoral as a space of memory and inner freedom (on the example of the analysis of “Preludes and Fugues in A-flat Major” No. 17 by V. Zaderatsky)

The relevance of the study is determined by the need for a comprehensive understanding of the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Petrovich Zaderatsky as a unique phenomenon of Ukrainian musical culture of the 20th century, which acts not only as an artistic masterpiece, but also as a prophetic space of historical memory and spiritual insight. The cycle reflects tragic historical events, psychological traumas and moral challenges of the Ukrainian people, transforming them into a multi-level musical language, where each prelude and fugue carries a symbolic, theological and psychological load. Despite existing musicological research, the issues of the relationship between polyphony, interval organization, mode systems and the prophetic potential of the cycle remain insufficiently covered. The purpose of the article is to conduct a cultural-psychological and musicological analysis of “Prelude and Fugue in A-flat Major” No. 17 from the cycle “24 Preludes and Fugues”, to identify its role as a prophetic message of time and an instrument of spiritual memory. In the course of the study, interdisciplinary methods were applied: detailed mode-interval and polyphonic analysis, semiotic interpretation of musical figures, comparison of music with biblical texts, classical and modern philosophical literature, as well as psychological and theological concepts that allow us to comprehend the depth of musical prophecy. The novelty of the work lies in identifying “Prelude and Fugue in A-flat Major” No. 17 as a musical prophetic text capable of foreseeing the spiritual and moral challenges of the time, transmitting historical memory and the inner experience of tragedy. It is shown that polyphonic and interval structures function as codes of prophetic vision,

where each tone, sequence and rhythmic pattern forms a multi-level space of spiritual reflection. The music of the cycle acts not only as an aesthetic phenomenon, but also as an active carrier of moral and spiritual insight, capable of changing the listener's perception and understanding of historical and personal destiny. The results of the study demonstrate that diptych No. 17 completes a certain line of the cycle, synthesizing images of the inner world and at the same time forming a prophetic perspective, opening the listener to the awareness of his own responsibility to history and spiritual values.

Key words: Zaderatsky, diptych, polyphonic cycle, cultural memory, memory, nightingale, wind, water, "Prelude and Fugue in A-flat major" No. 17.



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Дата першого надходження статті до видання: 11.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 09.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 11.05.2026

УДК 78.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2026-55-04>

ШАНІСТИЧНИЙ СПАДОК СВЯТОСЛАВА РІХТЕРА – ПРИКЛАД ДЛЯ МОЛОДИХ ШАНІСТІВ

Юрій Попов – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
<https://orcid.org/0000-0001-9062-511>

Анастасія Плотнікова – студентка III курсу кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; викладач фортепіано, Музична школа імені С. Ріхтера Житомирської міської ради
<https://orcid.org/0009-0004-3126-1112>

Стиль виконання музичних творів Святослава Ріхтера виходить за межі техніки – це вплив на світогляд, сприйняття музики як до служіння. Спадщина Ріхтера складає не лише записи, а й етичний кодекс митця. Виконавська майстерність Святослава Теофіловича є інтеграцією інтелектуальної глибини, емоційної стриманості та технічної бездоганності. Він не прагнув ефектності, натомість шукав істину у звучанні. Саме тому його творчість залишається актуальною й наразі. Систематизація біографічних даних, концертних записів та творчого доробку Святослава Ріхтера дозволило узагальнити ключові аспекти його майстерності: педалізацію, фразування, стилістичну вірогідність та акустичну прозорість. Концепт «об’єктивна транскрипція» інтегрує філософсько-естетичну позицію Ріхтера, розглядаючи його виконання як архітектонічно-орієнтовану реконструкцію авторського задуму, що протиставляє традиційній егоцентричній віртуозності. Виконання для Ріхтера – це творча, чітко підпорядковане музичній структурі озвучення внутрішньої логіки твору, результатом якої є свідоме зміщення акценту з особистої емоційності на структурну та темброву ясність, які надають інтерпретаціям монументального, архітектонічно вивершеного звучання (особливо помітно у поліфонії Й. С. Баха та пізніх сонатах Л. ван Бетховена й Ф. Шуберта). «Струнно-штрихове туше» описує унікальність фортепіанної техніки Ріхтера, дозволяючи реалізувати його звуковий ідеал, сформований впливом органної та оркестральної музики. Звук досягається через специфічний мікроконтроль дотику, функціонально аналогічний різновидам штрихів струнних інструментів, пріоритетом якого є тонкий, динамічний контроль падіння та відскоку пальця на клавіші за мінімізації інерції передпліччя, що забезпечує подвійний спектр звучання: іронічно-гостре, «колюче» (естетика гротеску та модерністської іронії, яке оголює структуру) та глибинна, органоподібна монументальність (у романтичному та класичному репертуарі – Бетховен, Шуберт). Репертуарна експлікація методу універсалізму Святослава Ріхтера виступає як наслідок його об’єктивного методу. Застосування методу призвело до свідомої відмови від зовнішньої сентиментальності на користь підкреслення філософської глибини, часової та структурної масштабності.

Ключові слова: Святослав Ріхтер, стратегія розвитку, техніка гри, виконавська майстерність, фортепіано.

Актуальність теми дослідження. Святослав Теофілович Ріхтер (1915–1997) є однією з наймонументальніших постатей світового фортепіанного виконавства. Його творчий шлях, що охоплює період 1933–1997 рр., – унікальний приклад самобутнього розвитку, поєднання універсального репертуарного мислення та філософської глибини інтерпретації. Творчість Святослава Теофіловича – джерело натхнення, яке не втрачає актуальності. Святослав Ріхтер не лише видатний піаніст ХХ ст., а й духовний орієнтир для сучасних музикантів, приклад безкомпромісної відданості мистецтву. Підхід має-

стро до репетицій, відмова від публічності, уникання епатажу й ефектності небажання слідувати модним тенденціям сформувало образ митця, для якого головним в музиці є істина. Святослав Ріхтер міг годинами працювати над однією фразою, шукаючи її справжнє звучання, істину в кожному звукові. На думку Ріхтера виконавець є дзеркалом, яке відображає партитуру, фанатично точно й скурпульозно, природно. Для сучасних піаністів Ріхтер символ глибини, чесності та безмежної поваги до композитора, гру якого впізнають з першої ноти, а пам’яті збережено понад два століття західної музики. Його

приклад демонструє справжнє мистецтво, яке не потребує зовнішнього блиску, бо воно живе у внутрішньому світі виконавця. С. Ріхтер залишив по собі величезну спадщину записів, серед виоркемлюють як еталонні інтерпретації творів Баха, Бетховена, Вагнера, Дебюсі, Ойстраха, Шопена, Шуберта, Шумана. Стиль гри С. Ріхтера – це синтез інтелектуальної глибини, емоційної стриманості та технічної бездоганності.

Мета дослідження – історико-біографічний огляд становлення особистості Святослава Ріхтера та вплив його техніки гри на естетичні принципи виконавської майстерності сучасної молоді. Методологічною основою дослідження фундаментальних засад виконавської стратегії Святослава Ріхтера стали інтеграція системно-аналітичного та компаративного методів.

Виклад основного матеріалу. Виконавська майстерність, стиль виконання музичних творів Святослава Ріхтера виходить за межі техніки – це вплив на світогляд, сприйняття музики як служіння. Спадщина Ріхтера складає не лише записи, а й етичний кодекс митця. Святослава Теофіловича не прагнув ефектності, натомість шукав істину у звучанні. Саме тому його творчість залишається актуальною й наразі. Стиль, естетика, навіть мовчазна присутність маестро на репетиціях сформувало нові покоління музикантів. Його життя та творчість стали еталоном для виконавців, які прагнуть глибини, а не поверхневого успіху. У часи, коли музика часто стає продуктом, Ріхтер нагадує про її сутнісну природу. У часи комерціалізації Святослав Ріхтер власним прикладом нагадує про сакральну сутність мистецтва, надихає не лише технічно, а й етично: він показав, що музика є не кар'єрою, а покликанням. Багато сучасних піаністів, зокрема Е. Леонська, З. Кочиш, А. Люшевич згадують Ріхтера як свого духовного наставника. Його підхід до інтерпретації став основою педагогічних програм й сучасні виконавці звертаються до них як до творчого джерела.

Святослав Теофілович Ріхтер народився 20 березня 1915 р. в Житомирі (Україна) в родині німецького походження з глибокими театральними та музичними традиціями. Його мати була актрисою-аматоркою, а батько, – Теофіл Ріхтер, – піаністом, органістом та композитором, випускником Віденської консерваторії, що заклало фундамент музичного виховання сина. Саме в цій атмосфері Святослав отримав перші уроки музики, які сформували його естетичні орієнтири. Його музичне становлення було унікальним: Святослав Ріхтер здебільшого був само-

учкою. У 1921 р. родина переїхала до Одеси, де без музичної освіти п'ятнадцятирічний Ріхтер працював концертмейстером оперного театру. Формальну освіту Святослав Теофілович здобув лише у 22 роки (табл. 1), коли вступив у консерваторію до класу одного з найвидатніших педагогів ХХ ст. – Генріха Нейгауза, де швидко проявив унікальний талант [1]. Нейгауз називав його «генієм першого порядку», «генієм, якого не треба вчити». Вже з перших виступів С. Ріхтер вражав філософським осмисленням музичного твору, технічною досконалістю, глибиною інтерпретацій та музичного мислення.

У 1941 р. батько Святослава репресований та розстріляний радянською владою. Святослав Теофілович зазнав тиску радянської системи, але зберіг незалежність у виборі творів, які виконував: він уникав політичних заяв, але не вступав до КППС, що обмежувало його гастрольну діяльність. Моральна позиція піаніста, його внутрішній конфлікт між свободою як незалежного митця та вимогами режиму проявлялася у виборі репертуару, манері гри, відмові від офіціозу. До вступу до консерваторії тривалий період самонавчання дозволив С. Ріхтеру створити унікальний виконавський «код», який забезпечив його незалежність від академічних догм, сприяв інтеграції стилю самотнього оркестрового мислення, що надалі розвинулося під керівництвом Генріха Нейгауза. Освіта, заснована на традиціях органної музики, та багатокультурність Святослава Ріхтера вплинули на виконавський стиль майбутнього генія, стали ключовими чинниками його таланту, сприяючи формуванню його універсального репертуарного мислення, дозволяючи органічно інтерпретувати твори від докласицизму до модернізму. Органний репертуар, зокрема твори Й. С. Баха, вимагає абсолютної структурної ясності, суворого динамічного контролю, здатності до монументального звуковедення та кристально чистої поліфонії. Саме вони стали фундаментальною естетичною основою С. Ріхтера у його піанізмі (він прагнув до об'єктивності, відстороненої монументальності, що контрастує із суб'єктивізмом сучасників).

Вступ до консерваторії та подальша співпраця з Генріхом Нейгаузом визначили академічний шлях, але формування Ріхтера як незалежної особистості тиском випробовувала ідеологічна система. У 1937 р., на старті навчання С. Ріхтера відраховано з консерваторії через принципову відмову відвідувати політичні лекції (С. Ріхтер вважав їх не пов'язаними з музикою). У контексті сталінського СРСР, такий вчинок був викликом

Фактографія становлення Святослава Ріхтера як виконавця

| Період | Подія | Значення та вплив особистостей |
|-------------------------|--|--|
| 7 (20) березня 1915 р. | Народження у м. Житомир | Ріхтер є уродженцем Житомира, корені якого «сягають багатьох культур», поєднуючи українську та німецьку спадщини. |
| Ранні роки (до 1937 р.) | Формування творчої особистості (з 1916 р. до 1941 р.) переважно в Одесі | Дід, Данило Ріхтер, був органістом у лютеранській кірсі. Батько, Теофіл Данилович Ріхтер, – піаніст, органіст, композитор надав Святославу «перше натхнення» та «безцінні знання». Цей органічний фундамент пізніше визначив монументальний та архітектонічний звуковий ідеал. |
| 1937 р. | Вступ до державної консерваторії. Клас професора Генріха Нейгауза. | Нейгауз, почувши гру музиканта без формальної освіти, назвав його «генієм» й став ключовим академічним наставником. |
| 1937 р. (інцидент) | Ріхтера відрахували з консерваторії за відмову відвідувати політичні лекції. | Перше переслідування та прояв принципової позиції Ріхтера, який відстоював незалежність мистецтва від ідеології. Нейгауз домігся його відновлення. |
| 1941 р. | Напередодні війни мати, Ганна Москальова, залишила СРСР, що призвело до багаторічного розриву. | Особистісний виклик та травма, які сприяли формуванню філософської відстороненості у виконавській манері Святослава Ріхтера. |
| 1945 р. | Завоювання Першої премії на конкурсі музикантів-виконавців. | Визнання та премія катапультиувало кар'єру Святослава Ріхтера. |
| 1947 р. | Закінчення консерваторії. | Формальне завершення академічного навчання. |
| 1950 р. | Лауреат премії. | Офіційне визнання та попри минулі ідеологічні конфлікти інтеграція у еліту. |
| 1940-і–1950-і рр. | Географія виступів обмежена країнами соціалістичного блоку. | Період «творчого полону» та географічних обмежень на вільний виїзд як форма непрямого переслідування. |
| 1960 р. | Сенсаційний міжнародний дебют у Фінляндії та США. | Феєричний прорив на світову сцену через сольні концерти та виступи з оркестром. |
| 1961–1962 рр. | Виступи у Великій Британії, Італії, Австрії, Німеччині, Франції, Скандинавії, Японії. | Швидка експансія географії виступів у Західній Європі. |
| 1961 р. | Присвоєння почесного звання та премії. | Найвищі нагороди. |
| 1975 р. | Присвоєння звання Героя. | Найвище державне звання та підтвердження стратегічної цінності С. Ріхтера для культури. |
| 1981 р. | Заснування щорічного фестивалю «Грудневі вечори» в Державному музеї образотворчих мистецтв | Організаційна діяльність, спрямована на поєднання музики та образотворчого мистецтва. Засновано літній музичний фестиваль у Франції. |
| Березень 1995 р. | Останній концерт у Любеку (Німеччина) | «Лебедина пісня» великого артиста. |
| 1 серпня 1997 р. | Смерть (у віці 82 роки) від інфаркту міокарда. | Останні роки провів у Парижі. |

Джерело: сформовано на основі [1–6].

політичній доцільності. Цей прецедент дозволив С. Ріхтеру на відміну від багатьох колег відстоювати творчу свободу. Особистісні виклики військового та повоєнного періодів також глибоко позначилися на його виконавській філософії. Вимушена втеча матері, Анни Павлівни, до Одеси напередодні війни та подальший переїзд до Німеччини призвела до глибокої емоційної травми. Зустріч із матір'ю через багато років була «холодною», і замість матері музикант побачив «маску». Ця глибока особиста відстороненість та внутрішня травма трансформувалися у мета-

фізичну якість виконавського стилю. Внутрішня відчуженість стала моделлю інтерпретаційної позиції С. Ріхтера, не дозволяючи поверховим зовнішнім емоціям закрити універсальну істину, внутрішню, філософську архітектоніку твору. Ріхтер відчував огиду до будь-якої самореклами, уникаючи розмов про себе, повною мірою присвячуючи себе музиці, якій він самозабутньо служив. Він ніколи не боявся скандалів, прагнув до правди у партитурі, у мистецтві, у поведінці.

Після дебюту у 1943 р. С. Ріхтер швидко здобув визнання. Його виступи ширили географію

(Європа, США, Японія). Але маестро уникав публічності, часто грав у малих залах, не давав інтерв'ю, не прагнув слави. Такий підхід до мистецтва був аскетичним й надзвичайно глибоким. Святослав Теофілович часто виступав у затемнених залах, щоб слухачі зосереджувалися не на виконавцеві, а на музиці. Музикою обдаровано слухача. Вона є головною. Від неї стискається серце. Ріхтер неодноразово давав концерти безкоштовно (монах від музики, місіонер) демонструє цінність щирої аудиторії, ніж удаване захоплення публіки, що не схвалювали організатори концертів.. Серед його визначальних концертів дебют у США у Карнегі-хол, Нью-Йорк (1960), турне по Франції, Німеччині, Італії (1961), камерні фестивалі у Франції, Граве, Тур (1970–1980-ті). Серед головних відзнак та нагород Святослава Теофіловича варто відзначити Премію Роберта Шумана (1968), Премію Леоні Соннінг (1986), Золоту медаль Королівського філармонічного товариства (1990), Почесні докторські ступені Страсбурзького та Турського університетів [1–4]. Виконавська майстерність С. Ріхтера вирізнялася архітектонікою фрази, динамічністю, гнучкістю, глибоким розумінням стилю композитора [2, с. 224]. Він віддавав перевагу Баху («Добре темперований клавір», партити), Бетховену (пізні сонати), Шуберту (імпровізації, сонати).

Виконавська стратегія Ріхтера полягала в глибокому зануренні в партитуру за уникнення поверхневого блиску. Його виконання Баха, Бетховена, Шуберта залишаються еталоном стилістичної точності. Майстерна стратегія Святослава Ріхтера ґрунтувалася на глибокому розумінні твору як самодостатньої структури. Його інтерпретація, згідно з музикознавчими визначеннями, є творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору, спрямованим на розкриття виразово-змістовного потенціалу. Ріхтер стратегічно підходив до поняття тексту, що можна охарактеризувати афоризмом: «Виконання твору – це транскрипція». Так, фантазія Шумана, представлена у Лондоні у 1961 р., є апофеозом романтизму з байронівським відсторонено аскетичним відтінком, чисте звучання якої є опуклим, насиченим, відображає потужне творення, що навіть у запису безпомилково видає Ріхтера. Прелюдія Дебюсі «Танок Пека» у виконанні Маестро звучить невагомо, променисто, як подих вітру, що є на межі людських можливостей. Кожен акт виконання є неповторним з елементами творення навіть за повторного виконання творів, спричиняючи визначальний вплив на формування музичного світогляну слухачів та колег.

На відміну від піаністів, які змінювали авторський текст для демонстрації віртуозності або власних емоцій, Ріхтер прагнув до такої творчої транскрипції, яка не порушувала музично-образну структуру першоджерела. Транскрипція як концепція підкреслювала творчий характер виконавського мистецтва маестро. Його суб'єктивність завжди була підпорядкована об'єктивній істині композиції. Не боячись здійснювати редакцію авторського нотного запису (наприклад, перекладаючи музику, написану для клавіру, на сучасне фортепіано), Святослав Ріхтер мав на меті естетичне оновлення та розкриття виразових можливостей об'єкта інтерпретування, що вирізня його від музикантів, які використовували твір як засіб демонстрації власної віртуозності.

С. Ріхтер володів феноменальною технікою-засобом глибокого музичного висловлювання. Його трактування творів часто драматичне, з внутрішнім конфліктом, а Баха – медитативне, майже сакральне [5–6; 9–10], гра вирізнялася архітектонікою музичної форми (чітке розуміння структури твору, особливо у фугах Баха, де застосовано стриману артикуляцію, розкриваючи поліфонічну тканину без втрати прозорості), контрольованою динамікою (від найніжнішого піанісимо до драматичного форте, без втрати звукової якості), моторністю (з артикуляцією у швидких пасажах). Ріхтер був універсалом: він виконував твори як сучасних композиторів, так і західних (Брамс, Дебюссі, Шуман, Бріттен). Його інтерпретації відзначалися інтелектуальною глибиною та емоційною стриманістю. Порівняно із В. Горвіцем, С. Ріхтер є менш театральним та глибоким інтерпретатором (табл. 2), на відміну від А. Рубінштейна, не тяжів до романтичної експресії (С. Ріхтер – аналітик музичного тексту). Його стиль ближчий до Кліберна: інтелектуальний з потужною емоційною основою.

Маестро вирізнявся інтелектуальною глибиною, аналітичним підходом до партитури, уникненням бажання справити враження (його техніка є поєднанням феноменальної моторики, динамічної гнучкості та архітектоніки музичної форми). Святослав Теофілович не прагнув віртуозності заради ефекту, натомість спрямовував зусилля задля відображення правди твору. Специфіка гри С. Ріхтера полягала у здатності досягати багатотембровості через унікальне туше, яке порівнюють зі штриховою технікою струнних інструментів. Цей феномен характеризується тонким контролем падіння та відскоку руки на клавішу за допомогою пальців та передпліччя [14]. Вплив батька-органіста сформував прагнення

Ріхтера до оркестрового та органного звучання, яке дозволяло досягати монументальності та глибини, підкреслюючи поліфонічну ясність у Баха або структурну масштабність у пізніх сонатах Шуберта. Його інтерпретації сучасної музики характеризувалися гострим, коротким, колючим, саркастичним характером звучання. Ця естетика відповідала модерністській іронії та гротеску, закладеному у партитурах. У роботі з класикомантічним репертуаром, особливо у пізніх творах Шуберта та Бетховена, С. Ріхтер підкреслював філософську глибину, структурну цілісність, виконання стримане, внутрішньо напружене, без зовнішньої сентиментальності.

Ріхтер демонструє надзвичайну точність, де кожен акорд має драматичну вагу. Його техніка прагне до структурного розкриття драматургії твору, а не до віртуозного блиску. Як зазначає Deutsche Grammophon, Ріхтер був «genialischer Wanderer», що позначає митця, який мандрує крізь музичні епохи з глибоким розумінням стилю [7–8]. Святослав Теофілович відтворює надзвичайну координацію, а ритмічна структура – математичну точність. У виконанні Сонати № 2 Бетховена С. Ріхтер демонструє виняткову рівновагу між технічною досконалістю, емоційною глибиною з особливою увагою до ритмічної пульсації. У Фугах Баха Ріхтер застосовує стриману артикуляцію, що дозволяє розкрити поліфонічну тканину без втрати прозорості, а інтерпретація «Добре темперованого клавіру» демонструє глибоке розуміння стилю, де техніка служить риторичній логіці музичного тексту.

Фортепіанна техніка Ріхтера була бездоганно підпорядкована його звуковому ідеалу – монументальному, глибокому, контрольованому, часто оркестровому. Його віртуозність служить архітектурі та масштабу твору. Ріхтер демонстрував безпрецедентний контроль над тембром через

тонке керування вагою руки та пальців [11–12]. Його здатність контролювати падіння і відскіки руки на клавішу, подібно до того, як скрипаль регулює смичок, що дозволяє досягати надзвичайної тембральної різноманітності. Контроль ваги рук дозволяє використовувати звукові штрихи з оркестровим діапазоном: а) м'який *Spiccato* (аналог м'якого штриха витончених, ліричних образів Шуберта з можливістю посилення гучності для втілення енергійних образів); б) гострий / колючий штрих (аналог гострого, короткого штриха модерністського, гротескного репертуару, забезпечував саркастичний, колючий характер звучання).

С. Ріхтер використовував педаль не як декоративний елемент, а як засіб моделювання, економно, з урахуванням стилістичних вимог епохи [9]. У Партитах Баха педалізація майже відсутня, що відповідає бароковій естетиці. У Імпровізаціях Шуберта педаль гнучка, застосовується для атмосферності та звукової глибини, але з абсолютним контролем над гармонічною прозорістю. Педалізація Ріхтера має драматичну функцію – вона підсилює емоційний конфлікт з абсолютним контролем над ритмічною ясністю, але не розмиває ритмічну чіткість. На відміну від романтичної арфової педалізації, педаль для С. Ріхтера є потужним архітектонічним інструментом для чіткості, відділення та структуризації музичних ідей. Він використовує педаль для очищення звучання (особливо там, де прагне ясності), а також для відокремлення та розриву ідей як ознака майстерності. Хоча С. Ріхтера не згадують як автора коротких, вокально-натхненних вдихів педаллю, загальний принцип розмежування фраз» досягається через очищення педалі та / або ритмічну паузу (на що вказує прийом відтягування фінального акорду у Прелюдії Шопена [15]). Наприкінці фрази Ріхтер міг повільно кілька секунд

Таблиця 2

Порівняння інтерпретаційних доміант провідних піаністів ХХ ст.

| Виконавець | Переважаючий стиль гри | Звуковий ідеал | Сприйняття тексту | Стратегія |
|---------------|--|-------------------------------------|--|--|
| С. Ріхтер | Архітектоніка, філософський універсалізм | Органно-оркестровий, інтенсивний | Творче прочитання (транскрипція) | Служіння музиці, внутрішня еміграція |
| В. Горовіц | Екзальтований суб'єктивізм, волюнтаризм | Блискучий, різкий, високодинамічний | Активне редагування, демонстрація віртуозності | Культ особистості та технічної досконалості |
| А. Рубінштейн | Класична рівновага, поетичність, теплота | Оксамитовий, ліричний, природний | Авторський текст, відсутність редакцій | Амбасадор романтичної традиції, емоційна доступність |

Джерело: сформовано на основі [5–6; 9–10].

знімати педаль, поступово демпфуючи обертони і прояснюючи кінець думки. Це підкреслює завершення ідеї, а не її обривання. Інтерпретація С. Ріхтера тяжіє до нарративної, епічно-відстороненого викладу, з акцентом на виняткову художню досконалість фортепіанної мініатюри. Засобами виразності тут виступають підкреслено ретардований темп та субтильна динамічна шкала (тиха динаміка), наприклад, у Прелюдії Ля мажор Ф. Шопена. Маятникоподібна інтонація, метричне биття чвертками у виконанні С. Ріхтера імітує посеkundний відлік часу, відтворюючи глибоку філософію виміру.

Святослав Ріхтер мав власні ритуали підготовки, які включали акустичні експерименти з педаллю для досягнення ідеального балансу. Саме ця здатність до модуляції тембру перетворювала фортепіано в руках Ріхтера на багатотембровий інструмент, здатний втілювати складні філософські та структурні ідеї. Ріхтер уникав надмірної романтизації, прагнучи до інтерпретаційної правди, де кожна фраза логічно вмотивована. Він не розриває фрази на емоційні імпульси, а будує як архітектурні форми. У своїй практиці він наголошував на внутрішньому слуханні фрази перед її виконанням, що свідчить про риторичний підхід до фразування, де кожна фраза має властиву їй функцію.

Святослав Теофілович уникає надмірного педальовання, що характерне для романтичної школи, натомість прагне до акустичної чистоти [10]. Його педалізація завжди відповідала стилю композитора, не порушуючи текстуальності. Фразування Ріхтера – це інтелектуальна конструкція, де кожна фраза має риторичну функцію. Воно підпорядковане не емоційній імпульсивності, а логіці музичного мислення. Фразування Ріхтера є синтезом логіки та інтонаційної виразності: у Сонаті D.960 Шуберта довгі фрази з природним диханням створюють ефект медитативної глибини, розкривають внутрішній світ композитора; у Прелюдіях і фугах Баха фрази побудовані на риторичних принципах, з чітким акцентуванням кульмінацій; у Сонаті № 23 Бетховена (*Appassionata*) драматичне фразування передає внутрішній конфлікт, де кульмінації вибудовуються поступово, з глибоким внутрішнім динамізмом.

У сфері репертуару Ріхтер вважається неперевершеним еталоном виконання. Його музична стратегія вирізнялася поєднанням глибокої відданості австро-німецькій класиці та модерну. Ріхтер демонстрував універсалізм, який ґрунтувався на структурній ясності, успадкованій від органного виховання [13]. Його інтерпретації пізніх сонат

Шуберта є вершиною філософського піанізму, де особиста травма та метафізична відстороненість перетворювалися на глибинну, багатозначну розповідь. Ріхтер дотримувався принципу цілісності твору, його внутрішньої архітектоніки, вищої за миттєві емоційні переживання виконавця.

Стиль С. Ріхтера часто описують як структурну внутрішню логіку, де свідомо представлені чистота, простота, архітектонічна ясність. Виконавське фразування маестро відзначається раціональністю, ліричною природністю та багаторівневою структурою, чіткою архітектонікою, умінням дематеріалізувати музику, роблячи її надзвичайно прозорою. Святослав Теофілович майстерно розмежовував окремі голоси і шари фактури, дозволяючи їм звучати незалежно завдяки високій технічності та оркестровому діапазону звучання, поєднаному з камерною чутливістю голосоведення. Навіть за уповільнених темпів Прелюдій Шопена чи Альтової сонати його ритм є надзвичайно живим та вчасним. У Лістівському концерті №1, де інші піаністи використовують рубато, С. Ріхтер демонструє сильне відчуття ритму, забезпечуючи чіткість та природність лірики. Фразування носить епічний, відсторонений характер. Його виконання є не вибухом емоцій, а розповіддю про виняткову художню довершеність.

Після здобуття незалежності Україна пережила ренесанс фортепіанної школи. З'явилися нові конкурси, зросла роль камерної музики [4]. Євроінтеграція відкрила доступ до західних методик, але водночас поставила виклик щодо збереження національної ідентичності у виконавстві. Святослав Ріхтер є культурним символом України й, зокрема, Житомира. Його постать є джерелом натхнення для українських піаністів. У Житомирі діє музей, присвячений маестро, а його ім'я увіковічене у назві музичної школи, філармонії, музичних конкурсів та фестивалів. Єдиний музей, присвячений Святославу Ріхтеру, знаходиться в м. Житомирі у приміщенні Музичної школи, яка носить його ім'я.

Висновки. Святослав Ріхтер є феноменом світової фортепіанної культури, чия біографія, техніка та творча спадщина становлять унікальний об'єкт наукового аналізу. Ріхтер не прагнув слави, уникав інтерв'ю, не любив публічності, часто виступав у затемнених залах, щоб слухачі зосереджувалися на музиці. Цей підхід до мистецтва аскетичний, але водночас надзвичайно глибокий. Його виконання – творча, строго підпорядкована музичній структурі озвучення внутрішньої логіки твору, результатом якого

є свідоме зміщення акценту з особистої емоційності на структурну та темброву ясність, що надає інтерпретаціям монументального, архітектонічно вивершеного звучання особливо у поліфонії Й. С. Баха та пізніх сонатах Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта. Концепт об'єктивної транскрипції інтегрує філософську та естетичну позицію Ріхтера, розглядаючи виконання як архітектонічно-орієнтовану реконструкцію авторського задуму, яка протистоїть традиційній егоцентричній віртуозності. Струнно-штрихове туше унікальної фортепіанної техніки С. Ріхтера дозволяє реалізувати звуковий ідеал, сформований впливом органної та оркестральної музики. Звук досягається через специфічний мікроконтроль дотику, функціонально аналогічний різновидам штрихів струнних інструментів, пріоритетом якого є тонкий, динамічний контроль падіння

та відскоку пальця на клавіші за мінімізації інерції передпліччя. Це забезпечує подвійний спектр звучання: іронічно-гостре, «колюче» (естетика гротеску та модерністської іронії, де туше оголювало структуру) та глибинна, органоподібна монументальність (у романтичному та класичному репертуарі – Бетховен, Шуберт). Репертуарна експлікація методу універсалізму Ріхтера виступає наслідком об'єктивного методу свідомої відмови від зовнішньої сентиментальності на користь підкреслення філософської глибини та часової / структурної масштабності. Святослав Ріхтер є видатним піаністом ХХ ст. та уособлення глибокої духовності, естетичної безкомпромісності. Він джерело натхнення для сучасних митців у служінні музиці. Його життя – це синтез музичної інтуїції, інтелектуального пошуку та моральної стійкості.

Література

1. Sviatoslav Richter. Biography. 68th Grammy Awards. URL: <https://surl.li/iovshv>
2. Терещенко А. К. Ріхтер Святослав Теофілович. Енциклопедія історії України у 10 т. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 9. С. 224.
3. Святослав Ріхтер – біографія, творчий шлях та чим відомий? Zhytomyr-DAY.com. 2025. 1 червня. URL: <https://zhytomyr-day.com/pianist-svyatoslav-richter/>
4. Ріхтер Святослав Теофілович. Житомирська обласна універсальна наукова бібліотека імені Олега Ольжича. URL: <https://lib.zt.ua/ua/outstanding/node/239>
5. Видатний музикант Святослав Ріхтер. НТУ України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського». URL: <https://kpi.ua/richter>
6. Святослав Ріхтер – всесвітньо відомий віртуоз із Житомира. *Український інтерес*. 2025. 20 березня. URL: <https://www.clipr.cc/jqz0R>
7. 10 Bizarre Rituals Sviatoslav Richter Followed That Transformed His Piano Mastery Forever. The Piano Encyclopedia. 2025. March 16th. URL: <https://www.clipr.cc/tcG72>
8. Lebrecht N. Sviatoslav Richter: How I practise the piano. Slipper Disc. URL: <https://www.clipr.cc/Q9DhG>
9. Sviatoslav Richter Practicing The Piano. *Delicatamente*. 2019. 4 січня. URL: <https://www.clipr.cc/G1Sr4>
10. Der genialische Wanderer. 68th Grammy Awards. 2007. October, 10th. URL: <https://www.clipr.cc/mChx5>
11. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с. URL: <https://surl.li/zafpqq>
12. Ріхтер С. Р. Шуман «Порив». URL: <https://www.clipr.cc/L88dz>
13. Chopin – Études, Op.10 & Op.25 – Sviatoslav Richter (London, 1989). URL: <https://www.clipr.cc/d232T>
14. Haydn – Piano Sonata no.33, Hob. XVI/20 – Sviatoslav Richter (1991). URL: <https://www.clipr.cc/Wfbb2>
15. Sviatoslav Richter Chopin Prelude op. 28 № 4. MusicOneDay. URL: <https://surl.li/cc/ydmdkz>

References

1. Sviatoslav Richter. Biography. (n.d.). 68th Grammy Awards. Retrieved from <https://surl.li/iovshv>
2. Tereshchenko, A. K. (2012). Rikhter Sviatoslav Teofilovych. V Entsyklopediia istorii Ukrainy [Richter Svyatoslav Teofilovich. In the Encyclopedia of the History of Ukraine] (Vols. 9). Kyiv : Naukova dumka. [in Ukrainian].
3. Sviatoslav Rikhter – biohrafia, tvorchi shliakh ta chym vidomyi? [Svyatoslav Richter-biography, creative path and what is he known for?] (2025). Zhytomyr-DAY.com. Retrieved from <https://zhytomyr-day.com/pianist-svyatoslav-richter/> [in Ukrainian].
4. Svyatoslav Teofilovich Richter.[Svyatoslav Teofilovich Richter] (2025). Zhytomyr regional universal scientific library named after Oleg Olzhich. Retrieved from <https://surl.li/htzdtg>
5. Vydadni muzykant Sviatoslav Rikhter [Outstanding musician Svyatoslav Richter] (2025). National Technical University of Ukraine “Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute”. Retrieved from <https://kpi.ua/richter> [in Ukrainian].
6. Sviatoslav Rikhter – vsesvitno vidomyi virtuoz iz Zhytomyra [Svyatoslav Richter is a world-famous virtuoso from Zhytomyr] (2025). Ukrainian interest. Retrieved from <https://www.clipr.cc/jqz0R> [in Ukrainian].
7. 10 Bizarre Rituals Sviatoslav Richter Followed That Transformed His Piano Mastery Forever. (2025, March 16). The Piano Encyclopedia. Retrieved from <https://www.clipr.cc/tcG72>
8. Lebrecht, N. (2025). Sviatoslav Richter: How I practise the piano. Slipper Disc. <https://www.clipr.cc/Q9DhG>

9. Sviatoslav Richter Practicing The Piano. (2019). Delicatamente. Retrieved from <https://surl.li/rcnkym>
10. Der genialische Wanderer [The ingenious wanderer.] (2007). 68th Grammy Awards. Retrieved from <https://surl.li/dsgkvz>
11. Moskalenko, V. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. <https://surl.li/zafpqo> [in Ukrainian].
12. Rikhter S. R. Shuman "Poryv" [Sviatoslav Richter plays Schumann] (2019). [Video]. (n.d.). YouTube. Retrieved from <https://www.clipr.cc/L88dz>
13. Chopin – Études, Op. 10 & Op. 25 – Sviatoslav Richter (London, 1989) [Video]. (n.d.). YouTube. Retrieved from <https://www.clipr.cc/d232T>
14. Haydn – Piano Sonata no. 33, Hob. XVI/20 – Sviatoslav Richter (1991) [Video]. (n.d.). YouTube. Retrieved from <https://www.clipr.cc/Wfbb2>
15. Sviatoslav Richter. Chopin Prelude op. 28 № 4 [Video]. (n.d.). MusicOneDay. YouTube. Retrieved from <https://surl.li/cc/ydmdm>

Yuriy Popov – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Special Piano, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Anastasiia Plotnikova – third-year student at the Department of Special Piano, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; piano teacher, S. Richter Music School of Zhytomyr City Council

Sviatoslav Richter's Pianistic Legacy – An Example For Young Pianists

Sviatoslav Richter's style of performing musical works goes beyond technique – it influences worldview and the perception of music as a form of service. Richter's legacy consists not only of recordings, but also of the artist's ethical code. Sviatoslav Teofilovich's performing skills are an integration of intellectual depth, emotional restraint and technical perfection. He did not seek to be spectacular, but instead sought truth in sound. That is why his work remains relevant today. The systematisation of Sviatoslav Richter's biographical data, concert recordings and creative work has made it possible to summarise the key aspects of his mastery: pedalling, phrasing, stylistic authenticity and acoustic transparency. The concept of 'objective transcription' integrates Richter's philosophical and aesthetic position, viewing his performance as an architecturally oriented reconstruction of the author's intention, as opposed to traditional egocentric virtuosity. For Richter, performance is a creative process, clearly subordinated to the musical structure of the inner logic of the work, resulting in a conscious shift of emphasis from personal emotionality to structural and timbral clarity, which gives the interpretations a monumental, architecturally perfect sound (especially noticeable in the polyphony of J. S. Bach and the late sonatas of L. van Beethoven and F. Schubert). 'String-bow touch' describes the uniqueness of Richter's piano technique, allowing him to realise his sound ideal, shaped by the influence of organ and orchestral music. The sound is achieved through specific micro-control of touch, functionally analogous to the types of strokes used on string instruments, with the priority being subtle, dynamic control of the fall and rebound of the finger on the key while minimising the inertia of the forearm, which provides a double spectrum of sound: ironically sharp, 'prickly' (the aesthetics of the grotesque and modernist irony that exposes the structure) and profound, organ-like monumentality (in the romantic and classical repertoire – Beethoven, Schubert). The repertoire explication of Sviatoslav Richter's method of universalism is a consequence of his objective method. The application of this method led to a conscious rejection of external sentimentality in favour of emphasising philosophical depth, temporal and structural scale.

Key words: Sviatoslav Richter, development strategy, playing technique, performance skills, piano.

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 11.05.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 78.031.4(477)"18/19"

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2026-55-05>

ФОЛЬКЛОР ЯК ДЖЕРЕЛО НАЦІОНАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

Наталія Рябуха – доктор мистецтвознавства, доцент, в.о. ректора,
Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0000-0002-4182-0289>

Галина Бреславець – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного
та народного співу,
Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0000-0002-8119-4980>

Вікторія Осипенко – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного
та народного співу,
Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0000-0002-2847-190X>

Стаття присвячена теоретичному обґрунтуванню й систематизації з позиції українського музичного фольклору, що функціонує як джерело національної символіки та якими шляхами ці символічні коди трансформуються й переосмислюються в українській музиці ХІХ–ХХ ст. Методи: теоретичний аналіз і синтез фольклористичних та музикознавчих підходів до символу; жанрово-типологічна систематизація пісенного матеріалу; порівняльно-історичне зіставлення механізмів входження фольклорних смислів у професійну та масову музичну практику; інтерпретація інтонаційно-стильових рішень як носіїв культурних кодів. Результати дослідження. Фольклор розкрито як колективну художню практику та носій культурної пам'яті, у межах якої національна символіка закріплюється через стійкі образи, мотиви, жанрово-тематичні наративи й інтонаційні моделі. Показано багаторівневість символічного ресурсу: його кодування в обрядових сценаріях, вербальних формулах і поетиці стислого позначення, зокрема в складних словах як носіях стійких номінацій та епітетів. Визначено типові механізми переходу фольклорних смислів у професійну музику: обробки народних пісень, включення народних мелодій в авторські твори, стилізації. Установлено, що в академічній інструментальній музиці символічні коди можуть діяти опосередковано через інтонаційну організацію та стилістичний синтез, коли фольклор функціонує як культурне тло. Окреслено сакральний шар як особливу зону взаємодії фольклорного й духовного. Узагальнено вплив соціально-політичних умов ХХ ст. на способи репрезентації фольклору: від підтримки автентики до редукації символіки до декоративних стереотипів. Для пізнього ХХ ст. описано входження фольклорних смислів у масову культуру через жанрові синтези, медіатрансляції та звукозапис, де фольклор постає упізнаваним кодом підтримки ідентичності. Наукова новизна: запропоновано цілісне бачення фольклору як системи національно-символічних кодів, що зберігають культурну читаність завдяки багатоканальній трансляції в різних музичних практиках. Висновки. Фольклор у ХІХ–ХХ ст. постає джерелом національної символіки не як сума запозичень, а як динамічна система культурних кодів, що переходять у професійну музику через обробки, включення мелодій, стилізації, виконавську репрезентацію, інтонаційно-стильові рішення та медійні механізми збереження і поширення. Перспективним є подальше вивчення трансформації фольклорних символів у творах окремих композиторів і виконавських практиках ХІХ–ХХ ст.

Ключові слова: фольклор, український музичний фольклор, національна символіка, культурна пам'ять, обробка народної пісні, стилізація, музична культура, музичне мистецтво ХІХ–ХХ століть, виконавська практика.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження зумовлена тим, що український музичний фольклор упродовж ХІХ–ХХ ст. виступав одним із ключових джерел формування й відтворення національної символіки, проте механізми «перенесення» фольклорних смислів у професійну музичну практику й масову культурну комунікацію досі описані нерівномірно. У науковому полі переважають розвідки про фольклоризм в академічній та популярній музиці, тоді як потребують

ціліснішого осмислення критерії символічної «читаності» фольклорних кодів, роль інтонаційно-стильових рішень поза прямими цитатами, а також специфіка сакрального шару й його культурних трансформацій.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. У сучасних дослідженнях, до прикладу, у роботах О. Зосім [1], М. Кулиняк [2] фольклор розглядається як ресурс національної ідентифікації та культурної пам'яті, здатний відтворювати етно-

коди в академічній і популярній музиці, а також у сучасних комунікаційних форматах. У межах академічної музики у праці О. Хіль показано, що «національне» може проявлятися не тільки через прямі фольклорні цитати, але й через інтонаційно-стильові рішення та стилістичний синтез, що дозволяє інтерпретувати фольклор як культурне тло й символічний код музичної мови [3]. Сучасні студії масової культури та медіа, а саме Д. Кочержук [4], А. Акоюн [5], О. Ільєнко [6] фіксують механізми актуалізації фольклорних архетипів у телевізійних форматах і популярній музиці, де фольклор функціонує як упізнаваний культурний код та інструмент самоідентифікації аудиторії. У сегменті сакральної музики, що досліджується О. Соколовським, М. Мельничук, С. Мельничук [7, с. 144–156] духовний спів української православної традиції інтерпретується як символічна форма релігійної ідентичності й складник національного самоусвідомлення, актуальний у сучасних соціокультурних трансформаціях. У мовно-фольклористичному напрямі Р. Сердеги [8] досліджено механізми «стислого» кодування образів у народнопісенних текстах через складні слова та їх типологію, що уточнює інструменти реконструкції символічної образності на рівні поетичної мови. Отже, попри наявність численних праць про фольклор у професійній та масовій музиці, недостатньо узгоджено описано механізми трансформації фольклорних символів у музичній мові й репрезентаційних практиках ХІХ–ХХ ст., зокрема із врахуванням сакрального шару та медіаканалів поширення.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати й систематизувати, як український музичний фольклор функціонує як джерело національної символіки та якими шляхами ці символічні коди трансформуються й переосмислюються в українській музиці ХІХ–ХХ ст. Цілі дослідження: 1) окреслити фольклор як носій етнокодів, культурної пам'яті та описати основні символічні поля у пісенній традиції; 2) визначити методичні підходи до аналізу символіки; 3) показати механізми входження фольклорних смислів у професійну музику ХІХ–ХХ ст.; 4) окреслити роль сакрального шару, соціально-політичних умов, медіа та звукозапису у збереженні й трансляції національно-символічних маркерів. Методи – теоретичний аналіз і синтез фольклористичних та музикознавчих підходів до символу; жанрово-типологічна систематизація пісенного матеріалу; порівняльно-історичне зіставлення механізмів входження фольклорних смислів у професійну та масову музичну

практику; інтерпретація інтонаційно-стильових рішень як носіїв культурних кодів.

Виклад основного матеріалу. Фольклор у музичній традиції доцільно розглядати не тільки як сукупність жанрів, але й як колективну художню практику, що зберігає знання спільноти про світогляд, звичаї та емоційний досвід. Л. Соколова визначає фольклор як «народну мудрість» і колективну творчу діяльність, а народну пісню – як ключовий спосіб репрезентації історії, праці й обрядовості. Авторкою визначено, що її визначальними ознаками є усна передача, варіантність та автентична манера виконання [9, с. 7–8]. Символічна «мовна система» фольклору виразно проявляється в календарно-обрядовому репертуарі, пов'язаному з аграрним циклом і природними ритмами. Так, первісно ці пісні виконували магічну функцію звернення до надприродних сил, поєднуючи дохристиянські уявлення з пізнішими християнськими нашаруваннями [9, с. 11–15; 15]. У зимовому циклі показові космологічні метафори та предметні символи обряду (різдвяна «зірка», «дідух») як знаки добробуту й врожаю [9, с. 13; 15], у купальській традиції – стихії вогню і води як маркери очищення та оновлення [9, с. 31–33], у жниварській – «останній сніп» як символ завершення праці та зв'язку людини із землею [9, с. 36–37]. Сукупно ці образи формують спектр традиційних символів, що може слугувати підґрунтям для простеження їх трансформацій у професійній українській музиці ХІХ–ХХ ст. Фольклор у музичній культурі доцільно трактувати як носій етнокодів і культурної пам'яті, здатний переносити закодовані в народній пісні сенси та символи в інші історичні й жанрові контексти. У такій логіці фольклорний матеріал працює як механізм актуалізації національної самоідентифікації через впізнавані образи, мотиви та інтонаційні моделі, які можуть бути переосмислені у професійних і популярних формах музики [2, с. 331–337].

Щоб конкретизувати, через які культурні тематичні поля відтворюється та зберігається фольклорна символіка, доцільно розгорнути її в жанрово-тематичному матеріалі. Так, український пісенний фольклор доцільно розглядати як носій символічних смислів, що відтворюються в різних жанрово-тематичних полях і надалі можуть бути переосмислені в професійній музиці ХІХ–ХХ ст. Для реконструкції обрядово-ритуального шару показовими є описи О. Воропаєм календарних звичаїв і пов'язаних із ними пісенних практик, у яких символічні мотиви закріплюються через повторюваність ритуального часу,

дій і форм спільнотної участі [10]. Історико-героїчний пласт О. Таланчук, Ф. Кислий репрезентують думи та історичні пісні, що формують наративи колективної пам'яті й постатейний пантеон, важливий для національної музичної семантики [11]. Водночас регіональні зібрання пісень В. Гошовського дають змогу простежити локальні мовні та виконавські особливості як маркери відмінних «кодових» варіантів символіки в межах спільної традиції [12].

Поряд із жанрово-тематичним виміром важливим є мовний рівень фольклорного тексту, у якому смисли нерідко кодуються в компактних поетичних формах і стійких номінаціях. У пісенному фольклорі складні слова забезпечують смислову «стислість» й образність, кодують культурно значущі номінації. У лінгвофольклористичному описі складання розглядають як морфемне словотворення через поєднання двох або більше основ чи слів. Композиція формує композити (з інтерфіксами), а юкстапозиція – юкстапозити, близькі до словосполучень із прикладкою. Відповідно, складні слова в народних піснях доцільно групувати на композити та юкстапозити [8, с. 179–180]. Найчастіше трапляються іменникові композити (назви осіб, занять, предметів, абстрактних понять) і прикметникові композити-епітети, а також дефісні складні прикметники, що можуть передавати поєднання барв або узагальнену «яскравість» і «пишність» вбрання [8, с. 180–183]. Загалом ці моделі підтримують символічну впізнаваність фольклорної традиції та створюють підґрунтя для її музичних переосмислень у XIX–XX ст.

У XIX–XX ст. проводи до війська постають як обряд переходу, що кодує зміну статусу й «перехід у чужий світ» через усталені дії, тексти та знаки. У трансформованому вигляді зберігаються елементи символічного похорону (прощання з родиною, оплакування, благословення, обереги, проводи за межу села), а наприкінці XX ст. у мирний час помітні запозичення з весільної обрядовості [8, с. 188–200]. Етнографічні записи кінця XIX ст. засвідчують голосіння матері й сестри та стійкі формули дороги, розлуки й «чужини», що маркують невизначеність і загрозу неповернення. Важливою є й формула взаємного прощення «Простіть мені» – «Бог простить» як ритуал примирення й захисту [8; 9]. У XX ст. проводи мають колективний характер і часто відбуваються в «межовому» просторі: на краю села або на вокзалі. Наприкінці XX ст. поряд з елементами символічного похорону фіксуються запозичення з весільної обрядовості (застілля, обдарування, процесійність) [8; 9].

Для зіставлення з пізнішими трансформаціями у XX столітті звернемося до ранніших фіксацій кінця XIX ст., де виразно проступає охоронно-магічний шар традиції. Наприкінці XIX ст. охоронна магія чорноморських козаків представлена замовляннями й молитвами від кулі та зброї, де поєднано християнські й космогонічні уявлення. Апотропейний захист вибудовується через стихії та метали й формули зупинки загрози на кшталт «Стій, куле, стій!», а також через стійкі образи-символи та «формули неможливого [9]. Наведені приклади демонструють різні площини фольклорної символізації – від мовних формул, образів до обрядових дій та сакралізованих уявлень, що потребує методично узгодженого інструментарію аналізу для подальшого простеження культурних трансформацій.

Для аналізу фольклору як джерела національної символіки в українській музиці XIX–XX ст. доцільно поєднати теорію фольклорного символу та жанрово-типологічну систематику пісенного матеріалу. Теоретичні засади взаємодії фольклору й символу, а також фольклору й художньої традиції окреслено в працях М. Дмитренка [13]. Символічні поля народнопісенної образності, пов'язані з уявленнями про людину, природу, рідну землю та простір «України», можна реконструювати через аналіз опорної лексики й поетичної образності, що прослідковується у праці Н. Данилюк [14]. Музичний вимір обрядової символіки уточнюється через типологію весільних наспівів і їх регіональні групи Л. Єфремовою [15] та через частотний каталог як інструмент відбору репертуару за інципітами, ключовими словами й поширеністю цієї ж авторки [16]. Для інтерпретації матеріалу XX ст. важливо враховувати якісні модифікації традиції та зміну функцій фольклорного слова в новочасній культурі, що відображено у дослідженні Р. Кирчіва [17]. Застосування такого підходу передбачає опору на систематизовані принципи упорядкування народної лірики, оскільки саме вони забезпечують прозорий відбір матеріалу й відтворюваність спостережень щодо мотивів і образів.

Для аналізу фольклору як джерела національної символіки в українській музиці XIX–XX ст. важливо спиратися на усталені підходи до упорядкування народної лірики. У XIX ст. відбувається перехід від довільного розміщення текстів у збірках до тематично-мотивної систематизації та паспортизації матеріалу, що підвищило наукову придатність корпусів і відтворюваність спостережень [13, с. 284–286]. У XX ст. ці принципи посилюються акцентом на зв'язку пісні з історією

народу, національною свідомістю та соціальним почуттям, що дозволяє трактувати жанрово-тематичні групи як носії стійких культурних смислів і образів [13, с. 287].

У XIX ст. пісні про кохання та сімейне життя систематично публікувалися в збірках народної лірики [13, с. 284]. Надалі способи групування еволюціонують від довільного розташування (збірка 1833 року) до жанрово-тематичних поділів, зокрема в класифікації А. Метлинського (1854), де любовні, весільні й сімейні пісні подано окремими рубриками [13, с. 284–285]. Важливим кроком стало видання Д. Лавренка «Пісні про кохання» (1864), у якому застосовано тематичну класифікацію та паспортизацію матеріалу [13, с. 285]. Поворотною стала праця П. Чубинського (1874, т. 5): любовні пісні вперше згруповано за тематичними блоками-мотивами, а пісні про сімейне життя виокремлено окремо, що відкрило можливості для порівняльного аналізу мотивів і варіантів у різних середовищах [13, с. 285–286].

Новий етап української фольклористики, за ґрунтовними висновками М. Дмитренка, пов'язаний із діяльністю Етнографічної комісії НТШ (від 1898 р.) та переходом дослідників від переліку жанрів до пояснення культурних функцій пісні [13, с. 286–287]. У першій половині XX ст. поглиблюється мотивна систематизація: Ф. Колесса описує любовну й сімейну лірику через послідовності мотивів та тематичні блоки [13, с. 288], а А. Кримський пропонує принцип упорядкування за життєвим циклом, значущий для реконструкції символічних «сценаріїв» [13, с. 289]. У другій половині XX ст. жанрово-тематична класифікація в публікаціях стабілізується, що засвідчують великі корпуси середини XX ст. [13, с. 289]. Отже, розвиток класифікаційних підходів і паспортизації створив основу для реконструкції мотивів та їх варіантів, які можуть бути співвіднесені з подальшими музичними переосмисленнями в XIX–XX ст.

У сучасній культурі фольклор осмислюють як ресурс етнічної своєрідності й культурної пам'яті, що в умовах глобалізації підтримує національну ідентифікацію та слугує підґрунтям для академічної й популярної музики [1, с. 232]. Вхідження фольклорних смислів у професійну практику О. Зосім узагальнює у трьох базових формах: обробки народних пісень, включення народних мелодій в авторські твори та стилізації у народному дусі [1, с. 237]. У сучасних українських студіях взаємодії фольклору та професійної музики накопичено значний масив праць, однак проблемне поле залишається нерівномірно опрацьова-

ним. Узагальнюючи наявні підходи, О. Зосім наголошує, що поряд із дослідженнями фольклоризму в академічній музиці та в популярних напрямках зберігається методична «сліпа зона» щодо релігійного фольклору, який через власну специфіку не завжди потрапляє до аналізу, зосередженого на світських жанрах [1, с. 232]. Це актуалізує потребу розгляду фольклорних джерел у ширшому тематичному спектрі, включно із сакральними смислами та їх культурними трансформаціями. Саме тому в межах цієї статті сакральний пласт ми розглядаємо окремо – як специфічна зона фольклоризації та культурних трансформацій, що потребує уточнених інтерпретаційних підходів.

За узагальненням О. Зосім, один шлях був характерний для православного середовища з малорозвиненими паралітургічними практиками і полягав у поступовому переході духовних пісень із сакральної сфери до побутової. Другий тип, сформований католицькими та протестантськими паралітургічними практиками, наближав народний релігійний спів до форм світського фольклору, проте зберігав його в межах церковної традиції. Ця різниця важлива для інтерпретації сакральних фольклорних мотивів і їх подальших культурних переосмислень у музиці XIX–XX ст. [1, с. 237].

У контексті осмислення музики як носія символів і маркера колективної самоідентифікації важливим є підхід, у якому духовна музика української православної традиції тлумачиться як чинник релігійної ідентичності та водночас як складник ширших процесів національного самоусвідомлення. Автори, О. Соколовський, М. Мельничук, С. Мельничук, спираючись на міждисциплінарне поєднання релігієзнавчих, філософських, мистецтвознавчих і культурологічних підходів, описують сакральний спів у літургії як символічну форму молитвенного спілкування та як семантично насичену культурну спадщину, що підтримує історико-релігійну тяглість і актуалізується в сучасних суспільних трансформаціях [7, с. 144–156].

Водночас для розуміння сакральної символіки в межах XIX–XX ст. важливо окреслити історичні передумови взаємодії духовнопісенної традиції та народної інтонаційності як тло подальших процесів фольклоризації. Барокова духовнопісенна традиція має виразні стильові зв'язки з народною музикою, що проявляються насамперед у трансформаціях музичної мови та використанні народної ритміки, зокрема гопакових, козачкових і коломийкових ритмів [18, с. 93]. У XIX ст. фіксується зворотний процес – фольклоризація частини церковного репертуару: окремі твори богогласникової

традиції входили до лірницького виконавського кола, а перехід у побутове виконання супроводжувався текстовими й мелодичними змінами (посилення апокрифічних мотивів, адаптація до лірницької манери, імпровізаційність) [19].

У XIX – на початку XX ст. звернення до фольклору виявляється як стійка стратегія культурного самоствердження: народнопісенний матеріал переходить у професійні практики через обробки, сценічні інтерпретації та публічну репрезентацію. Показовим є приклад хорових обробок українських народних пісень М. Леонтовичем. «Щедрик», відомий у світі як *Carol of the Bells*, демонструє, що фольклорний первень здатний ставати впізнаваним культурним знаком поза національними межами [2, с. 333]. Паралельно фіксація й осмислення народних танцювальних форм у праці В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» (1919) підсилює роль фольклору як підґрунтя для професіоналізації національних сценічних практик [2, с. 333]. Національна символіка в цей період проявляється через різні канали репрезентації: авторський твір і його обробку, виконавську інтерпретацію та стилеві коди, що формують впізнаваність «національного» у публічному просторі.

Виконавська культура першої половини XX ст. також виступає каналом трансляції національної символіки, коли фольклорний репертуар набуває статусу репрезентативного. У статті М. Кулиняка згадується, що В. Астаф'єва наприкінці XIX – на початку XX ст. популяризувала українські народні пісні та романси в Італії, а О. Петрусенко сучасники сприймали як голос-символ України першої половини XX ст. [2, с. 334]. Такі приклади важливі для розуміння того, як фольклорні образи й інтонації функціонують не тільки як «матеріал», але й як культурні знаки, що маркують українську присутність у публічному просторі. Поряд із репрезентацією через спів і сцену показово, що національно-стильові смисли здатні проявлятися також в академічній інструментальній музиці, де фольклорні коди інколи діють як культурне тло та інтонаційна основа.

У контексті української музичної культури XX ст. національно-стильові смисли проявляються не тільки через прямі фольклорні цитати, але й через інтонаційні та жанрово-стильові рішення в академічній інструментальній музиці. Зокрема, О. Хіль, аналізуючи фортепіанний концерт В. Косенка, акцентує на кореляції твору зі стильовими пошуками епохи та національною культурною думкою, де поєднання романтичної традиції й модерністських тенденцій маркує

«молодіжний» вектор розвитку музики XX ст. [3]. Такий підхід важливий для нашого дослідження як методологічна підказка: символічні коди «національного» можуть бути закладені в музичній площині опосередковано, через інтонаційну організацію та стилістичний синтез, навіть коли фольклор виступає не джерелом прямого запозичення, а культурним тлом.

Поряд із текстовими збірниками та жанрово-тематичним упорядкуванням фольклору в XIX столітті на межі XIX–XX ст. формується ще один механізм збереження традиції – технічна фіксація звучання. Д. Кочержук зазначає, що до кінця XIX ст. способи запису звуку були фактично недоступними, а від 1900-х р. технологічний розвиток змістився в бік акустичних засобів передавання й запису звукової інформації. Перші форми фонофіксації народнопісенних композицій, за автором, припадають на кінець XIX – початок XX ст., однак у наукових описах трапляється розкид дат каталогізації в межах 1897–1901 рр., що ускладнює точне датування. Надалі технічні рішення еволюціонували від механічних та електромеханічних способів до електромагнітних і оптичних механізмів аудіофіксації, зокрема від 1950-х рр. XX ст. Розширення можливостей звукозапису підсилювало потребу в систематизації та описі матеріалу як підґрунті збереження культурної самоідентифікації. Важливим стає дискографічний вимір: каталоги й носії фіксують твір разом із параметрами його культурного існування. У такій позиції фольклор постає як фонофонд, що відтворює звучання й підтримує тяглість традиції в нових виконавських і медіаформатах [4, с. 77–86].

Для пізнього XX ст. в статті М. Кулиняка окреслено помітну тенденцію поєднання фольклорних джерел із джазом, роком і естрадною музикою. Зокрема кінець 1970-х і 1980-ті подано як період активного впливу рок- і джазової стилістики в синтезі з українськими фольклорними компонентами, а також згадується модель поєднання «фолк» і «рок» (з відсиланням до творчості В. Івасюка) [2, с. 333–334; 6, с. 50–56]. У межах нашої проблематики це можна інтерпретувати як спосіб збереження національної читаності фольклорного символічного ресурсу в сучасних для того часу жанрових формах.

Окреслена тенденція має конкретний, добре впізнаваний вияв у пісенній творчості та діяльності популярних колективів другої половини XX ст. У контексті української поп-музики другої половини XX ст. простежується формування стилістики, що поєднувала фольклорні елементи з сучасними естрадними тенденціями та працю-

вала на популяризацію національної культури. Аналіз творчої спадщини В. Івасюка та діяльності ансамблю «Червона рута» засвідчує, що фольклорні мотиви й національна символіка в пісенному матеріалі виконували функцію підтримання української ідентичності в умовах ідеологічних обмежень радянського періоду. Творчість В. Івасюка та репертуар «Червоної рути» можна розглядати як показовий приклад того, як фольклорні смисли й символи інтегрувалися в масову пісню та сприяли консолідації навколо національних цінностей [6].

Для пізнього ХХ ст. показовим є перехід фольклорних смислів у простір масової культури, де національна символіка підтримується через популярні аранжування, медіатрансляції та звукозапис. Д. Кочержук, аналізуючи діяльність мистецької агенції «Територія-А», демонструє механізми синтезу українського фольклору й популярної музики, зокрема через актуалізацію архетипних мелодій Західної України, створення нових композицій на їхній основі та їх популяризацію у телевізійному форматі 1990-х р. [20, с. 69–77]. Важливо, що в такій моделі фольклор функціонує як «упізнаваний культурний код», здатний працювати на самоідентифікацію аудиторії та відтворення національних символічних маркерів у медіасередовищі. Далі ці медійні механізми розгортаються в ширшу екосистему культурної комунікації, де до телебачення додаються фестивальні практики та інтернет-платформи, а фольклорні коди отримують нові канали поширення.

У сучасній культурній комунікації український музичний фольклор постає не лише спадщиною, а й ресурсом актуалізації національно-симво-

лічних смислів у публічному просторі. А. Акопян зазначає, що після здобуття незалежності в Україні утвердився фестивально-фольклорний рух: народна музика є ядром подій, а ярмарки, майстер-класи й тематичні локації підсилюють залучення аудиторії до традиційних культурних кодів. Автор також підкреслює зростання ролі інтернет-середовища й потребу поширювати фольклор на сучасних платформах, що підтримує його присутність у масовій культурі та впізнаваність традиційних символічних маркерів [5; 21].

Висновки. Отже, у межах розглянутих матеріалів фольклорна символіка постає багаторівневою системою, що кодується в образах обрядової поетики, у мовних формулах і в ритуальних сценаріях. У ХІХ–ХХ ст. ці коди входять у професійну музичну практику через обробки, включення мелодій, стилізацію, виконавську репрезентацію та стилістичний синтез, а в пізньому ХХ ст. через звукозапис і медіатрансляції. У сучасному просторі масової культури та цифрової комунікації фольклор зберігає функцію упізнаваного культурного коду, що підтримує національно-символічну читаність у нових форматах.

Запропоновано цілісне бачення фольклору як системи національно-символічних кодів, що зберігають культурну читаність завдяки багатоканальній трансляції в різних музичних практиках. Перспективним є подальше дослідження конкретних механізмів трансформації фольклорних символів у творах окремих композиторів і виконавських практиках ХІХ–ХХ ст. із порівнянням академічних, сакральних і масових жанрів та уточненням критеріїв «читаності» національної символіки в медійному середовищі.

Література

1. Зосім О. Л. Фольклор у музичному мистецтві: від сакральних жанрів до популярної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. Вип. 3. С. 231–237. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344421>.
2. Кулиняк М. А. Музично-пісенний фольклор усучасній українській культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. Вип. 4. С. 331–337. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322902>.
3. Khil O. The contribution of Ukrainian composers to the development of youth music in the twentieth century (on the example of the analysis of the piano concert of V.Kosenko). *Notes on Art Criticism* : collection of Scientific Works. 2020. Vol. (34). DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.34.2018.191169>.
4. Кочержук Д. В. Український фольклор і популярна музика ХХ–ХХІ століття: вплив технологій звукозапису на формування дискографічної продукції у культурологічних та мистецтвознавчих парадигмах. *Вісник мариупольського державного університету серія: філософія, культурологія, соціологія*. 2024. Вип. 28. С. 77–86. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-2830-2024-14-28-77-86>.
5. Акопян А. А. Музичний фольклор у сучасній масовій культурі України. *АРТ-платФОРМА*. 2022. Том 5. Вип. 1. С. 97–116. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.97-116>.
6. Pienko O. Volodymyr Ivasiuk and the ensemble “chervona ruta”: contribution to the foundations of ukrainian national identity in the context of pop music development. *Scientific Journal of Polonia University*. 2025. Vol. 67. Issue. 6. Pp. 50–56. DOI: <https://doi.org/10.23856/6707>.
7. Sokolovskiy O., Melnychuk M., Melnychuk S. Spiritual music as a factor of religious identity in Ukrainian orthodoxy. *Occasional Papers on Religion in Eastern Europe*. 2025. № 45 (8). Pp. 144–156. DOI: <https://doi.org/10.55221/2693-2229.2669>.

8. Сердега Р. Л. Конспект лекцій зі спецкурсу «Українська лінгвофольклористика». Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. 228 с.
9. Українська народна музична творчість. Навч. посібник. уряд. Л. С. Соколова. Харків : Друкарня МАДРИД, 2019. 126 с..
10. Звичаї нашого народу: нар.- календар. звичаї, укр. нар. одяг: етногр. нарис / Олекса Воропай ; худож. оформ. Інни Бородаєвої. К.: Пульсари, 2012. 630 с.
11. Героїчний епос українського народу. Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. та приміт. О. М. Таланчук, Ф. С. Кислого; Передм. О. М. Таланчук. Київ: Либідь, 1993. 432 с.
12. Українські пісні Закарпаття: збірник. В. Л. Гошовський ; пер. з рос.: Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник ; відп. ред. М. М. Романюк ; НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника. Львів, 2003. 446с.
13. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. М. К. Дмитренко ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. Максима Рильського. Київ : Ред.часопису «Народознавство», 2001. 576 с.
14. Поетичне слово в українській народній пісні : монографія. Ніна Данилюк ; Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк : РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2010. 511 с.
15. Частотний каталог українського пісенного фольклору: в 3 ч.. Єфремова Людмила ; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 2009–2011. Ч. 3: Показники. 2011. 511 с.
16. Частотний каталог українського пісенного фольклору : в 3 ч. / Л. О. Єфремова. Київ : Наукова думка, 2009. Ч. 1 : Опис. 2009. 720 с.
17. Двадцять століття в українському фольклорі : монографія. Роман Кирчів ; НАН України, Ін-т народознав. НАН України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів : Ін-т народознав. НАН України, 2010. 533 с.
18. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 719 с.
19. Ліра і її мотиви / зібрав П. Демущий. Київ : І. І. Чоколов, 1903. 58 с.
20. Kocherzhuk D. Ukrainian Territory A Artistic Agency: a Synthesis of Ukrainian Folklore and Popular Music Art in Sound Recording. *Folk Art and Ethnology*. 2023. Vol. (4). Pp. 69–77. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2023.04.069>
21. Фольклор у сучасному суспільстві: традиції, трансформації : еколективна монографія / відп. ред. Л. Вахніна ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ : видавництво ІМФЕ, 2024. 300 с.

References

1. Zosim O. L. (2025). Folklor u muzychnomu mystetstvi: vid sakralnykh zhanriv do populiarnoi muzyky [Folklore in musical art: from sacred genres to popular music]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*. Issue 3, pp. 231–237. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344421> [in Ukrainian]
2. Kulyniak M. A. (2024). Muzychno-pisennyi folklor u suchasni ukrainiskii kulturi [Musical and song folklore in contemporary Ukrainian culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, Issue 4, pp. 331–337. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322902> [in Ukrainian]
3. Khil O. (2020). The contribution of Ukrainian composers to the development of youth music in the twentieth century (on the example of the analysis of the piano concert of V. Kosenko). *Collection of Scientific Works “Notes on Art Criticism”*, Vol. 34. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.34.2018.191169> [in English]
4. Kocherzhuk D. V. (2024). Ukrainyski folklor i populiarna muzyka XX–XXI stolittia: vplyv tekhnolohii zvukozapysu na formuvannya dyskohrafichnoi produktsii u kulturolohichnykh ta mystetstvoznavchykh paradyhmakh [Ukrainian folklore and popular music of the 20th–21st centuries: the impact of sound recording technologies on the formation of discographic products in cultural and art studies paradigms]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriya: Filozofia, kulturolohiia, sotsiolohiia – Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Cultural Studies, Sociology*, Issue 28, pp. 77–86. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-2830-2024-14-28-77-86> [in Ukrainian]
5. Akopian A. A. (2022). Muzychnyi folklor u suchasni masovii kulturi Ukrainy [Musical folklore in contemporary mass culture of Ukraine]. *ART-platFORMA – Art Platform*, Vol. 5, Issue 1, pp. 97–116. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.97-116> [in Ukrainian]
6. Pliencko O. (2025). Volodymyr Ivasiuk and the ensemble “Chervona Ruta”: contribution to the foundations of Ukrainian national identity in the context of pop music development. *Scientific Journal of Polonia University*, Vol. 67, Issue 6, pp. 50–56. DOI: <https://doi.org/10.23856/6707> [in English]
7. Sokolovskiy O., Melnychuk M., Melnychuk S. (2025). Spiritual music as a factor of religious identity in Ukrainian orthodoxy. *Occasional Papers on Religion in Eastern Europe*, No. 45(8), pp. 144–156. DOI: <https://doi.org/10.55221/2693-2229.2669> [in English]
8. Serdeha R. L. (2017). Konspekt lektsii zi spetskursu “Ukrainska linhvofolklorystyka” [Lecture notes for the special course “Ukrainian linguistic folkloristics”]. Kharkiv: KhNU imeni V. N. Karazina. 228 p. [in Ukrainian]
9. Sokolova L. S. (Compil.). (2019). Ukrainiska narodna muzychna tvorchoist [Ukrainian folk musical creativity]. Kharkiv: Drukarnia MADRYD. 126 p. [in Ukrainian]
10. Voropai O. (2012). Zvychai nashoho narodu: narodno-kalendarni zvychai, ukrainskyi narodnyi odiah: etnografichni narys [Customs of our people: folk-calendar customs, Ukrainian folk clothing: an ethnographic essay]. Kyiv : Pulsary. 630 p. [in Ukrainian]
11. Talanchuk O. M., Kysloho F. S. (Compil.), Talanchuk O. M. (Pref.). (1993). Heroichni epos ukrainskoho narodu. Khrestomatiiia [Heroic epic of the Ukrainian people. Reader]. Kyiv : Lybid. 432 p. [in Ukrainian]

12. Hoshovskiy V. L. (2003). Ukrainski pisni Zakarpattia: zbirnyk [Ukrainian songs of Transcarpathia: collection]. Transl. from Russian by R. Mysko-Pasichnyk, V. Pasichnyk; ed. M. M. Romaniuk; NAN Ukrainy, Lvivska naukova biblioteka imeni V. Stefanyka. Lviv. 446 p. [in Ukrainian]
13. Dmytrenko M. K. (2001). Ukrainska folklorystyka: istoriia, teoriia, praktyka [Ukrainian folkloristics: history, theory, practice]. Kyiv : Redaktsiia chasopysu "Narodoznavstvo". 576 p. [in Ukrainian]
14. Danyiuk N. (2010). Poetychne slovo v ukrainskii narodnii pisni [The poetic word in the Ukrainian folk song]. Luts'k: RVV Volynskoho natsionalnoho universytetu im. Lesi Ukrainky. 511 p. [in Ukrainian]
15. Yefremova L. O. (2011). Chastotnyi kataloh ukrainskoho pisennoho folkloru: v 3 ch. Ch. 3: Pokazhchyky [Frequency catalog of Ukrainian song folklore: in 3 parts. Part 3: Indexes]. Kyiv: Naukova dumka. 511 p. [in Ukrainian]
16. Yefremova L. O. (2009). Chastotnyi kataloh ukrainskoho pisennoho folkloru: v 3 ch. Ch. 1 : Opys [Frequency catalog of Ukrainian song folklore: in 3 parts. Part 1: Description]. Kyiv : Naukova dumka. 720 p. [in Ukrainian]
17. Kyrchiv R. (2010). Dvadsiatie stolittia v ukrainskomu folklori [The twentieth century in Ukrainian folklore]. Lviv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. 533 p. [in Ukrainian]
18. Kornii L. P., Siuta B. O. (2011). Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury [History of Ukrainian musical culture]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 719 p. [in Ukrainian]
19. Demutskiy P. (Compil.). (1903). Lira i yii motyvy [The lira and its motifs]. Kyiv : I. I. Chokolov. 58 p. [in Ukrainian]
20. Kocherzhuk D. (2023). Ukrainian Territory A Artistic Agency: a synthesis of Ukrainian folklore and popular music art in sound recording. *Folk Art and Ethnology*, Vol. 4, pp. 69–77. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2023.04.069> [in English]
21. Vakhnina L. (Ed.). (2024). Folklor u suchasnomu suspilstvi: tradytsii, transformatsii [Folklore in contemporary society: traditions, transformations]. Kyiv : Vydavnytstvo IMFE. 300 p. [in Ukrainian]

Nataliia Riabukha – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Acting Rector, Kharkiv State Academy of Culture

Halyna Breslavets – Candidate of Arts Criticism, Associate Professor at the Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture

Viktoriia Osypenko – Candidate of Arts, Associate Professor at the Department of Pop and Folk Singing, Faculty of Music Art, Kharkiv State Academy of Culture

Folklore as a Source of National Symbolism in Ukrainian Music (19th–20th Centuries)

The article offers a theoretical rationale and a systematic account of Ukrainian musical folklore as a source of national symbolism and examines how these symbolic codes are transformed and reinterpreted in Ukrainian music of the nineteenth and twentieth centuries. Methods. The study employs theoretical analysis and synthesis of approaches to the symbol in folklore studies and musicology; genre and typological systematization of song material; comparative-historical analysis of the mechanisms through which folkloric meanings enter professional and popular musical practice; and interpretation of intonational and stylistic solutions as carriers of cultural codes. Results. Folklore is conceptualized as a collective artistic practice and a bearer of cultural memory in which national symbolism is established through stable images, motifs, genre-thematic narratives, and intonational models. The study demonstrates the multilevel nature of the symbolic resource, including its encoding in ritual scenarios, verbal formulas, and the poetics of condensed designation, particularly in compound words that convey stable nominations and epithets. Typical mechanisms for transferring folkloric meanings into professional music are identified: arrangements of folk songs, incorporation of folk melodies into original compositions, and stylization. It is established that, in academic instrumental music, symbolic codes may operate indirectly through intonational organization and stylistic synthesis, where folklore functions as a cultural background. A sacred layer is outlined as a specific zone of interaction between the folkloric and the spiritual. The influence of the sociopolitical conditions of the twentieth century on modes of folkloric representation is summarized, ranging from support for authenticity to the reduction of symbolism to decorative stereotypes. For the late twentieth century, the article describes the entry of folkloric meanings into mass culture through genre syntheses, media dissemination, and sound recording, where folklore emerges as a recognizable code that supports identity. Scientific novelty. The article proposes an integrated view of folklore as a system of codes of national symbolism that retain cultural legibility through multichannel transmission across diverse musical practices. Conclusions. In the nineteenth and twentieth centuries, folklore functions as a source of national symbolism not as a mere aggregate of borrowings, but as a dynamic system of cultural codes that enters professional music through arrangements, melodic incorporation, stylization, performance representation, intonational and stylistic solutions, and media mechanisms of preservation and dissemination. Further research should focus on the transformation of folkloric symbols in the works of individual composers and in performance practices of the nineteenth and twentieth centuries.

Key words: folklore, Ukrainian musical folklore, national symbolism, cultural memory, folk song arrangement, stylization, music culture, musical art of the 19th–20th centuries, performance practice.

Дата першого надходження статті до видання: 23.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 11.05.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2026-55-06>

АРАБЕСКИ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ: ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ

Степан Соланський – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано № 2, доцент кафедри загального і спеціалізованого фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-9533-1344>

Досліджується специфіка втілення арабесок у музичному мистецтві, зокрема, фортепіанному, крізь призму взаємодії культурних традицій Сходу та Заходу, орієнталізму та оксиденталізму. Підсумовано погляди на зображення живих істот у Корані та розвиток орнаментальної декорації у сакральному мистецтві Ісламу. Розглянуто погляди мислителів, поетів, мистецтвознавців та літературознавців (Й. В. Гьоте, Ф. Шлегеля, Д. Раскіна, Е. Гансліка, В. Просалової, Ю. Безхутрого та ін.) щодо тенези арабесок в різних видах європейського мистецтва з акцентом на багатовекторності жанру. Простежено вплив арабесок на художню літературу як у творчості зарубіжних авторів (Е.А. По, Я.Н. Геруді та ін.), так і українських письменників минулого і сьогодення (М. Гоголя, П. Богацького, С. Васильченка, М. Хвильового, С. Жадана та ін.). Вказано, що в фортепіанній музиці арабески поділяються на три основні групи: окремі сольні п'єси (Р. Шуман, Ф. Ліст, Г. фон Бюлов, А. Сарторіо, Т. Лак, Я. Сібеліус, С. Шамінад, М. Ластовецький та ін.), арабески в циклах мініатюр (Й.Ф. Бургмюллер, П.-Л. Роньон, Е. Макдауелл, Е. Гранадос та ін.), моноцикли арабесок (К. Дебюссі, С. Геллер, М. Мошковський та ін.). Проаналізовано «Арабеску № 1» К. Дебюссі та дві арабески С. Шамінада. Констатовано, що дефініція терміну «арабеска» окреслює композиції, відмінні за формою, тривалістю, образно-емоційним змістом, піаністичною складністю тощо. Діапазон арабесок простягається від цілком дитячих п'єс, до розгорнутих, віртуозних концертних творів, від інструктивних «арабесок – етюдів», до рафінованого імпресіоністичного звукопису.

Ключові слова: фортепіанна творчість, стиль, жанр, арабеска, традиції та інновації, Схід та Захід, цикл, мініатюра, романтизм, музичне мистецтво.

Жанр арабески відзначається багатогранним та різноманітним втіленням у творчості композиторів минулого і сучасності. Глибше дослідницьке занурення у світ арабесок дозволяє краще зрозуміти їх жанрово-стильову та образно-емоційну багатовимірність, яка вражає колоритністю, фантазійністю, екзотичністю й подекуди медитативністю.

Метою статті стало простеження специфіки втілення арабесок у музичному мистецтві, зокрема, фортепіанному, крізь призму взаємодії традицій Сходу та Заходу.

Арабеска, арабеск (франц. *arabesque*, від італ. *arabesco* – арабський) – це тип близькосхідної середньовічної орнаментики та своєрідний мистецький стиль, який мав значний вплив на середньовічне арабське малярство. Вона є складною комбінацією системи геометричних фігур та стилізовано-рослинних елементів – найрізноманітніших квітів, листочків, фруктів тощо, які іноді доповнювались фігуративними та каліграфічними деталями. Таке гармонійне поєднання відіграло важливу роль у розвитку арабської культури. Важливою особливістю арабески є суворе домінування симетрії – однієї з найважливіших ознак того часу.

Англійський мистецтвознавець Джон Раскін (1819–1900) у праці «Кам'яна Венеція» (1851–1853) вперше застосував термін арабески по відношенню до ісламського мистецтва.

Зв'язок Європи з ісламським світом значно посилювався в епоху Ренесансу. В цей час арабески почали займати чільне місце і у європейському мистецтві. Подекуди арабески сприймалися, як відгомін античної греко-римської спадщини в ісламській інтерпретації, яка в епоху Відродження, у дещо зміненому варіанті, знову повернулася до Європи. Вони поєднують в собі сакральність, мистецтво та математику.

Йоганн Вольфганг фон Гьоте (1749–1832) у праці «Про арабески» писав: «Арабески створювались і розповсюджувались, певно, завдяки веселості, легковажності, потребі у прикрасах...<> якщо порівняти цей вид живопису з мистецтвом у вищому значенні слова, він може видатись нам вартим осуду і цілком незначним. Але якщо ми будемо справедливими, приділимо йому належне місце» [1, с. 412]. Європейська культура продемонструвала значне зацікавлення арабесками, які протягом століть здобули цілком належне місце, природно «переплівшись» з різними видами мистецтва – поезією, малярством, танцем, музикою. Якнайкраще цю тенденцію ілюструє відомий рядок з «Балади про Схід і Захід» англійського письменника і поета Редьярда Кіплінга (1865–1936): «Немає Сходу без Заходу, а Заходу без Сходу», який став одним із ключових у цьому творі.

Оксиденталізм та орієнталізм зорієнтовані на європоцентричну ідеологію Просвітництва. Вони породжують дихотомію, яка часто базується на стереотипах як зі сторони західного, так і східного світу. Часто ці стереотипи є надто категоричними, часом поверхневими, узагальненими та навіть хибними. Зацікавленість європейців іншими культурами були обумовлені, значною мірою, пошуканням торгівлі, військовими завоюваннями та колонізацією. У період Рококо у французькому мистецтві спостерігалось значне зацікавлення турецьким стилем «а ля тюркері» (з франц. *à la turquerie*). Цей стиль, в подальшому, отримав прихильників у музиці віденських класиків (В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена). Орієнталістські сюжети займали важливе місце у французькому малярстві, особливо після успішних перемог наполеонівської армії.

Слід зауважити, що подекуди в західній культурі уявлення й припущення про Схід відображало позицію європейської християнської культури. Так, існувала думка, що зображення живих істот в ісламі заборонялось. Це твердження не є цілком вірним та однозначним, значною мірою це залежало від епохи, регіону, релігійного чи світського контексту тощо. У Корані немає чіткої заборони щодо зображення живих істот, зображення людей і тварин можна знайти у багатьох ісламських культурах, хоча ці зображення часто були стилізованими, або ж із завуальованим обличчям. Але в ісламському сакральному живописі такі зображення практично завжди уникались з релігійних міркувань, адже вони могли порушити дуже сувору заборону на ідолопоклоніння, до того ж, створення живих форм вважалося прерогативою Бога, тому практично, їх завжди оминали. Натомість, така заборона дала потужний поштовх для розквіту орнаменталістики в сакральному мистецтві.

Ще однією цікавою і важливою особливістю ісламського образотворчого мистецтва став феномен «остраха порожнечі»: «Орнамент покривав поверхню, не залишаючи місця для фону. Ця особливість відображає релігійні уявлення мусульман про «тканину Всесвіту», що нескінченно триває і немає кінця» [2].

Й. В. фон Гьоте розглядав арабеску з позиції жанрово-композиційної структури, яка сублімує різні елементи. Цю думку також поділяв німецький письменник і філософ Фрідріх Шлегель (1772–1829), вважаючи арабеску творчим принципом, акцентуючи на структурно-композиційному началі [1, с. 423].

Доволі значним став вплив арабесок на художню літературу. Приблизно водночас з'явилися літера-

турні збірки по обидві сторони океану, зокрема: «Арабески» (1835) Миколи Гоголя (1809–1852), «Гротески та арабески» (1839) Едгара Аллана По (1809–1849) та ін. У 1864 р. побачила світ збірка оповідань «Арабески» чеського письменника і поета Яна Непомука Неруди (1834–1891).

На думку дослідниці Віри Просалової, «Жанрова дефініція – арабеска – акцентувала на собі художньої реалізації авторського задуму, гетерогенності компонентів художнього тексту... Жанр арабески давав можливість поєднувати не поєднуване, повторювати і варіювати мотиви так, як елементи в орнаменті, що вільно співіснують у художньому просторі» [3, с. 49–50].

Варто зацентувати на тягlostі цієї традиції в українській художній літературі. Зокрема, Павло Богацький (1883–1962) свою першу збірку «Камелії» (1918) назвав «психологічними арабесками». «Вечірні арабески» Степана Васильченка (1878–1932) вийшли друком у 1923 р.

Літературознавці твердять, що Микола Хвильовий (1893–1933) саме в «Арабесках» (1927) досягнув найвищого розквіту свого таланту, де «неповторне поєднання різних сюжетних перипетій, художнього слова й розмаїтості барв, музики, звуків» [3, с. 49]. Цей твір літературознавець Ю. Безхутрий охарактеризував, як «складне поєднання різних за своєю виражально – зображальною силою елементів, своєрідне орнаментально – семантичне плетиво» [4]. Традиція українських літературних арабесок простежується і у сьогоденні. У 2024 р. під однойменною назвою побачила світ збірка Сергія Жадана.

Арабеска, складний ритм вигадливих переплетень якої нагадує вишукану мелодію, не могла залишити осторонь царину музичного мистецтва. Австрійський музикознавець і публіцист Едуард Ганслік (1825–1904) у трактаті з естетики «Про прекрасне в музиці» (1854) визначив музику, як орнамент та арабеску, що ожила, та безкінечно у русі сама себе породжує.

Арабески можна поділити на три основні групи:

1. Першу групу становлять окремі сольні п'єси (Р. Шуман, Ф. Ліст, Г. фон Бюлов, А. Сарторіо, Т. Лак, Я. Сібеліус, С. Шамінад та ін.)

2. До другої групи відносяться арабески в циклах мініатюр (Й. Ф. Бургмюллер, П.-Л. Роньон, Е. Макдауелл, Е. Гранадос та ін.)

3. Третю групу презентують моноцикли арабесок (К. Дебюссі, С. Геллер, М. Мошковський та ін.)

Основним інструментом, для якої створювались арабески, стало фортепіано. Першим твором цього жанру вважається «Арабеска» (ор. 18, C-dur)

Роберта Шумана (1810–1856), написана у Відні у 1838 році (видана у 1839 р.). Саме цей німецький романтик вперше використав назву «Арабеска» для назви музичного твору, давши імпульс для численних подальших пошуків у цьому жанрі. Хоча Р. Шуман окреслив свою п'єсу як варіації без теми, за формою це є рондо з двома епізодами.

«Дві арабески» (L. 66) Клода Дебюссі (1862–1918) належать до найрепертуарніших фортепіанних творів раннього періоду творчості французького композитора. Вони були створені між 1888–1891 роками, коли К. Дебюссі концентрувався, в основному, на оперній та симфонічній музиці, писавши для фортепіано вкрай мало. Ці твори, які спершу не привернули до себе особливої уваги, вже з початку ХХ ст. стали одними з найбільш виконуваних. Їх було перекладено для різних інструментів та складів.

Особливу популярність серед виконавців користується «Арабеска № 1» К. Дебюссі, яка є надзвичайно показовим твором молодого композитора, в якій він руйнує багато тогочасних канонів. Особливо це стосується сфери гармонії, яка, на його думку, все ще знаходилась у «прокрустовому ложі» академізму. У цьому творі композитор дуже яскраво показує, що недотримання законів не спотворює, а навпаки, невимовно збагачує музику. Класичні закони гармонії порушуються ледь не в кожному такті, залишаючи незрівнянні імпресії. У мелодії К. Дебюссі використав пентатонну гаму, завдяки чому між звуками мелодії завжди є простір, що створює ілюзію наповненості мелодії повітрям. Окрім того, вона одразу створює відмінну від європейської музики орієнтальну забарвленість. Пентатонна гама, у зв'язку з відсутністю ввідного тону, не творить ілюзію прагнення до руху. Надзвичайно цікавого колориту додає використання тут поліритмії. Привертає увагу значна кількість темпових та агогічних змін, мистець у цьому творі неодноразово використав позначення *tempo rubato*.

«Арабеска» Йоганна Фрідріха Франца Бургмюллера (1806–1874) ор. 100, № 2, поміщена у збірці «25 прогресивних етюдів», є дуже популярною серед піаністів початківців. Це один із найкоротших та найпростіших творів цього жанру, з скерцозним етюдopodobним характером, обсягом в одну сторінку й тривалістю близько хвилини. Спрямований на розвиток швидкої пальцевої координації, він будується, передовсім, на п'ятипальцевих мотивах, з використанням контрастної динаміки та різноманітної артикуляції.

«Арабеска» № 1 ор. 61 французької композиторки Сесіль Шамінад (1857–1944) була створена у 1892 р. Це яскрава і технічно доволі складна тричас-

тинна концертна п'єса, побудована на чарівній мелодії з щедро синкопованим супроводом. Агогічно це надзвичайно примхлива композиція, з істинним французьким шармом. У динамічному плані тут спостерігається надзвичайна лабільність і мінливість, а легкі, стрімкі й водночас віртуозні пасажи потребують неабиякої піаністичної підготовки.

«Арабеска» № 2 ор. 92 С. Шамінад була опублікована у 1898 р. Вона виконується рідше, порівняно з попереднім твором мисткині. Форма твору АВА + Кода. Крайні частини є надзвичайно енергійними та віртуозними, з частим використанням октавної техніки. Середня частина суттєво відрізняється контрастним викладом матеріалу, фактура тут значно спрощена, по суті, це проста мелодійна пісня з нескладним акомпанементом. Реприза являє собою динамічно ускладнений і фактурно збагачений варіант першої частини. Цей твір апофеозно завершує стрімка і віртуозна кода, щедро збагачена октавними акордами та карколомними пасажами.

«Арабеска» ор. 76 фінського класика Яна Сібеліуса (1865–1957) поміщена у збірці «13 п'єс для фортепіано» під дев'ятим номером. Цей твір невеликий за обсягом, з акцентом на дрібну техніку правої руки та перманентні стрибки лівої. Загалом, це дуже швидка і легка п'єса з відтінком «політного» характеру.

«Арабеска» ор. 15 № 2 Моріца Мошковського (1854–1925) належить до циклу «Трьох п'єс для фортепіано», написаних у 1886 р. Ця п'єса є яскравим зразком твору салонного стилю. Вона характеризується віртуозним блиском та витонченою легкістю. Крім того, цей польський композитор є автором моноциклу «Три арабески» ор. 61.

У фортепіанній спадщині угорського композитора Стефана Геллера (1813–1888) важливе місце займає цикл «Чотири арабески» ор. 49, що складається з наступних творів:

1. *Rapidamente*. Тональність C-dur.
2. *Vivo e on un espressione innocente*. Тональність A-dur.
3. *Presto*. Тональність a-moll.
4. *Vivo e capriccioso*. Тональність G-dur.

Екзотична музика Сходу неодноразово інспірувала сучасного українського композитора Миколу Ластовецького (*1947). Зокрема, його «Дві «орієнталії»» («Арабеска» та «Східна легенда») містяться у другому зошиті «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва» [5]. Серед численних вальсів композитора знаходимо вельми цікавий «Вальс» (*orientale*), де східна колористика поєднується з символічно західним танцювальним жанром, як і у п'єсі ««Аладдін» (східний етюд)» з циклу «Музичні обрії» з третього зошита «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва».

Отже, надзвичайно барвистий світ арабесок інспірував композиторів різних епох і національностей. Арабески відзначаються жанрово-стильовою різноманітністю, вони представлені як окре-

мими п'єсами, так і розгорнутими циклами, як простими композиціями, так і феєричними концертними номерами. Водночас, усі вони містять відбиток таємниці казкового Сходу.

Література

1. Lukács Gy. Adalékok az esztétika történetéhez. I kötet. Budapest. Magvető kiadó. 1972. 749 о.
2. Арабеска – це мистецтво, підпорядковане правилам геометрії. 5 червня 2021 року. URL: <https://uaeu.top/rozvahy/arabeska-tse-mistetstvo-pidporyadkovane-pravilam-geometriji.amp.html> [дата звернення: 23.02.2026]
3. Просалова В., Григошкіна Я. Арабески як авторські жанрові маркери і принципи побудови творів. *Слово. Літературознавство і компаративістика*. № 10. Донецьк : Донецький національний університет імені В. Стуса, 2017. С. 49–53.
4. Безхутрий Ю. Микола Хвильовий: проблема інтерпретації: монографія. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.
5. Ластовецький М. Дві «орієнталії»: «Арабеска» та «Східна легенда». Микола Ластовецький. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 2). Дрогобич : Коло, 2015. С. 53–59 (116 с.).

References

1. Lukács Gy. (1972) Adalékok az esztétika történetéhez [Additions to the history of aesthetics]. I kötet. Budapest. Magvető kiadó, 749. [in Hungarian]
2. Arabeska – tse mystetstvo, pidporiadkovane pravylam heometrii [Arabesque is an art subject to the rules of geometry]. 5 chervnia 2021 roku. URL: <https://uaeu.top/rozvahy/arabeska-tse-mistetstvo-pidporyadkovane-pravilam-geometriji.amp.html> [in Ukrainian]
3. Prosalova V., Hryhoshkina Ya. (2017). Arabesky yak avtorski zhanrovi markery i pryntsy py pobudovy tvoriv [Arabesques as author's genre markers and principles of construction of works]. *Slovo. Literaturoznnavstvo i komparatyvistyka* [Word. Literary studies and comparative studies]. № 10 Donetsk : Donetskyi natsionalnyi universytet imeni V. Stusa. Pp. 49–53. [in Ukrainian]
4. Bezkhutryi Yu. (2003). Mykola Khvylovyi: problema interpretatsii: monohrafiia [Mykola Khvylovyi: the problem of interpretation: monograph]. Kharkiv : Folio, 495 p. [in Ukrainian]
5. Lastovetsky, M. (2015). Dvi "orientalii": "Arabeska" ta "Skhidna lehenda" [Two "Orientals": "Arabesque" and "Oriental legend"]. Mykola Lastovetskyi. Fortepianni p'yesy dlya ditey ta yunatstva (zoshyt 2) [Piano pieces for children and youth (collection 2)]. Drohobych : Kolo, 116. [in Ukrainian]

Stepan Solanskyi – Candidate of Art Studies, Associate Professor at the Department of Special Piano № 2, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

ARABESQUES IN PIANO MUSIC: FEATURES OF IMPLEMENTATION

The specifics of the embodiment of arabesques in musical art, in particular, piano art, are investigated through the prism of the interaction of cultural traditions of the East and the West, Orientalism and Occidentalism. Views on the depiction of living beings in the Koran and the development of ornamental decoration in the sacred art of Islam are summarized. The views of thinkers, poets, art critics and literary critics (J. W. von Goethe, F. Schlegel, J. Ruskin, E. Hanslick, V. Prosalova, Yu. Bezkhutryi, etc.) regarding the genesis of arabesques in various types of European art are considered, with an emphasis on the multi-vector nature of the genre. The influence of arabesques on fiction is traced both in the works of foreign authors (E.A. Poe, J.N. Neruda etc.), and Ukrainian writers of the past and present (M. Hohol, P. Bohatskyi, S. Vasylchenko, M. Khvylovyi, S. Zhadan etc.). It is indicated that in piano music, arabesques are divided into three main groups: individual solo pieces (R. Schumann, F. Liszt, H. von Bülow, A. Sartorio, T. Lack, J. Sibelius, C. Chaminade, M. Lastovetskyi etc.), arabesques in cycles of miniatures (J.F. Burgmüller, P.-L. Rognon, E. MacDowell, E. Granados etc.), monocycles of arabesques (C. Debussy, S. Heller, M. Moszkowski etc.). «Arabesque No. 1» by C. Debussy and two arabesques by C. Chaminade were analyzed. It was established that the definition of the term «arabesque» outlines compositions that differ in form, duration, figurative and emotional content, pianistic complexity etc. The range of arabesques extends from completely children's plays to elaborate, virtuosic concert pieces, from instructive «arabesques – etudes» to refined impressionistic sound recordings.

Key words: piano creativity, style, genre, arabesque, traditions and innovations, East and West, cycle, miniature, romanticism, musical art.

Дата першого надходження статті до видання: 23.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 11.05.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 780.614.13:7.071.1:37.091.3](477.83-25)"19/20
DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2026-55-07>

БАНДУРА В ЕСТЕТИЧНОМУ ПОЛІ МІЖ АКАДЕМІЧНОЮ ТА ПОПУЛЯРНОЮ МУЗИКОЮ: ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО

Соломія Шуляр – аспірантка кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0000-8168-9142>

У статті здійснено цілісний музикознавчий аналіз творчості Оксани Герасименко в контексті розвитку українського бандурного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Дослідження спирається на осмислення процесів академізації бандури, розширення її жанрово-стильового спектра, оновлення виконавських технік та поступового введення інструмента до камерно-інструментальної й концертної практики. У цьому ракурсі творчість мисткині постає як показовий приклад синтезу традиційного національного мелосу та сучасних композиційних тенденцій, що репрезентують відкритість української музичної культури до діалогу з європейським і світовим мистецьким простором.

Послідовно окреслено етапи формування авторського стилю композиторки – від періоду професійного становлення у Львові до кубинського та сучасного львівського періодів, що зумовили міжкультурну відкритість її мислення та жанрову багатовекторність доробку. Підкреслено значення виконавського досвіду як чинника формування індивідуальної інтонаційної мови, уваги до тембрових ресурсів бандури та зручності фактурного викладу. Органічне поєднання виконавської, композиторської й педагогічної діяльності визначає універсалізм творчої постаті О. Герасименко та її вагомий внесок у модернізацію академічного бандурного репертуару.

Особливу увагу зосереджено на «Камерній сюїті» для бандури та фортепіано як репрезентативному зразку індивідуального стилю авторки. У процесі аналізу розкрито принципи формотворення, логіку тематичних трансформацій, ладо-гармонічну мову, інтонаційні витоки та драматургічну цілісність циклу. Доведено, що у структурі твору поєднуються ознаки старовинної сюїти, романтичної програмності й сонатно-симфонічного мислення, інтегровані з українським фольклорним мелосом і сучасними гармонічними засобами.

У підсумку обґрунтовано значення творчості композиторки як важливого чинника оновлення сучасного бандурного мистецтва, розширення його художньо-виразових можливостей та актуалізації національної традиції в ширшому культурно-мистецькому контексті.

Ключові слова: Оксана Герасименко, бандура, камерна сюїта, виконавство, композиторська творчість, педагогіка, академічна традиція, українська музика, стиль, національна культура.

Постановка проблеми і її актуальність.

Сучасне бандурне мистецтво перебуває на етапі активного оновлення жанрових і виконавських традицій, що пов'язано з розширенням репертуару, зростанням технічних, художніх і тембрових можливостей інструмента, а також посиленням інтересу композиторів до камерно-інструментальних форм. У цьому контексті творчість Оксани Герасименко посідає значне місце, оскільки її композиції демонструють гнучке поєднання традиційних засобів бандурної виразності з оновленими фактурними та гармонічними новаціями. Дослідження її творчого доробку сприяє глибшому розумінню сучасної стилістики бандурної музики та має практичне значення для виконавців і педагогів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У працях О. Бистрицької [1], О. Бобечко [2], В. Дутчак [3; 4] окреслено внесок Оксани Герасименко як виконавиці та педагогині, підкреслено універсальність її творчої постаті та широкий репертуарний діапазон. Проте менше уваги приділяється детальному музикознавчому аналізу

її композиторського стилю, зокрема закономірностям формотворення, гармонічної мови, типу фактур та взаємодії бандури з іншими інструментами. Окремі аспекти, як-от зв'язок її творчості з національною мелодикою, вплив латиноамериканської музичної культури, а також специфіка поєднання академічної та популярної манер звуковидобування, потребують поглибленого дослідження. Саме цим питанням присвячена дана стаття, у якій розглядається «Камерна сюїта» як репрезентативний зразок індивідуального стилю композиторки.

Метою статті є виявлення стильових особливостей «Камерної сюїти» Оксани Герасименко у контексті сучасної академічної бандурної музики, зокрема визначення специфіки архітектоніки твору, тонально-гармонічного плану, особливостей фактури та взаємодії партій бандури і фортепіано. Результати дослідження дозволяють осмислити роль «Камерної сюїти» у творчому доробку мисткині, а також окреслити її значення для сучасної педагогічної та концертної практики бандурного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Бандура є одним із найяскравіших символів української культури, що впродовж століть втілює національну ідентичність, історичну пам'ять і духовність народу. Якщо раніше інструмент переважно асоціювали з кобзарською традицією та народним побутовим музикуванням, то із становленням системи професійної музичної освіти він поступово виходить за межі фольклорного середовища й адаптується в академічному виконавстві. Бандура починає звучати на концертних сценах, у складі камерних ансамблів і симфонічних оркестрів, утверджуючись як повноправний учасник академічної сфери.

Розширення художніх меж бандурного мистецтва зумовлює перегляд усталених критеріїв жанрової та стильової належності. Відтак, естетичне поле інструменту розділяється на дві полярні сфери: академічну та популярну музику.

З другої половини ХХ століття бандурне мистецтво вступило в новий етап розвитку. Вдосконалення інструменту, спрямоване на розширення його технічних і художньо-виразових можливостей, зростання інтересу до сольного та ансамблевого виконавства спричинили появу нових концертних форм. У цей час бандура впевнено заявляє про себе у камерно-інструментальних та камерно-вокальних жанрах. Пошук нових тембрових і виразових можливостей інструменту втілюється у творчості провідних українських композиторів: Анатолія Коломійця, Миколи Дремлюги, Костянтина М'яскова, Анатолія Маціяки, Володимира Зубицького тощо. Паралельно з композиторською творчістю зростає роль виконавців і педагогів-бандуристів, які роблять вагомий внесок у розвиток професійної школи гри на бандурі. Серед них згадаємо Василя Герасименка, Сергія Баштана, Людмилу Посікіру, Романа Гриньківа і Віктора Мішалова, котрі продовжили традиції в сучасній музичній культурі.

«Із середини 80-х років до числа композиторів-бандуристів упевнено ввійшла й Оксана Герасименко. Творчість О. Герасименко вразила виконавців ніжним ліричним характером, тонким відчуттям не лише специфіки тембру інструмента, але й несподіваним використанням його фактурних можливостей, зручними аплікатурними комплексами, що відразу видавало в авторі виконавця-практика. За двадцятип'ятирічну виконавську й композиторську діяльність Оксана Герасименко ввійшла до числа найбільш популярних композиторів для бандури» [3, с. 136].

Видається доречним окреслити основні віхи творчого становлення бандуристки, що дозво-

ляють пояснити специфіку її композиторського і виконавського стилю, а також педагогічні засади. Оксана Герасименко походить із знаної мистецької родини. Її батько Василь Явтухович Герасименко був видатним бандуристом, педагогом, майстром інструментів, професором Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, сестра Ольга Герасименко теж бандуристка, активна представниця української діаспори у США. Творчий і життєвий шлях Оксани Герасименко можна умовно поділити на три етапи: період навчання (1966–1982), кубинський період (1983–1991) та львівський, який триває від 1991 року і до сьогодні.

Оксана Герасименко здобула початкову музичну освіту у Львівській дитячій музичній школі № 1. Вже в юному віці вона проявила музичну активність, працюючи концертмейстером шкільного хору. Після закінчення школи, за порадою родини, розпочала навчання гри на бандурі під керівництвом батька. У 1974 році разом із сестрою Ольгою та Христиною Маковською (згодом Ольгою Войтович) О. Герасименко створила тріо бандуристок, що успішно гастролювало в Україні та за кордоном. Колектив здобув популярність і став лауреатом низки мистецьких конкурсів та фестивалів. Оксана Герасименко ще під час навчання в консерваторії почала працювати над формуванням нового репертуару для бандури. Найбільше її цікавили аранжування та обробки народних пісень, переклади для тріо бандуристок. У цей час композитори В. Івасюк, І. Сльота, І. Бердник, Ю. Ланюк, І. Майчик, О. Яковчук присвячували колективу власні вокально-інструментальні твори.

У 1982 році мисткиня закінчила Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка, після чого виїхала на Кубу. Під час перебування в іншомовному екзотичному культурному середовищі сформувалися певні риси індивідуального виконавського стилю О. Герасименко. У її творчості поєдналися естетика академічної бандурної традиції та елементи естрадної манери гри й співу. Цей період став початком її професійних спроб у сфері аранжування та композиції, які швидко здобули визнання публіки.

З 1983 по 1991 рік вона працювала музичним інспектором управління культури провінції Гранма, виступала як солістка-бандуристка, піаністка та учасниця муніципального хору, гастролювала з кубинським музикантом Карлосом Пуї, брала участь у телерадіопрограмах, а 1988 року записала платівку на студії EGREM, де представила українські та латиноамериканські твори

у власному аранжуванні. Вона також виступала як солістка і ансамбліста при філії Національної концертної організації м. Баямо, брала участь у міжнародних музичних і гітарних фестивалях та пройшла курс джазової гармонії та оркестрування під керівництвом відомого місцевого композитора Армандо Ромеу.

У той час Оксана Герасименко вирішила організувати струнний квартет, з яким виступала сама і для якого зробила перші аранжування. Праця виявилася успішною, тож композиторка продовжила робити переклади гітарної, лютневої та фортепіанної музики латиноамериканських композиторів, написала обробки народних пісень, аранжування для бандури та флейти, бандури та гітари, струнного квартету, створила авторські композиції: «Ліричні п'єси для бандури», «Концертні варіації для бандури і фортепіано», «Соло для флейти», «Фантазію» тощо. Перший її твір для струнного квартету «Український триптих» (на теми українських народних пісень) було виконано 1989 року, коли на Кубі гастролював квартет імені М. Лисенка.

У 1991 році Оксана Герасименко повернулася до України й розпочала викладацьку діяльність у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка, поєднуючи її з активною виконавською та композиторською працею. Вона брала участь у численних концертах в Україні та за кордоном, співпрацювала з провідними музикантами, записала низку компакт-дисків. Відчуваючи потребу у ґрунтовнішій композиторській освіті, закінчила композиторський факультет ЛНМА у alma mater у класі Мирослава Скорика

Творчий доробок мисткині налічує понад 400 композицій: серед них твори для бандури, фортепіано, камерних ансамблів, оркестру, хору, численні обробки народних пісень, аранжування й переклади. Особливе місце займають «Концертні варіації» для бандури та фортепіано, «Камерна тричастинна сюїта» для бандури та фортепіано (бандури і струнного квартету), симфонічна поема «Victoria» для бандури та оркестру, струнний квартет, варіації на тему стрілецької пісні «Ой там при долині» та цикл прелюдій «Осінні акварелі» для фортепіано, «Українське рондо» для скрипки та фортепіано, «Каталонське рондо» для бандури та гітари, численні інструментальні п'єси для бандури соло, бандурних ансамблів, бандури і флейти (ная, скрипки, віолончелі, фортепіано, гітари), для струнного квартету з бандурою, музика для театру, вокально-інструментальні твори та ансамблі, обробки народних пісень, багато перекладів й аранжувань.

Як один із вельми показових для стилю О. Герасименко творів була обрана «Камерна сюїта», яка виступає зразком академічної бандурної творчості, а водночас не позбавлена демократичного виразу, притаманного естрадній музиці. Твір був написаний у 1991 році – в рік повернення мисткині на Батьківщину. Пізніше композиторка зробила інструментування сюїти для бандури, флейти Пана, флейти та струнного квартету. «Камерна сюїта увібрала риси багатьох композиційних структур, що є характерним для сюїти ХХ століття. Від старовинної сюїти – танцювальність та принцип контрасту між частинами, який посилюється активним тональним розвитком. Від нової, так званої «шуманівської» сюїти – програмність та різножанровість частин. А масштабність з елементами драматургічного розвитку та тематичні зв'язки між частинами – від сонатно-симфонічного циклу. Всі ці риси органічно поєднані з українським мелосом» [5].

У представленій сюїті композиторка зберігає сюїтну романтичність, що відображається у синтезі контрастних настроїв і жанрових алюзій. Подібно до «Української сюїти» Миколи Лисенка чи фортепіанних циклів Василя Барвінського, Оксана Герасименко демонструє прагнення поєднати ліричні та епічні елементи, використовуючи національно-інтонаційний мотиви у сфері камерного мислення.

«Камерна сюїта» для бандури та фортепіано складається з трьох самостійних контрастних частин. Така композиція твору близька до тричастинного сонатного циклу в жанрі інструментального концерту. Партія фортепіано виконує функцію акомпанементу, що доповнює, зливається і переплітається із бандурою.

Перша частина написана у контрастно-складеній репризній формі, що містить шість розділів з кодою (ABCDEA1) та розпочинається коротким чотиритактним вступом у партії фортепіано у жвавому й активному характері, що відразу налаштовує слухача на відповідний образ. Основна тональність – d-moll, однак вже у перших тактах зустрічається підвищені IV та VI ступені, що є ознакою гуцульського ладу.

Перший розділ А, в свою чергу, побудований у простій двочастинній формі. Основна тема у партії бандури зображує танцювальний образ та за типом викладу нагадує коломийку. Інтонаційне зерно мелодичної лінії опирається на інтервал квінти, обігрується переважно нижній тетракордами, зустрічається підвищений VI ступінь та форшлаги, у партії фортепіано спостерігаємо тривалий тонічний органний пункт. Восьмитактний

період повторюється ще раз, однак мелодична лінія «губиться» під пресом тріольної фактури, однак за рахунок цього тема набирає ліричного і елегійного характеру, що нагадує жіночий танець.

Друга частина в тональності F-dur не містить контрасту, продовжує танцювальну лінію. Наспівна тема із терцієюю второю проводиться у фортепіано, в той час коли у бандури переважають витончені фігураційні арпеджіо, спочатку у високому регістрі, поступово опускаються до першої октави, нагадуючи тендітні дзвіночки. З повторенням восьмитактового періоду бандура підхоплює основну тему і приводить до нового розділу.

Другий розділ В, теж у тональності F-dur, модулюючи у a-moll, будується на новому тематичному матеріалі й характеризується незначним пришвидшенням темпу. Він містить усього 8 тактів, тож виконує функцію зв'язки, проте вносить образний героїко-патетичний контраст, про що свідчать закличні широкі інтервальні стрибки, синкопований метро-ритм і акордова фактура, доповнена фігураціями у високому регістрі, що нагадують звучання сопілки.

Розділ С в a-moll будується на новому тематичному матеріалі. Він викладається у помірному темпі, ніжна і наспівна тема звучить у високому регістрі, супроводжується тріольною фактурою. Особливої виразності надає вишукана гармонічна мова, що додає відтінку смутку, викликаючи асоціації з журливою піснею. У цьому розділі повертає увагу змінна фактура акомпанементу – від розкладених арпеджіо до акордів.

Розділ D C-dur знову повертає героїко-патетичний настрій, а темп знову пришвидшується. На відміну від попередніх, він побудований у формі періоду типу розгортання й насичений секвенціями. У партії фортепіано синкопований метро-ритм надає танцювальності, а мелодична лінія набуває співчутності за рахунок плавного низхідного ходу із секстовою второю. У ролі зв'язки виступає короткий секвенційний рух, що приводить до викладу нового матеріалу.

Розділ E (C-dur) також будується на новому контрастному матеріалі у помірному темпі. Основна тема спочатку викладається у партії фортепіано; її наспівна лірична мелодична лінія передається бандурі і модулює в паралельну тональність. В кульмінаційній зоні з'являється функція альтерованої подвійної домінанти, що вносить коротке драматичне напруження.

Репризний розділ A1 (a-moll) повертає основну коломийкову тему, проте у варіантному проведенні, зі змінним рухом мелодичної лінії,

інтонаційними зворотами, метро-ритмом, додаванням хроматизмів. Гармонії притаманна типова для українського фольклору ладова мінливість, зіставлення натуральної і гармонічної домінанти (D-dur – d-moll) та неаполітанський тризвук (B-dur – b-moll).

Коли будується на матеріалі основної теми та повертає основну тональність d-moll, створюючи таким чином тонально-тематичну арку. Закінчується I частина теж ладово мінливим зворотом (D-dur – d-moll).

Друга частина з програмною назвою «Спогади» є ліричним центром сюїти, своєрідною ліричною сповіддю авторки. Вона написана у простій тричастинній формі ABA1 і є модулюючою, адже починається у d-moll, а закінчується у F-dur. Темп викладу – повільний і неквапливий.

Програмній назві «Спогади» відповідає медитативний, спокійний і задумливий настрій. Появі основної теми передують один такт вступу в партії бандури – це фігурації у нижньому тетра-хорді d-moll, що створює досить розмиті образи. Сама ж мелодична лінія народжується у високому регістрі і викладається на нюансі ріано. Вона має низхідний рух, є плавною, наспівною і в одну мить ніби розчиняється: спогад-образ, який виник перед ліричним героєм ніби розвіявся. Гармонічна мова позначена вишуканими хроматичними ходами. Вступ фортепіано зазначають низхідні фігурації і модуляція у паралельну тональність F-dur.

Коротка зв'язка приводить до контрастного середнього розділу В, який натхненний найкращими традиціями романтичної музики. Темп стає рухливішим, а мелодична лінія має піднесений, окрилений характер; вона розбавляється тріольними фігураціями, в основі яких тризвуки головних ступенів ладу. Вдруге тема піднімається на октаву вгору, фактура насичується за рахунок додавання арпеджіо у партії фортепіано. Ліричний герой оповитий теплими спогадами і відчуває себе хоч на мить щасливим.

Репризний розділ A1 знову вносить смуток і меланхолію. Основна тема в партії бандури викладається в октавному дублюванні з хроматичним низхідним рухом, що нагадує інтонації зітхання. В кульмінації з'являється акордова фактура і повертається тональність F-dur, яка остаточно закріплюється і вносить просвітлення. Цікавим є заключний акорд – тонічний септакорд, що вносить барви джазової гармонії.

Третя частина сюїти написана у вільній формі в тональності D-dur. Умовно, фінал можна поділити на чотири контрастні розділи ABCD і коду.

Перший розділ А експонує суто інструментальну манеру викладу, будується на обігруванні тризвуків тоніки субдомінанти і домінанти, а фортепіано тримає тонічну функцію. Позначений віртуозними прийомами, цей розділ представляє вдячний матеріал для концертуючого виконавця.

Другий розділ В має тричастинну будову. Перша частина написана в тональності G-dur, має танцювальний і жвавий характер. Тема в акордовій фактурі спочатку проводиться у партії фортепіано, а згодом переходить до партії бандури. Проводиться двічі в однойменній тональності g-moll і знову повертається до основної G-dur. У середньому розділі змінюється розмір на 2/4 і тема набирає характер танцю козачка. На зміну їй приходить цитата «Ой, я дівчина-полтавка» із опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка». Третя частина слугує репризою, однак основна мелодична лінія набирає наспівних і ліричних барв, викладається на легато і проводиться в тональності g-moll.

Третій розділ С передає романтичні поривання, за образом близький до другої частини, з подібним же спалахом ліричної експресії. Мелодична лінія прихована у орнаментальній фактурі, тематичний матеріал насичується секвенціями, хроматизмами, відхиленнями у h-moll та e-moll.

Заспокоєння настає у розділі D, коли повертається тема з I частини в тональності D-dur. Вона має світлий і наспівний характер та створює тематичний зв'язок всього циклу. Після короткої каденції настає кода, що будується на матеріалі цитати «Ой, я дівчина-полтавка», що утворює щасливий і життєрадісний настрій фіналу.

Підсумувати дану композицію Оксани Герасименко як зразок її ліричної академічної творчості, однак з певними «вкрапленнями» популярних пісенних зворотів, можемо наступним спостереженням дослідниці Галини Смаглій: «Камерна сюїта для бандури та фортепіано репрезентує

сучасну інтерпретацію класичних жанрів на українському національному музичному ґрунті. Тут бандура виступає як сольний інструмент з великим технічними та художньо-естетичними можливостями. При всій багатоплановості та багатожанровості Камерна сюїта сприймається як цілісна композиція зі стрункою драматургією, різноманітними, цікавими образами, за якими відчувається самотній і яскравий талант автора як композитора та виконавця» [5].

Проаналізована «Камерна сюїта» виявляє ще одну характерну рису творчості О. Герасименко: вона пише дуже зручно для виконання, адже орієнтується не лише на свої власні виконавські можливості, але й на своїх учнів.

Висновки. Оксана Герасименко – одна з провідних представниць львівської бандурної школи, яка поєднала виконавство, композиторську й педагогічну діяльність, зробивши вагомий внесок у розвиток сучасного українського бандурного мистецтва.

У багатогранному доробку Оксани Герасименко «Камерна сюїта» займає вагоме місце поруч з такими творами, як «Концертні варіації», Симфонічна поема «Victoria», Концертні фантазії «Купало», «Ятрань», «Соняхи» та іншими творами як для бандури-соло, так і для бандури у поєднанні з іншими інструментами, що загалом формують індивідуальну поетику композиторки.

Стилістика сюїти зорієнтована передусім на камерність музичного образу, гнучку мелодичні лінію, фактурне розмаїття, використання фольклорних джерел з елементами сучасної композиційної техніки, що розширює технічні і художні можливості бандури. «Камерна сюїта» виступає переконливим прикладом актуального оновлення ліричної жанрової стилістики камерного музикування та підтверджує значущість творчості О. Герасименко у формуванні нової стильової парадигми сучасної української музичної культури.

Література

1. Бистрицька О. Виконавська та педагогічна діяльність Оксани Герасименко: до історії української бандурної педагогіки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 35. С. 270–276.
2. Бобечко О. Універсалізм творчої постаті Оксани Герасименко (з нагоди ювілею мисткині). *Молодь і ринок*. 2019. № 6 (171). С. 102–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.174501>.
3. Дутчак В. Г. Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох (ювілейні узагальнення). *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2009. № 15–16. С. 136–147.
4. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років: творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 16 с.
5. Смаглій Г. Рецензія на «Концертні варіації» та «Камерну сюїту» для бандури і фортепіано О. В. Герасименко. Власний архів О. В. Герасименко (архів не упорядкований). Цит.: за Герасименко О. Передмова. / Камерна сюїта : в 3-х ч. : для бандури та фортепіано. Львів : ТеРус, 2006. С. 3–4.

References

1. Bystrytska, O. (2004). *Vykonavska ta pedahohichna diialnist Oksany Herasymenko: Do istorii ukrainskoi bandurnoi pedahohiky* [Performing and teaching activity of Oksana Gerasimenko: The history of Ukrainian

bandura pedagogy]. *Scientific Herald of the National Academy of Sciences of Ukraine. P. I. Tchaikovsky*. Kyiv. Vol. 35. Pp. 270–276 [in Ukrainian].

2. Bobechko, O. (2019). Universalizm tvorchoi postati Oksany Herasymenko (z nahody yuvileiu mystkyni) [Universalism of the creative figure of Oksana Gerasimenko (on the occasion of the artist's jubilee)]. *Molod i rynek*. 6 (171). Pp. 102–109. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.174501>.

3. Dutchak, V. G. (2009). Tvorchy portret Oksany Herasymenko: bandurne mystetstvo na perekhresti kulturta epokh (iuvileini uzahalnennia) [Dutchak V. G. Creative portrait of Oksana Gerasimenko: Bandura art at the crossroads of cultures and epochs (jubilee generalizations)]. *The Bulletin of the Precarpathian University of the Art Studies series*. Ivano-Frankivsk. No. 15–16. Pp. 136–147. [in Ukrainian].

4. Dutchak, V. G. (1996). Rozvytok profesiinykh zasad bandurnoho mystetstva 1970–1990 rokiv: Tvorchist i vykonavstvo [Development of professional foundations of bandura art in 1970–1990: Creativity and performance] (Extended abstract of candidate's thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. [in Ukrainian].

5. Smaglyi, H. (n.d.). Retsenziia na «Kontsertni variatsii» ta «Kamernu siuitu» dlia bandury i fortepiano O. V. Herasymenko [Review]. Vlasnyi arkhiv O. V. Herasymenko (arkhiv ne uporiadkovanyi). Цит.: Herasymenko, O. V. (2006). Kamerna siuita v 3-kh chast. : dlia bandury ta fortepiano [Score]. Terus, pp. 3–4. [in Ukrainian].

Solomia Schuliar – Postgraduate Student at the Department of Music History, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

The Bandura in the Aesthetic Space between Art and Popular Music: The Creative Phenomenon of Oksana Herasymenko

The article presents a comprehensive musicological analysis of the oeuvre of Oksana Herasymenko within the context of the development of Ukrainian bandura art in the second half of the twentieth and the early twenty-first centuries. The study is grounded in an examination of the processes of the bandura's academisation, the expansion of its genre and stylistic spectrum, the renewal of performance techniques, and the gradual integration of the instrument into chamber-instrumental and concert practice. From this perspective, the artist's work is interpreted as a representative example of the synthesis of traditional national melos and contemporary compositional tendencies, reflecting the openness of Ukrainian musical culture to dialogue with the European and global artistic space.

The article consistently outlines the stages in the formation of the composer's individual style—from her professional development in Lviv to the Cuban and contemporary Lviv periods, which fostered the intercultural openness of her artistic thinking and the multidirectional genre character of her output. Particular emphasis is placed on the significance of her performing experience as a factor in shaping her individual intonational language, her sensitivity to the timbral resources of the bandura, and the practicality of her textural writing. The organic combination of performing, composing, and pedagogical activities defines the universalism of O. Herasymenko's creative persona and her substantial contribution to the modernization of the academic bandura repertoire.

Special attention is devoted to the Chamber Suite for bandura and piano as a representative example of the composer's individual style. The analysis reveals the principles of form-building, the logic of thematic transformations, the modal-harmonic language, the intonational sources, and the dramatic integrity of the cycle. It is demonstrated that the structure of the work synthesizes features of the Baroque suite, Romantic programmaticism, and sonata-symphonic thinking, integrated with Ukrainian folk melos and contemporary harmonic devices.

In conclusion, the study substantiates the significance of the composer's creative work as an important factor in the renewal of contemporary bandura art, the expansion of its expressive and artistic potential, and the actualization of national tradition within a broader cultural and artistic context.

Key words: Oksana Herasymenko, bandura, Chamber Suite, performance, compositional work, pedagogy, academic tradition, Ukrainian music, style, national culture.

Дата першого надходження статті до видання: 20.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 11.05.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

ЗМІСТ

Наталія Білова, Ірина Левицька

Експресивне мислення як складова художньої майстерності піаніста
у процесі втілення емоційного змісту музичного твору.....3

Лідія Макаренко

Пісня-реквієм «Пливе кача по Тисині»: семантико-філософський та державотворчий аспекти.....9

Наталія Макарова

Пастораль як простір пам'яті та внутрішньої свободи (на прикладі аналізу
«Прелюдії і фуги ля-бемоль мажор» № 17 В. Задерацького).....14

Юрій Попов, Анастасія Плотнікова

Піаністичний спадок Святослава Ріхтера – приклад для молодих піаністів.....26

Наталія Рябуха, Галина Бреславець, Вікторія Осипенко

Фольклор як джерело національної символіки в українській музиці XIX–XX століть..... 34

Степан Соланський

Арабески у фортепіанній музиці: особливості втілення42

Соломія Шуляр

Бандура в естетичному полі між академічною та популярною музикою:
феномен творчості Оксани Герасименко..... 46

CONTENTS

Nataliya Bilova, Iryna Levitska

Expressive thinking as a component of the pianist's artistic skill in the process of embodying
the emotional content of a musical work.....3

Lidiia Makarenko

Song-requiem “Plyve kacha po Tysyni”: semantic-philosophical and state-building dimensions..... 9

Natalia Makarova

Pastoral as a space of memory and inner freedom (on the example of the analysis
of “Preludes and Fugues in A-flat Major” No. 17 by V. Zaderatsky)..... 14

Yuriy Popov, Anastasiia Plotnikova

Sviatoslav Richter's Pianistic Legacy – An Example For Young Pianists..... 26

Nataliia Riabukha, Halyna Breslavets, Viktoriia Osypenko

Folklore as a Source of National Symbolism in Ukrainian Music (19th–20th Centuries)..... 34

Stepan Solanskyi

Arabesques in piano music: features of implementation.....42

Solomia Schuliar

The Bandura in the Aesthetic Space between Art and Popular Music:
The Creative Phenomenon of Oksana Herasymenko.....56

Наукове видання

**НАУКОВІ ЗБІРКИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

**SCIENTIFIC COLLECTIONS
OF THE LVIV NATIONAL ACADEMY OF MUSIC
NAMED AFTER M. V. LYSENKO**

Випуск 55 / Issue 55

Збірник статей

Коректура Ірина Чудеснова
Макетування Вікторія Грицик

Дата розміщення онлайн: 11.05.2026.

Дата друку: 18.05.2026.

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум.-друк. арк. 6,28. Замов. № 0526/445. Наклад 100 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.