

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

2025 № 3 (68)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2025

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.3(68).2025

ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2025 № 3 (68)

Науковий журнал. Виходить щоквартально

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelyariya@knmau.com.ua

Телефон: (044) 279-07-92

Свідectво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 140-90-3061Р від 25. 05. 2008 р.

Рішенням Атестаційної колегії Міністерства (наказ МОН №886 від 02.07.2020)

«Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» в галузі **культурології та мистецтвознавства**. Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за №. 801 «Часопису Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01238**

Науковий журнал «Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Редакційна колегія:

Скорик А. Я., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (головний редактор).

Виткалов С. В., доктор культурології, професор (Рівненський державний гуманітарний університет), Рівне, Україна (заступник головного редактора).

Бабушка Л. Д., доктор культурології, в.о. професора (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Шевченко Л. М., доктор мистецтвознавства, професор (ОНМА ім. О. Нежданової) (заступник головного редактора).

Юник Д. Г., доктор педагогічних наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

Андрущенко Т. І., доктор філософських наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Антіпіна І. О., доктор філософії, (НМАУ ім. П. І. Чайковського);

Бондарчук В. О., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Бровко М. М., доктор філософських наук, професор, (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Касьянова О. В., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Лоос Х., доктор мистецтвознавства, професор (Інститут музикознавства Лейпцизького університету / Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Лейпциг, Німеччина.

Миленька Г. Д., доктор мистецтвознавства, професор (Київський Національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.

Мимрик М. Р., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Сапенко Р., доктор філософських наук, професор (Інститут візуальних мистецтв Зеленогурського університету / Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski) голова Польсько-українського центру гуманітарних досліджень, Зелена-Гура, Польща.

Стефанія Л., доктор мистецтвознавства, професор (Люблянський університет / Univerza v Ljubljani), Любляна, Словенія.

Тимошенко М. О., доктор філософії, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Фліцінська-Панфіл Г., доктор мистецтвознавства, професор (Музична академія імені І. Я. Падеревського в Познані / Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu), Познань, Польща.

Холодинська С. М., доктор культурології, доцент (Приазовський державний технічний університет), Маріуполь, Україна.

Шонінг К., мистецтвознавець, професор (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

Шуміліна О. А., доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), Львів, Україна.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 4 від 29 вересня 2025 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

**MINISTRY OF CULTURE AND AND STRATEGIC
COMMUNICATIONS OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

JOURNAL

OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE

AN ACADEMIC PERIODICAL

2025 No. 3 (68)

Founded in October 2008

Kyiv — 2025

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.3(68).2025

J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
2025. No. 3 (68)

A quarterly academic periodical

Founder and publisher: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001.

Website: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelyariya@knmau.com.ua

Phone: (044) 279-07-92

Certificate of state registration: KB, No. 140-90-3061P from 25. 05. 2008
According to the decree of the *State Attestation Commission*.

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science № 886 of 02.07.2020) "Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine of category "B" in the field of **culturology** and **art studies**.

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal "Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been assigned a media identifier: **R30-01238**

"Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, "Scientific Periodicals of Ukraine" in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Editorial board:

Skoryk A. Ya., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief).

Vytkaľov S. V., Doctor of Culturology, Professor (Rivne State University of Humanities), Rivne, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).

Babuchka L. D., Doctor of Culturology, Acting Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).

Shevchenko L. M., Doctor of Art History, Professor (O. Nezhdanova National Academy of Art and Design) (Deputy Editor-in-Chief), Odesa, Ukraine.

Yunyk D. H., Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Executive Secretary).

Andrushchenko T. I., Doctor of Philosophical Science, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Antipina I. O., Doctor of Philosophy, (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Bondarchuk V. O., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Brovko M. M., Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Flicinska-Panfil G., Doctor of Art History, Professor (I. J. Paderewski Academy of Music in Poznan / Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu), Poznan, Poland.

Kasyanova O. V., Candidate of Art Criticism, Professor, (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Kholodinska S. M., Doctor of Culturology, Professor (Priazov State Technical University), Mariupol, Ukraine.

Loos H., Doctor of Art Criticism, Professor (Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Leipzig, Germany.

Mylenka G. D., Doctor of Art Criticism, Professor (I. K. Karpenko-Kary National University of Theater, Cinema and Television in Kyiv), Kyiv, Ukraine).

Mymryk M. R., Candidate of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Sapenko R., Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski), Head of the Polish-Ukrainian Center for Humanitarian Studies, Zelena-Hura, Poland).

Schöning K., Ph. D, Professor, (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.

Shumilina O. A., Doctor of Art Criticism, Professor (M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music), Lviv, Ukraine.

Stefanija L., Doctor of Art Criticism, Professor (Univerza v Ljubljani), Ljubljani, Slovenia.

Tymoshenko M. O., Ph. D, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol number 4 from the 29 of September 2025).

The responsibility for the authenticity of the information, the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

© Tchaikovsky NMAU, 2025

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ.....	7
<i>Віктор Бондарчук. Культурна й історична пам'ять в осмисленні феномену ідентичності України.....</i>	<i>7</i>
<i>Inna Antipina. Analysis of limitations and challenges in the use of artificial intelligence in the music industry.....</i>	<i>21</i>
<i>Богдан Бойко. Львівська баянно-акордеонна школа як регіональний складник української музичної культури.....</i>	<i>36</i>
<i>Микита Гайченя. Вплив блюзу на творчість джазових гітаристів у 1950–1960 роках як явище американської музичної культури.....</i>	<i>51</i>
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	65
<i>Ольга Шуміліна. Опера «Креонт» Дмитра Бортнянського у венеційському театрі Сан-Бенедетто та на українській театральній сцені.....</i>	<i>65</i>
<i>Любов Мандзюк. Феномен «тріо бандуристок» в сучасному мистецькому просторі України: витоки, тенденції розвитку та виклики сьогодення...</i>	<i>79</i>
<i>Олександр Заволгін. Творчий портрет Артура Нікіша в контексті розвитку німецької диригентської школи кінця XIX – початку XX століть.....</i>	<i>94</i>
<i>Надія Селезньова. Хорова творчість Олени Чмут: жанрово-стильовий аспект.....</i>	<i>109</i>
<i>Chen Yanhao. Self-regulation of a vocalist's musical and performing activity as an artistic phenomenon.....</i>	<i>127</i>
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	141
<i>Ірина Суворова. Режисерський концепт реалізації опери А. Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» в експериментальному моделюванні творчого мистецького проєкту.....</i>	<i>141</i>

CONTENTS

CULTURAL STUDIE.....	7
<i>Viktor Bondarchuk. Cultural and Historical Memory in the Understanding of the Phenomenon of Ukrainian Identity</i>	<i>7</i>
<i>Inna Antipina. Analysis of Limitations and Challenges in the Use of Artificial Intelligence in the Music Industry.....</i>	<i>21</i>
<i>Bohdan Boyko. Lviv Button Bayan and Accordion School as a Regional Component of Ukrainian Musical Culture.....</i>	<i>36</i>
<i>Mykyta Haichenia. The Influence of the Blues on Jazz Guitarists' Work in the 1950s–1960s as a Phenomenon of American Musical Culture.....</i>	<i>51</i>
ART STUDIES. MUSICAL ART.....	65
<i>Olha Shumilina. Opera “Creont” by Dmytro Bortniansky at the Venetian Theater San Benedetto and on the Ukrainian Theatrical Stage.....</i>	<i>65</i>
<i>Liubov Mandzyuk. The Phenomenon of the "Trio of Bandurists" in the Contemporary Artistic Space of Ukraine: Origins, Development Trends, and Current Challenges.....</i>	<i>79</i>
<i>Oleksandr Zavalgin. The Creative Portrait of Arthur Nikisch in the Context of the Development of the German Conducting School of the Late 19th – Early 20th Centuries.....</i>	<i>94</i>
<i>Nadia Selezniova. Choral Creativity of Olena Chmut: Genre and Stylistic Aspects..</i>	<i>109</i>
<i>Chen Yanhao. Self-Regulation of a Vocalist's Musical and Performing Activity as an Artistic Phenomenon.....</i>	<i>127</i>
STAGE ART.....	141
<i>Iryna Suvorova. Director's Concept of the Opera by Anton Rudnytskyi "Anna Yaroslavna — Queen of France" in the Experimental Modeling of a Creative Artistic Project.....</i>	<i>141</i>

ВІКТОР БОНДАРЧУК

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2796-6676>

доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з навчальної роботи
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
член-кореспондент НАМ України
(Київ, Україна)
art2603@ukr.net

КУЛЬТУРНА Й ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ В ОСМИСЛЕННІ ФЕНОМЕНУ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНИ

Розглянуто проблему культурної та історичної пам'яті в осмисленні ідентичності України. Описано історію, її мистецькі здобутки, їхній естетичний та «когнітивний характер» як дієві інструменти легітимізації процесів і явищ, об'єктивної дійсності. З'ясовано сутність історичної пам'яті, її комплексність, багатогранність і всеосяжність у сферах культури, мистецьких практик, естетичних надбань. Акцентовано нагальну потребу в заповненні прогалів, що утворилися в минулому вітчизняної культури, забезпечивши їх належну інтерпретацію. порушено питання щодо подолання результатів негативного, травматичного досвіду українців як нації, яка протягом тривалого часу зазнавала руйнації суб'єктності, знищення державності, обмежень прав і свобод, зазіхань на незалежність і територіальну цілісність. Досліджено суб'єктність як категорію і властивість, яка сформована об'єктивно, задана наперед і досягається тільки усвідомленою практикою генерування історичного змісту. Зазначено, що в екстремальних умовах війни, тобто загрози повного знищення — фізичного, ментального й духовного, — відбувається формування суб'єктності нації загалом і кожного громадянина зокрема. Наголошено на необхідності перманентного переосмислення феноменів соціокультурного простору з подальшим розкриттям їхньої семантичної сутності. Обґрунтовано тези про те, що: українці, поєднані ідеєю національного усвідомлення, мають сформулювати основу для національного зміцнення й порозуміння; нація кристалізується, насамперед, завдяки свободам демократії. Здійснено оцінку феноменів досвіду, історичної та культурної свідомості й пам'яті. Висвітлено основні принципи формування історичного змісту з можливістю об'єктивного оцінювання дійсності та інтерпретування історичних процесів. Доведено, що історичний зміст — це досвід минулого, закріплений здебільшого в суб'єктності, і тому, через наукове пізнання, його нейтрально-незаангажовані принципи має відбуватися ізоляція суб'єктності з преференцією на об'єктивність та неупередженість.

Ключові слова: досвід, історична пам'ять, культурна пам'ять, державність, ментальність, ідентичність.

Постановка проблеми... Історична пам'ять, зосереджена на минулому, актуалізує сучасне і закладає орієнтири на майбутнє. Дотримуючись принципів осучаснення минулого, що містить акумулятивний досвід поколінь, нам вдається виявити всю комплексність, багатогранність і всеосяжність історії, зокрема її

культурних феноменів, мистецьких практик, естетичних надбань тощо.

Розглядаючи історію як інструмент легітимізації процесів і явищ об'єктивної дійсності, вдається надолужити значні прогалини в минулому вітчизняної культури, освіти, науки, розкрити перспективу часової інтерпретації подій. Кожен часовий період у вітчизняній історії маркований травматичним досвідом, який передбачає відчуження і переважно фальшування історичного змісту, утискаючи таким чином можливості українців до самоусвідомлення й самовираження. Історія українського народу, як окрема й особлива форма взаємодії з часом, містить у своїй спадщині переважно колоніальні концепти, руйнуючи нашу суб'єктність, знищуючи державність, привласнюючи культуру й науку, нав'язуючи освіту, обмежуючи право на свободу, незалежність і територіальну цілісність. Століття війн, спустошень і ментального винищення призвели до історичної та культурної розмитості українців, змушуючи їх постійно виборювати своє право на існування.

Сьогодні всі українці, поєднанні ідеєю національного усвідомлення, мають скласти іспит ментального оновлення і відродження, сформувати основу для національного зміцнення й порозуміння. Варто пам'ятати, що: завдяки свободам демократії кристалізується нація; основна функція історичної свідомості — сформувати ідентичність; досвід нації — це здатність до відновлення. Ми, українці, своєю кров'ю вже вибороли право на повагу, визнання і паритетність в архітектурі світового порядку. Залишилося єдине — пам'ятати минуле, оберігати теперішнє і формувати майбутнє.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Для розкриття поняття історичної свідомості та пам'яті залучено дослідження Йорна Рюзена (2010), Лариси Нагорної (2011), Поліни Вербицької (2018), Марини Прокопець (2020). У вивченні культурної пам'яті застосовано роботи Поліни Вербицької (2018) і Марини Прокопець (2020). З метою осмислення феномена часу використано праці Олександри Самойленко (2023), Василя Кременя й Віктора Ільїна (2005). У розгляді трансформаційних процесів в сучасній українській культурі використано праці Ольги Копієвської (2014), Миколи Бровка (2019), Василя

Левкулича (2018). У дослідженні націєтворчих та культуротворчих чинників використано праці Міри Абдрахманової (2018), Петра Таланчука (2024), Ігоря Юдкіна (2008), Ярослава Грицака (2022). Для розкриття сутності ідентичності застосовано праці Поліни Герчанівської (2022), Петра Кононенка (2005).

Мета статті — розглянути культурну й історичну пам'ять в осмисленні феномена ідентичності України. Відповідно, визначено такі **завдання**:

- розкрити сутність історичної свідомості, історичної та культурної пам'яті;
- описати змістове наповнення феноменів «досвід», «традиція», «школа»;
- розглянути процеси націєтворення і культуротворення в сучасній Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження... В умовах соціальної, економічної, політичної кризи, коли відбувається переосмислення сутності української етнічності, ментальності, державності та їх місця у структурі світового порядку, особливо гостро постає потреба гносеологічного повороту в гуманітарній сфері. Повороту як форми, можливості, потреби звернутись до нових принципів у виявленні сутності процесів і явищ об'єктивної дійсності, навіть ширше — поворотного моменту історичної свідомості. Історична свідомість, яка передбачає символізацію історичних процесів, є результатом зміцнення статусів, символів і феноменів. Війна ж, як травматичний досвід людства, стає дієвою формою кристалізації колективної ідентичності і саме завдяки такому акту відмежування відбувається утвердження, зміцнення феномена ідентичності шляхом збереження, захисту і зміцнення сутнісних ознак етносу, нації, народу, держави.

Сьогодні триває війна, яка, детермінуючи кризу гуманістичних ідей і цінностей, переноситься, насамперед, у сферу свідомості людини, кожного з нас, де відбувається переосмислення пріоритетів, системи цінностей, критеріїв етичного й естетичного світосприйняття, світорозуміння та світоосмислення. Ми констатуємо факт, коли одне й те саме явище, подію, феномен суспільство сприймає по-різному, трактує і надає різного статусу, закріплюючи, відповідно,

у різні понятійні системи. І, зазвичай, усе це не тільки породжує патологію історичних свідчень сьогодення й теперішнього, а й формує викривлене сприйняття минулого, розриваючи послідовний ланцюг генеалогічної єдності поколінь та розмите програмування майбутнього. У таких ситуаціях Георг Вільгельм Фрідріх Гегель убачав насамперед те, що, людина у своїх зацікавленнях і переконаннях здатна понижувати знання до рівня окремої думки, ігноруючи таким чином об'єктивність тверджень і переконань. Як зазначає Й. Рюзен (2010), у цьому випадку йдеться вже про уявлення, а не про знання, про суб'єктивне тлумачення, а не про об'єктивні факти, про метафори й наративні стратегії, а не про поняття й теорії, про довільні репрезентації, а не про осмислені інтерпретації, про орієнтирний потенціал, а не про об'єктивність, про фікцію, а не про досвід, про засоби й ілюзії, а не про змісти.

У результаті обраного підходу, здебільшого порушується етичний аспект історичних знань, вимагаючи перевірки і піддаючи випробуванню когнітивний вимір історичного мислення в контексті використання сучасного наукового інструментарію досліджень. Розуміючи, що історія має «когнітивний статус», що це об'єктивний процес розвитку людства, представлений історичними фактами та персоналіями, завжди постає неоднозначність понять, зокрема виникає таке запитання: чи можливо і чи логічно розглядати історичні епістемі в контексті їх об'єктивності й неупередженості? Й. Рюзен зазначає: «Якщо історія хоче бути об'єктивною, то чи не втрачає вона тоді своєї в культурному аспекті дорогоцінної чесноти корисності для життя» (2010, с. 9).

Говорити про об'єктивність і неупередженість, оцінку політичних та соціокультурних процесів в умовах становлення й ідентифікації національної ідеї та свідомості складно і, навіть більше, не коректно. Враховуючи, що моральна структура вітчизняної культури впродовж тривалого часу зазнавала серйозної деформації, потребуючи свого очищення і зміцнення, суспільство нині зобов'язане сформулювати і запропонувати чіткий інструментарій, який легітимізує процеси і явища з високим ступенем претензійності на релевантність сьогоденних подій.

Для сучасного суспільства важливою залишається проблема культурного осмислення і додання часу, збереження досвіду в його нерозривній часовій єдності зі збереженням структури історичного змісту та його якостей. Але виникають питання: чи здатне сучасне суспільство віднайти цю часову єдність, це комплексне відношення між минулим, сучасним і майбутнім, зберегти цей внутрішній зв'язок і етнічну належність, залишаючи «розрив» поколінь і ментальні суперечності поза увагою? Чи здатні ми, використовуючи комунікативну пояснювальну функцію культури, донести світу власну спроможність, значимість і претензійність на майбутнє?

Відповіді на ці запитання слід шукати, апелюючи до феномена історичної пам'яті, яка, оголюючи епістеми минулого, перетворює події з історичного досвіду на механізм формування суспільної свідомості з метою збереження, зміцнення і зрощення культурних цінностей. Лариса Нагорна зазначає, що сутність історичної пам'яті формується й витікає з матерії історичної свідомості, яка є поняттям незрівнянно ширшим як за часовими, так і за просторовими параметрами. Така світоглядна система кристалізує сфокусовану свідомість, тобто — історичну пам'ять (2011). Василь Драпогуз, визначаючи поняття історичної пам'яті, вважає, що це минуле, яке живе в нас, у сьогоденні, й інтенційоване у майбутнє (2022). Відповідно, можна переконливо стверджувати, що історія передбачає і закладає ознаки часової відмінності, феномен, який внаслідок об'єктивного зв'язку поколінь і досвіду стає суб'єктивною величиною (Рюзен, 2010). Історія дефінює себе як опрацювання, осмислення процесів і явищ шляхом їх інтерпретації. У такій матриці варто розрізняти феномен історичної свідомості, яка передбачає символізацію історичних процесів і явищ, а також історичну пам'ять, яка формує традиції та утримує ці ментальні концепти у своїй структурі. Апелюючи до численних методів і підходів у формулюванні й класифікації пам'яті, варто зосередитися на феномені культурної пам'яті як відповідного медіуму цінностей для формування й визначення історичних змістів (Рюзен, 2010). Марина Прокопець зазначає, що смисли в пам'яті культури не лише зберігаються і архівуються, а й активуються, генеруючи нові утворення

(2020). Культурна пам'ять передбачає такий підхід до минулого, у якому інтерпретуються його прогнозовані та контингентні події, визначаючи при цьому їхнє значення для сучасності (Рюзен, 2010).

Отже, культурна пам'ять потребує осучаснення досвіду шляхом його розкодування, осмислення й інтерпретації з використанням відповідного інструментарію, знакових систем і символів. Культурна пам'ять має чітку орієнтирну функцію культури, у структурі якої вона абсолютно відрізняється від історичної свідомості в часовому вимірі, але при цьому перебуває у перманентному нерозривному внутрішньому взаємозв'язку. А враховуючи те, що історія — це об'єктивний процес розвитку людства, який передбачає інтерпретований виклад минулого в культурних орієнтирах рамках теперішнього, ми сьогодні просто зобов'язані, рефлексуючи, віддаючись власній свідомості, переглянути досвід як особистісний, так і колективний. Оскільки такий інтеріоризований внутрішній досвід зберігається у формах індивідуальної та колективної пам'яті і навіть ширше — свідомості (Самойленко, 2023).

Аналізуючи співіснування зв'язків між елементами пізнання, а також формулювання філософських концепцій, видатний французький філософ Мішель Фуко сформував і ввів у науковий обіг поняття «археологія знання», або «архівація досвіду». Вчений зазначив, що епістемі (знання) минулого, досвід зберігаються в нашій пам'яті, але не як індивідуальне особистісне, а як те, що створюється й існує в колективному просторі, набутому людством (Хитрич, 2013). Вирішуючи проблему тотожності об'єкта і суб'єкта, Г. В. Ф. Гегель зазначав, що в основі поступального розвитку свідомості індивідуальна свідомість проходить усі етапи, відомі людству за всю історію його існування. Тобто, відбувається рух індивідуальної свідомості до ототожнення з абсолютним «Я», здійснюється перехід особистісного досвіду до колективного (Кремень, Ільїн, 2005).

Отже, з метою атрибуції мистецької спадщини України, ідентифікації її як феномена, осмислення значимості й місця в сучасних соціокультурних процесах, варто відповісти на такі запитання: Де і в яких формах зберігається досвід? Яким

чином він активується? І врешті, у що конвертується?

Щоб відповісти на них, маємо додати до нашого дискурсу поняття епосу як форми мислення, форми функціонування культури, форми існування людини в культурі (Самойленко, 2023). Епос є основою філософії, демонструючи органічну синкретичність міфології, художньої творчості, людської діяльності, які представлені у нерозривній єдності в часі (Кремень, Ільїн, 2005). Як зазначає О. Самойленко, епос — завжди часова безкінечність, часова безмежність, яка дає змогу накопичувати час, стимулюючи утворення символічних форм у мистецтві (2023). Ансельм Феєрбах використовує у філософії таке поняття, як епос людства, важливим аспектом якого є художня творчість (Кремень, Ільїн, 2005). Епос — це метаповідь, яка дефінює свою ідентичність як етноцентризм, тобто, як принципову відмінність. Яскравим явищем українського епосу є кобзарство, яке виконує функцію збереження та відтворення подій у фольклорній пам'яті. Ігор Юдкін, досліджуючи становлення фольклорної жанрової системи в Україні, зазначає, що український поетичний епос — це не тільки кристалізація нової жанрової системи, а й уособлення паралельного світу фольклору, що своєю ритуальною природою, інтерпретуючи стан речей, формує поняття історичної свідомості (2008).

Основою епосу, епічних форм є «архечас» (Самойленко, 2023). Архе — це початок чого-небудь у просторовому або часовому розумінні (Кремень, Ільїн, 2005), це невизначений час, який сприймається як такий, що перетікає з одного часового виміру в інший — з минулого у майбутнє і з майбутнього в минуле (Самойленко, 2023). У такій часовій протяжності формуються архетипи, універсальні форми думки, які становлять колективне позасвідоме, універсалії культури, сталі константи буття, смислопороджувальні акти в художній культурі (Северинова, 2013).

Як зазначає О. Самойленко, головна мета часу — накопичити досвід в певному ціннісному середовищі, тому епос, епічні форми — це форми зберігання часу, коли час і досвід передаються від одного покоління до наступного. У результаті цього формується артефактне поле культури, тобто те, що належить

усім і одночасно (Самойленко, 2023). Воно стає загальною цінністю культури, належачи до колективної пам'яті, колективної символіки культури, які є спадщиною людства незалежно від нації, громадянства, місця проживання і віросповідання (Самойленко, 2023). Досліджуючи проблему культурної ідентичності, П. Герчанівська апелює до поняття культурного коду — інформації про культуру, що закодована у знаково-символічних формах (2022). Водночас, Якоб Буркгард (*Jacob Christoph Burckhardt*), працюючи над проблемою історії культури, визначав символічні форми мистецтва як естетичну якість, що має культурну специфіку і загальнокультурну універсальність (Рюзен, 2010). Відповідно, коли апелюємо до такого досвіду, то завертаємося, насамперед, до його архівації — тих артефактних форм, тих знакових систем і символів, у яких досвід певної культури кристалізувався, ідентифікувався, набув відображення і представлений нам — його споживачам.

Очевидно, що культурні коди, архетипи, символічні форми — це феномени, в основі яких покладено досвід, коли одне поняття шляхом логічного осмислення й узагальнення переходить в інше, і не лише переходить формально, а й утворює, формуючи нове явище, новий феномен. І не просто формує його, а й стає його невід'ємною частиною, без якої нового утворення, нового явища і феномена вже немає, і воно навіть не мислиться.

Досвід — це все здобуте, усе те, що є внутрішньою психологічною власністю. Отже, досвід розділений, розщеплений між минулим і майбутнім, і це саме те, чим ми володіємо сьогодні. Досвід — це теперішній час, це позиція дії (Самойленко, 2023). Досвід — це школа, колективний розум, субстанційний фермент соціальних, історичних, мистецьких перетворень, це творча лабораторія, яка є інструментом оновлення творчості. Досвід — це феномен, закріплений за конкретними персоналіями, це персоніфікований досвід, який у процесі інтеріоризації, присвоєнні цінностей стає символом національної культури, виокремлюючи її ідентичність. Розглядаючи питання націєтворчих і культуротворчих процесів в Україні, М. Абдрахманова зазначає, що досвід накопичує, зберігає і передає інформаційні потоки, забезпечуючи при цьому

чуттєво-емоційний і раціонально-інтелектуальний розвиток народу (2018). Відповідно, формування нації, народу — це результат логічних і системних процесів становлення національної культури, історичної пам'яті та свідомості. Складні процеси конструювання національної культури та її ідентичності віддзеркалюють міжпоколіннєвий зв'язок культурного орієнтування, яке, як свідчить практика, перебуває у своєму застиглому очікуванні й часовому утримуванні. Понад триста років української історії підтверджує надскладні зусилля, у яких закладено перспективу очікуваних результатів — інноваційний шанс оновлення, здатність завдяки принциповій відмінності ідентифікувати себе як український народ, самобутню націю. Ідентифікувати себе, насамперед, шляхом тлумачення дійсності здобутками матеріальної та духовної спадщини, оберігаючи її та повертаючи з лона колонізації та привласнення. Саме такими кроками посилюється феномен української ідентичності, стимулюючи до утвердження сутнісних ознак етносу, нації, народу.

Сьогодні активно впроваджується державна програма з охорони культурної спадщини України. Органи державної влади визначають завдання: забезпечити виявлення, охорону, збереження, популяризацію та передання майбутнім поколінням культурної і природної спадщини. У закладах освіти всіх рівнів оновлюються навчальні програми з посиленням уваги до проблеми національного усвідомлення та ідентичності, проводяться круглі столи, конференції, акції (Всесвітня спадщина ЮНЕСКО, 2025; Про охорону культурної спадщини, 2002–2024). Переосмисливши національну належність, активно відроджується вітчизняна оперна й театральна культура, змінюється репертуарна політика, оновлюється підхід до української спадщини як феномена. Чого варті хоча б такі приклади: вистава «Дзяди» у постановці Маї Клечевської за поемою Адама Міцкевича, вистава «Сірі бджоли» за романом Андрія Куркова у постановці Віталія Малахова, гімн-реквієм «Місто Марії» композитора Золтана Алмаші, «Україна — назавжди» Володимира Рунчака, «Симфонія незламності» Олега Безбородька, «Псалми війни» Євгена Станковича у режисерському рішенні Василя Вовкуна. Гасло «Культура як

інструмент боротьби» ознаменувало тисячі концертів у всьому світі, об'єднуючи людство навколо проблеми війни в Україні. Боротьба з насиллям об'єднала народи, держави, культури і континенти.

Це стало основою світогляду сучасних українців, кристалізуючи його спрямованість, визначеність і ментальну якість. Сьогодні орієнтир вільної і незламної держави, нації, народу вже став історично сформованою вимогою кожного з нас і потребує невідкладної реалізації. Варто розуміти, що суб'єктність — це категорія і властивість, об'єктивно сформована і задана наперед, яка досягається винятково усвідомленою практикою генерування історичного змісту. Історичний зміст завжди існує і не залежить від того, сприймаємо ми його чи ні, та все ж, зміст потрібно формувати, продукувати і закріплювати у відповідних часових та ментальних координатах. І коли порушується питання національної ідеї, свободи, самобутності, варто розуміти, що ці поняття формуються на основі попередньо заданих історичних змістів, до яких вони мають апелювати, оскільки, як зазначає Й. Рюзен, зміст — це зв'язок наявності і формування (2010). І сьогодні всі українці, об'єднані єдиною ідеєю національного усвідомлення, мають пройти складні етапи ментального оновлення, зміцнення та відродження.

Висновки.

1. Культурна й історична пам'ять — це категорії, які формують об'єктивність і неупередженість до того, що видається історією, сприймається як історія і допускається як історія. У складному, наповненому різними змістами і смислами сьогоденні проблема пам'яті постає особливо гостро, змушуючи кожного з нас осучаснювати досвід шляхом його інтерпретації. Таке осучаснення потребує стійкості, системності й послідовності у прийнятті рішень і проектуванні майбутнього з його можливостями, перспективами й очікуваними результатами.

2. Завдяки пам'яті, як механізму легітимізації процесів, явищ і феноменів сучасній українській культурі потрібно вкотре пройти шлях свого переродження, катарсису і за допомогою запропонованого сьогоденням механізму оновлення

змінити власну феноменальну форму, повертаючись у лоно національного усвідомлення й ідентифікації. Очевидно, що на початку війни суспільство потребувало чітких орієнтирів руху і вибору. Та вже сьогодні така потреба зникла і такий стан речей є очевидним. Ніщо так не мотивує і не змушує приймати рішення, як безвихідь і відчуття знищення — знищення фізичного, ментального, духовного. І саме в такому стані й формується суб'єктність нації й кожного з нас. Суб'єктність як усвідомлення дійсності, як розуміння і відчуття небезпеки, як можливості змін і переходу в нову якість — ментальну, фізичну, культурну, історичну.

3. Сьогодні ми, українці, повинні закарбувати в культурній пам'яті й свідомості те, що історичний зміст — це не тільки його сприйняття, формування, відтворення, а й чітка орієнтирна функція, яку маємо розпізнавати, осмислювати і не можемо втратити,

Перспективи подальших розвідок... Проблема історичної пам'яті, національної ідентичності, ментальної самобутності й суб'єктності є пріоритетом держав, націй, етносів, народів та окремих особистостей. Вона активно транслюється в науковому середовищі, щоб пояснити достеменність процесів і явищ, які сформували історію України з усіма її тлумаченнями та переконаннями. Питання культурної належності потребує повного переформатування історичного змісту, оскільки культурна розмитість сьогодні не лише активно заповнює мистецький простір, а й стає базовою основою освітніх програм, продукуючи, таким чином, викривлені та свідомо запрограмовані світоглядні моделі. Тема історичної й ментальної ідентифікації — універсальна за своєю природою і не має обмежень у застосуванні наукового інструментарію, методів дослідження. Це досвід, який сьогодні тисне на кожного українця, це метаоповідь, яка виконує легітимаційну функцію в розкритті сутності процесів і явищ, це також перспектива майбутнього України, держави і нації.

Список використаної літератури і джерел

1. Абдрахманова, М. Ж., 2018. *Націєтворчі та культуротворчі чинники української культури кінця XIX — початку XX століття в контексті модерного історико-філософського дискурсу*. Дис. канд. філософ. наук. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
2. Бровко, М. М., 2019. *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі*. Київ: Ліра-К.

3. Вербицька, П. В., 2018. Культурна пам'ять як чинник конструювання ідентичності в умовах трансформації українського суспільства. *Historical and cultural studies*, 5(1), сс.15–22.
4. Всесвітня спадщина ЮНЕСКО, 2025, [online]. Режим доступу: <<https://mcip.gov.ua/kulturna-spadshchyna/nerukhoma-kulturna-spadshchyna/>> [дата звернення: 10.05.2025].
5. Герчанівська, П. Е., 2022. Історико-культурна ідентичність: культурологічний аспект. Історична пам'ять: на перехресті культур і традицій. У кн.: М. Бровко, ред. *Культура в контексті практичних форм буття людини*: колективна монографія. Ніжин: Лисенко М. М., сс.86–102.
6. Грицак, Я. Й., 2022. *Подолати минуле: глобальна історія України*. Київ: Портал.
7. Драпогуз, В. П., 2022. Історична пам'ять: на перехресті культур і традицій. У кн.: М. Бровко, ред., *Культура в контексті практичних форм буття людини*: колективна монографія. Ніжин: Лисенко М. М., сс.126–142.
8. Кононенко, П. П., 2005. *Українознавство: підручник*. Київ.
9. Копієвська, О. Р., 2014. *Трансформаційні процеси в культурі сучасної України*. Київ: НАККіМ.
10. Кремень, В. Г. та Ільїн, В. В., 2005. *Філософія: мислителі, ідеї, концепції*. Київ: Книга.
11. Левкулич, В. В., 2018. *Справедливість як імператив соціокультурної дійсності*. Дис. д-ра філософ. наук. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
12. Нагорна, Л. П., 2011. Історична свідомість у регіональному вимірі: українські реалії. *Регіональна Історія України*, сс.61–74.
13. Про охорону культурної спадщини: Закон України від 8 червня 2000 року № 1805-III, [online]. Режим доступу: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>> [дата звернення: 07.05.2025].
14. Прокопець, М. С., 2020. Порівняльний аналіз понять «культурної» та «історичної» пам'яті. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні науки, т. 31(70), № 4(2), сс.170–172. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-2/30>
15. Рюзен, Й., 2010. *Нові шляхи історичного мислення*. Переклад з німецької В. М. Кам'янця. Львів: Літопис.
16. Самойленко, О. І., 2023. Лекція на тему «Мистецтвознавчі діалоги із часом». *Youtube*, [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=XmOEGscaZh0&t=20s>> [дата звернення: 08.05.2025].
17. Северинова, М. Ю., 2013. *Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів*. Київ: НАККіМ.
18. Таланчук, П. М., 2024. *Національно-державницький світогляд громадян — вирішальна складова будівництва успішної України (публіцистичні роздуми над проблемами українського життя)*. Київ: Університет «Україна».
19. Хитрич, А., 2013. Мішель Фуко. Археологія знання. Стислий аналіз першоджерела. *Cultura Libera*, [online]. Режим доступу: <https://anculture.blogspot.com/2013/04/blog-post_2617.html> [дата звернення: 10.05.2025].
20. Юдкін, І. М., 2008. *Формування визначників української культури: культурологічні студії*. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України.

References

1. Abdrakhmanova, M. Zh., 2018. *Nation-forming and culture-forming factors of Ukrainian culture of the late 19th — early 20th centuries in the context of modern historical and philosophical discourse*. Ph.D. of Philosophy. Thesis. National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.
2. Brovko, M. M., 2019. *Kulturotvorchy vymiry liudyny v suchasnomu universumi* [Cultural dimensions of man in the modern universe]. Kyiv: Lira-K.

3. Verbytska, P. V., 2018. Kulturna pamiat yak chynnyk konstruiuvannia identychnosti v umovakh transformatsii ukrainskoho suspilstva [Cultural memory as a factor in constructing identity in the context of the transformation of Ukrainian society]. *Historical and cultural studies*, 5(1), pp.15–22.
4. UNESCO World Heritage Site, 2025, [online]. Available at: <<https://mcip.gov.ua/kulturna-spadshchyna/nerukhoma-kulturna-spadshchyna/>> [accessed: 10 May 2025].
5. Herchanivska, P. E., 2022. Istoryko-kulturna identychnist: kulturolohichni aspekt. Istorychna pamiat: na perekhresty kultur i tradytsii. In: M. Brovko, ed., *Kultura v konteksti praktychnykh form buttia liudyny: kolektyvna monohrafiia* [Culture in the context of practical forms of human existence: a collective monograph]. Nizhyn: Lysenko M. M., pp.86–102.
6. Hrytsak, Ya. Y., 2022. *Podolaty mynule: hlobalna istoriia Ukrainy* [Overcoming the past: a global history of Ukraine]. Kyiv: Portal.
7. Drapohuz, V. P., 2022. Istorychna pam'iat: na perekhresty kultur i tradytsii. In: M. Brovko, ed., *Kultura v konteksti praktychnykh form buttia liudyny: kolektyvna monohrafiia* [Culture in the context of practical forms of human existence: a collective monograph]. Nizhyn: Lysenko M. M., pp.126–142.
8. Kononenko, P. P., 2005. *Ukrainoznavstvo: pidruchnyk* [Ukrainian studies: a textbook]. Kyiv.
9. Kopiiivska, O. R., 2014. *Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrainy* [Transformational processes in the culture of modern Ukraine]. Kyiv: NAKKKiM.
10. Kremen, V. H. and Ilin, V. V., 2005. *Filosofii: myslyteli, idei, kontseptsii* [Philosophy: thinkers, ideas, concepts]. Kyiv: Knyha.
11. Levkulych, V. V., 2018. *Justice as an imperative of socio-cultural reality*. Doctor of Philosophy. Thesis. National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.
12. Nahorna, L. P., 2011. Istorychna svidomist u rehionalnomu vymiri: ukrainski realii [Historical consciousness in the regional dimension: Ukrainian realities]. *Rehionalna Istoriia Ukrainy*, pp.61–74.
13. On Protection of Cultural Heritage: Law of Ukraine dated June 8, 2000. No. 1805-III, [online]. Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/en/1805-14/ed20000608?lang=uk>> [accessed: 07 May 2025].
14. Prokopets, M. S., 2020. A comparative analysis of the concepts of "cultural" and "historical" memory [Porivnialnyi analiz poniat "kulturnoi" ta "istorychnoi" pamiaty]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriia: Filolohiia. Sotsialni nauky*, vol. 31(70), No. 4(2), pp.170–172. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-2/30>
15. Riuzen, Y., 2010. *Novi shliakhy istorychnoho myslennia* [New ways of historical thinking]. Translated from German by V. M. Kamianets. Lviv: Litopys.
16. Samoilenko, O. I., 2023. Lecture on the topic "Artistic dialogues with time". *Youtube*, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=XmOEGscaZh0&t=20s>> [accessed: 08 May 2025].
17. Severynova, M. Yu., 2013. *Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv* [Archetypes in culture in the projection on the work of modern Ukrainian composers]. Kyiv: NAKKKiM.
18. Talanchuk, P. M., 2024. *Natsionalno-derzhavnyi svitohliad hromadian — vyrishalna skladova budivnytstva uspishnoi Ukrainy (publitsystychni rozдумы nad problemy ukrainskoho zhyttia)* [The national-state worldview of citizens is a crucial component of building a successful Ukraine (publicistic reflections on the problems of Ukrainian life)]. Kyiv: Universytet "Ukraina".
19. Khytrych, A., 2013. Michel Foucault. The archaeology of knowledge. A concise analysis of the primary source. *Cultura libera*, [online]. Available at: <https://anculture.blogspot.com/2013/04/blog-post_2617.html> [accessed: 10 May 2025].
20. Yudkin, I. M., 2008. *Formuvannia vyznachnykh ukrainskoi kultury: kulturolohichni studii* [Formation of determinants of Ukrainian culture: culturological studies]. Kyiv: Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy.

VIKTOR BONDARCHUK

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2796-6676>

Doctor of Art Criticism, Professor, Vice-rector for Academic Work
at Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
art2603@ukr.net

Cultural and Historical Memory in the Understanding of the Phenomenon of Ukrainian Identity

The article examines the issue of cultural and historical memory in the conceptualization of Ukrainian identity. It outlines the national historical trajectory and artistic achievements, emphasizing their aesthetic and “cognitive” nature as effective instruments for legitimizing social processes and phenomena of objective reality. The essence of historical memory is defined, highlighting its complexity, multidimensionality, and universality within the spheres of culture, artistic practices, and aesthetic heritage. The study emphasizes the urgent need to fill the gaps formed in the past of Ukrainian culture by ensuring their proper interpretation. The research raises the issue of overcoming the consequences of the negative and traumatic experiences of Ukrainians as a nation that, for a long time, suffered the destruction of its subjectivity, the loss of statehood, the restriction of rights and freedoms, and encroachments on independence and territorial integrity. Subjectivity is examined as both a category and a property — objectively shaped, predetermined, and achievable only through the conscious practice of generating historical meaning. It is noted that under the extreme conditions of war — when there is a threat of total physical, mental, and spiritual annihilation — the subjectivity of the nation as a whole, and of each citizen individually, is being formed. The paper stresses the necessity of continuous reinterpretation of the phenomena of the sociocultural space, accompanied by the disclosure of their semantic essence. The author substantiates that Ukrainians, united by the idea of national consciousness, must create the foundation for national consolidation and mutual understanding, and that the crystallization of the nation occurs primarily through the freedoms ensured by democracy. The study assesses the phenomena of experience, historical and cultural consciousness, and memory, and elucidates the fundamental principles of forming historical meaning, enabling an objective evaluation of reality and interpretation of historical processes. It is demonstrated that historical meaning represents the experience of the past, predominantly embodied in subjectivity. Therefore, through scientific cognition and the application of neutral, unbiased principles, the isolation of subjectivity should occur with a preference for objectivity and impartiality.

Keywords: *experience, historical memory, cultural memory, statehood, mentality, identity.*

*Стаття надійшла до редакції 11.05.2025 р.
Отримано після доопрацювання 29.06.2025 р.
Прийнято до друку 15.09.2025 р.*

INNA ANTIPINA

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>

*PhD, Lecturer at the Department of Theory and History of Culture,
Head of the Scientific and Information Department
of the Hero of Ukraine Myroslav Skoryk Center for Musical Ukrainian Studies
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
innaantipina92@gmail.com*

ANALYSIS OF LIMITATIONS AND CHALLENGES IN THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE MUSIC INDUSTRY

This study examines the current state of artificial intelligence (AI) technologies in the field of musical creativity and analyzes the key limitations that define the boundaries of their application in the artistic context. The research explores the functioning of generative neural networks — Transformers, Generative Adversarial Networks (GANs), Recurrent Neural Networks (LSTMs), and autoencoders — in synthesizing musical structures of varying complexity. It is found that even the most advanced algorithms show a significant dependence on training data corpora, leading to repetitive motifs and a loss of stylistic uniqueness. The study emphasizes the limited capacity of AI models to reproduce emotional expression, thematic development, and the depth of artistic intention. Particular attention is given to the interaction between composers or performers and generative systems in real-time. The prospects of developing interactive human–machine interfaces, capable of responding instantly to creative input and forming a shared creative environment, are analyzed. The potential of multimodal models, which can simultaneously analyze sound, text, and visual signals, is highlighted, opening new avenues for interdisciplinary musical creativity. Socio-cultural implications of AI integration into the music industry are explored, including transformations in the notions of authorship, authenticity, and creativity. The risks of cultural homogenization due to the dominance of Western training datasets are examined, emphasizing the importance of developing locally oriented Ukrainian musical data corpora. It is argued that the advancement of nationally focused generative systems can help preserve cultural diversity and expand opportunities for artists' creative self-realization. The study concludes that artificial intelligence should not be seen as an alternative to human creativity, but rather as a tool for its transformation and a means of establishing new forms of interaction between technological and artistic thinking.

Keywords: *artificial intelligence, generative models, music industry, variability, interactivity, creativity, cultural adaptation, emotional expression, authenticity, neural networks.*

Problem statement... Artificial intelligence (AI) is revolutionizing numerous fields, including creative domains such as visual art, literature, and music. In the music industry, AI is employed to automate a wide range of tasks, including composition, music recommendation, transcription, and production. Through advanced information technologies such as deep neural networks, generative adversarial networks (GANs),

and Transformers, AI enables the creation of music that imitates human compositions, thus opening new possibilities for musicians, composers, and audiences. However, despite these achievements, AI-based music generation faces significant limitations that hinder its full creative potential. This article focuses on analyzing three key aspects: variability, interactivity, and creativity.

Variability in music generation implies the AI's ability to produce diverse compositions that are structurally coherent and encompass a broad range of genres and styles. Nevertheless, modern AI models often encounter challenges in this domain. Recent scholarly work, such as "Artificial Intelligence in Music: Recent Trends and Challenges" (Mycka, Mańdziuk, 2025), indicates that AI tends to generate music that is repetitive or excessively dependent on its training data. This limitation can be attributed to the difficulties in modeling long-term dependencies, such as the creation of coherent sections (e.g., verses and choruses), as well as the insufficient diversity of datasets such as MAESTRO (classical piano music) or Lakh MIDI Dataset (pop and rock music). Moreover, legal restrictions related to copyright further complicate access to diverse musical materials suitable for machine learning, thereby narrowing AI's potential to generate truly unique compositions.

Interactivity in the context of AI-based music generation implies the system's ability to respond to user actions in real time, for example, during live performances or collaborative music creation. As noted in "Music and Artificial Intelligence" (2013), there exist tools such as Continuator, Piano Genie, and Magenta Studio, which support interactive composition, enabling AI to react to live performances or improvisations. However, these systems face significant technical challenges, including data-processing delays (latency) and the difficulty of generating musically appropriate responses that align with the user's expectations and intentions. For instance, in the study "Applications and Advances of Artificial Intelligence in Music Generation: A Review", the authors emphasize that diffusion-based models such as Riffusion and Moûsai remain limited in real-time operation due to the lengthy processes of training and generation, which complicate their application in interactive contexts such as gaming environments or live performances (Chen, Huang, Gou, 2024).

Creativity in AI-generated music has become the subject of both philosophical and practical debate. The central question concerns whether AI is capable of producing genuinely original compositions, or whether it merely recombines existing patterns — interpolation rather than extrapolation. The study "A Survey on Artificial Intelligence for Music Generation: Agents, Domains and Perspectives" demonstrates that contemporary AI models do not perceive music in the same way as the human brain and lack the intrinsic creative component, which restricts their ability to produce truly innovative works (Hernandez-Olivan, Hernandez-Olivan, Beltrán, 2022). Furthermore, the inherent subjectivity of musical evaluation complicates the conceptualization and measurement of creativity, as human perception is profoundly shaped by cultural context, aesthetic norms, and individual preferences. This subjectivity also raises complex practical and ethical issues, particularly concerning the attribution of authorship in AI-generated music and its legal recognition within existing frameworks of intellectual property rights.

Analysis of recent studies and publications shows that a growing number of scholars worldwide are exploring the specificities of AI applications in the music industry. In particular, J. Mycka and J. Mańdziuk (2025) propose classifying current research on artificial intelligence in music into three major domains: music classification, music generation, and recommendation systems. In their systematization, the authors review leading conference proceedings and journal articles (covering 2017–2023), analyze different music representations (waveform, MIDI, piano-roll, and notation), and demonstrate how the choice of representation influences the types of musical properties that can be modeled. Their work serves as a valuable technical map of the field, especially for researchers investigating the variability of generated content and its dependence on data representation and model architecture. At the same time, the authors identify several open problems: the dominance of deep neural networks imposes new requirements for quality evaluation, while reliable objective metrics for assessing long and expressive musical forms comparable to human creativity remain underdeveloped. Thus, while the review highlights notable technological progress, it also underscores the need for interdisciplinary approaches

that combine technical, performative, and ethical perspectives.

In their article by C. Hernandez-Olivan, J. Hernandez-Olivan and J. R. Beltran (2022), provide a comprehensive overview of contemporary approaches to music generation using artificial intelligence, identifying the key components involved in this process: datasets, models, interfaces, users, and the resulting musical output. This framework facilitates a systematic understanding of how these elements interact to influence the final outcome—specifically in terms of variability, quality, and expressive potential. The authors further distinguish between two principal domains of AI-based music generation: symbolic representations (e.g., MIDI or musical notation) and audio-based representations (e.g., waveforms). They emphasize that the choice of representation domain critically determines both the range of variations the system can produce and the degree of control it affords over musical parameters such as dynamics, timbre, and structural organization.

Hernandez-Oliván et al. (2022) further outline a range of current challenges, foremost among them the creation of models capable of maintaining long-term musical structure, combining styles and genres, and adapting to the cultural and aesthetic expectations of listeners. A major obstacle remains the evaluation of creativity in AI-generated music — objective metrics often fail to capture emotional or contextual dimensions of perception, while subjective assessments can be inconsistent or difficult to standardize. The authors recommend future research focused on improving user interfaces, integrating core musical principles (harmony, rhythm, structure) into model design, and developing more universal and genre-diverse datasets that reflect a broader range of musical styles and cultural contexts. However, as this publication dates back to 2022, it does not account for the latest breakthroughs of 2023–2025, particularly in diffusion models, foundation models, and multimodal generation.

In the article by Y. Chen, L. Huang and T. Gou (2024), a comprehensive review of AI-driven music generation technologies is presented, with a particular focus on three model categories: symbolic generation, audio generation, and hybrid systems that combine both approaches. This classification enables a detailed comparison of the capabilities and limitations inherent to each model type: symbolic models offer greater

controllability over musical structure and notational precision, whereas audio models achieve more accurate representation of timbre, dynamics, and expressive nuances. Hybrid approaches, while capable of integrating the advantages of both methods, typically introduce higher computational complexity and increased requirements for data processing and resource allocation. This technological perspective is crucial for analyzing the variability of AI-generated music, as it determines the types of musical variations possible — from minimal stylistic changes to profound innovations in musical structure and sound design. Chen et al. (2024) also emphasize the practical applications of generative models in scenarios requiring real-time interaction or integration with other disciplines, such as multimodal interfaces and systems that combine visual and auditory modalities. However, the authors note that the evaluation of such systems remains a challenge due to the absence of unified quality metrics, particularly when it comes to assessing emotional expressiveness and creativity. As they demonstrate, emotional impact depends not only on the model's architecture or training methodology but also on the dataset, the format of musical representation, and the context of use. This opens promising directions for further research on interactive approaches that give users greater control over the output and on studies that combine objective and subjective evaluation criteria for a more comprehensive validation of musical creativity.

The aim of this article is to provide a critical analysis of the limitations and emerging challenges associated with the application of artificial intelligence (AI) in the music industry, with a particular emphasis on the aspects of variability, interactivity, and creativity in the process of music generation.

To achieve this aim, the following **objectives** were defined:

- to explore the ability of AI algorithms to generate diverse musical forms, styles, and structures, as well as to determine the boundaries of their originality in comparison with human creativity.
- to analyze the potential for interaction between composers or performers and generative models in real time, as well as the impact of interactive technologies on the collaborative creative process between humans and machines.

- to evaluate AI's potential as an instrument of artistic innovation, to identify the criteria of "creativity" in the musical context, and to trace how artificial intelligence can expand the boundaries of traditional musical thinking.

- to investigate the obstacles associated with the development of AI systems capable of dynamically interacting with users or other systems during the music creation process.

Presentation of the main research material... Artificial intelligence (AI) opens new horizons for the music industry, enabling the automation of music creation, processing, and dissemination. Despite significant technological achievements, current AI systems still face numerous technical constraints that affect their capacity to generate musical material meeting aesthetic, emotional, and cultural expectations. It can now be stated with confidence that AI is revolutionizing the music industry by enabling the algorithmic creation of music. However, such aspects as variability (the ability to generate diverse music), interactivity (the ability to respond to user actions in real time), and creativity (the ability to produce original compositions) remain complex and only partially resolved.

One of the primary technical limitations of AI lies in its inability to fully reproduce the emotional depth intrinsic to human musical creativity. AI algorithms such as Transformers — as used in OpenAI Jukebox or Suno AI — rely on the statistical analysis of large datasets, allowing the generation of melodies, harmonies, and rhythms that conform to established stylistic or genre conventions. However, these models lack subjective experience and emotional context — the very elements that human composers infuse into their works through personal expression. For instance, while systems like AIVA are capable of producing music in the style of classical composers such as Bach or Beethoven, they cannot replicate the intuitive understanding of emotional nuance that arises from human experience. Consequently, music generated by AI, although technically accurate, often appears emotionally superficial, limiting its resonance with listeners who seek genuine affective depth and artistic sincerity.

Another significant limitation is AI's tendency toward repetitive patterning.

Algorithms such as Transformers and GANs are trained on large datasets containing recurring musical structures characteristic of specific genres. This often results in the generation of music that sounds predictable or overly similar to existing compositions. For instance, L. Wang, Z. Zhao, H. Liu, J. Pang, Y. Qin and Q. Wu (2022) note that modern AI systems such as Jukebox frequently produce works that replicate genre clichés, such as standard chord progressions in pop music. This limitation arises from the fact that AI models rely on statistical probability rather than creative innovation, which makes it difficult for them to produce truly original compositions that transcend the boundaries of their training data.

The processing of large volumes of data represents another major technical challenge. Contemporary AI systems based on latent diffusion models (for example, Stable Audio 2.0 by Stability AI) require enormous computational resources to analyze and generate audio data. Large datasets comprising thousands of hours of music are essential for training such models, yet they often contain heterogeneous formats (MIDI files, audio recordings, samples), which complicates processing and model optimization. For example, Transformer-based models such as Music Transformer perform efficiently with symbolic note sequences but struggle with raw audio data due to its high computational complexity. Moreover, insufficient data quality or diversity may lead to bias in generated outputs, such as the predominance of Western musical styles over local traditions.

Cultural adaptation of AI remains a significant challenge. Most modern AI models are trained on data that predominantly reflect Western musical culture (e.g., classical, pop, or electronic music). Consequently, they struggle to generate compositions consistent with local or underrepresented cultural traditions, such as Ukrainian folk or ethnic music. O. Sadovenko (2024) highlights the risk of cultural erosion caused by stylistic homogenization driven by AI. For example, models like Suno AI can generate jazz melodies reminiscent of Miles Davis, but they have limited capacity to reproduce the distinctive features of regional musical traditions due to the lack of corresponding data in their training sets.

Different AI algorithms employed in the music industry each possess unique

strengths and limitations that affect their overall performance and creative potential:

- Transformers, such as Music Transformer or musicful.ai, are highly effective in generating structured musical sequences (e.g., the AABA form in pop music) owing to their attention mechanism, which enables the modeling of long-term dependencies in musical patterns. However, they demand substantial computational resources and may produce predictable structures due to over-reliance on training data. Their limited capacity for real-time improvisation also makes them less flexible compared to professional human composers.

- GANs, used in systems such as AIVA, can produce highly realistic instrumental parts that are difficult to distinguish from human performances. Nevertheless, they often suffer from overfitting, where the generator reproduces a narrow set of patterns, thereby reducing originality. In addition, GANs are technically complex to train and require careful balancing between the generator and discriminator components.

- Autoencoders, employed in systems such as WavTool or LANDR, are effective tools for editing audio data (e.g., modifying tempo or instrumentation) and generating variations of existing tracks. However, their ability to generate entirely new compositions is limited because their primary objective is data reconstruction rather than creative generation.

- Recurrent neural networks (RNNs) — including LSTM and GRU architectures used in projects like Google Magenta — are well-suited for real-time improvisation thanks to their sequential processing capability. However, they are less efficient than Transformers at modeling long-term dependencies and have lower computational efficiency, making them less suitable for generating complex, large-scale compositions. For example, an LSTM can generate short jazz-style fragments but cannot maintain the polyphonic complexity found in Bach's works.

The technical limitations of AI are clearly evident in practical applications. For example, the composition “Hello World!” by Melomics, created by the Iamus computer cluster, demonstrates AI's capacity to generate new harmonic structures and emulate aesthetic elements of music, yet it is often perceived as technically impressive

but emotionally detached. Similarly, “Daddy’s Car” by Flow Machines imitates the style of The Beatles, reproducing the characteristic 1960s AABA pop structure; however, its predictability reflects the algorithm’s limitation in producing genuinely original ideas. These examples illustrate that AI can accurately replicate the structural characteristics of a genre, generating compositions that align with listener expectations. In contrast, the Holly Herndon Proto project, which employs the Spawn model, pushes creative boundaries by generating nonlinear, improvisational structures in real time, blending human vocals with machine processing. Such experiments expand the frontiers of traditional compositional forms but are often perceived as less predictable and more challenging to integrate into mainstream musical culture.

Rhythmic aspects are also influenced by artificial intelligence. For instance, Choir Transformer, employing a transformer-based architecture, generates complex polyphonic rhythms reminiscent of Bach’s style through the mechanism of relative positional attention. This enables the creation of music with high harmonic and rhythmic precision; however, the complexity of such structures may render them difficult for general audiences to perceive. The Skygge project (“Hello World!”) demonstrates AI’s capacity for stylistic hybridization, blending elements of pop, rock, and electronic music. This expands genre boundaries, yet may simultaneously lead to the loss of distinct stylistic identity.

One of the key cultural challenges lies in the risk of musical style homogenization. As O. Sadovenko (2024) notes, AI systems trained predominantly on Western musical data may contribute to stylistic unification, thereby threatening the cultural erosion of local traditions, such as Ukrainian folk music. For example, Suno AI effectively generates jazz melodies in the style of Miles Davis, yet demonstrates limited ability to reproduce the distinctive characteristics of ethnic genres due to training data constraints. This poses a challenge for the preservation of cultural diversity in music.

The issue of authenticity is central to discussions surrounding AI-generated music. Traditionally, authenticity has been associated with human experience and emotion; however, as I. Antipina (2024) observes, AI can produce new interpretations

of musical genres, prompting a re-evaluation of this concept. For instance, the composition "Hello World!" by Melomics, though technically impressive, is often perceived as less authentic due to the absence of human intentionality. Listeners may appreciate the technical mastery of such works while simultaneously sensing a lack of emotional depth, which diminishes their cultural significance.

The audience's perception of AI-generated music also presents a challenge. Studies indicate that listener responses are ambivalent: some admire its technical sophistication, while others perceive a loss of human emotionality. For instance, music produced by AI may evoke a weaker emotional response if listeners are aware of its machine origin, raising questions regarding the psychological impact of such compositions.

Thus, the aesthetic and cultural challenges of AI in the music industry involve balancing between the imitation of traditional forms and the creation of innovative structures, the risk of stylistic homogenization, difficulties in preserving authenticity, and the audience's ambiguous perception. Overcoming these challenges requires the development of AI capable of accounting for cultural contexts and emotional dimensions, as well as fostering an ongoing dialogue between technology and human creativity.

AI is increasingly utilized in the music industry for tasks such as automatic music transcription, composition recommendation, music creation, and production assistance. Technologies such as deep neural networks, generative adversarial networks (GANs), and transformers enable the creation of music that imitates human compositions. However, as noted in "A Survey on artificial intelligence for Music Generation: Agents, Domains, and Perspectives", these systems possess significant limitations that impede their full-scale implementation (Hernandez-Olivan et al., 2022).

Variability in music generation presupposes AI's ability to create diverse compositions that are neither repetitive nor overly dependent on training data. Research shows that contemporary models often struggle with modeling long-term dependencies in music, resulting in compositions with insufficient structural coherence. For instance, models may produce monotonous music due to the limitations of datasets such as

MAESTRO (classical piano music) or the Lakh MIDI Dataset (pop and rock), which fail to encompass all genres. Furthermore, copyright restrictions limit access to diverse musical data, complicating model training and hindering broader artistic applicability.

Interactivity in AI systems implies the ability to respond to user actions in real time — for instance, to improvise or adapt a composition based on input data. However, contemporary systems often possess complex or insufficiently personalized interfaces, which complicates their use. Research indicates a need to develop interfaces that account for the user's level of musical expertise, as well as the challenges of integrating AI into collaborative creative processes.

AI creativity remains a subject of both philosophical and practical debate. Many researchers argue that current AI models merely interpolate data rather than create genuinely novel content. For example, "A Survey on Artificial Intelligence for Music Generation: Agents, Domains and Perspectives" notes that AI does not perceive music as the human brain does and lacks a genuine creative component (Hernandez-Olivan et al., 2022). Evaluating AI-generated music also presents difficulties due to the subjectivity of perception and the absence of universal metrics. Subjective assessments, such as listening tests, depend on cultural context and the listener's background, whereas objective metrics — such as Pitch Class or Polyphonic Ratio — exhibit weak correlation with human perception.

Although the primary focus lies on variability, interactivity, and creativity, ethical issues such as copyright ownership of AI-generated music are equally significant. Studies highlight unresolved legal questions concerning authorship: whether it belongs to database creators, model developers, or end users. This issue may be considered an additional factor influencing technological development.

Conclusions.

The integration of artificial intelligence (AI) into the music industry introduces unprecedented creative possibilities while simultaneously posing substantial aesthetic and cultural challenges. These challenges encompass transformations in musical structure, harmony, rhythm, stylistic diversity, authenticity, and perceptual experience. Drawing on the analyzed material, this section explores the ways in which AI

transforms the aesthetic dimensions of music, heightens the risk of stylistic homogenization, complicates the preservation of cultural authenticity, and alters listener perception. Particular attention is given to illustrative examples such as “Hello World!” by Melomics and “Daddy’s Car” by Flow Machines.

1. Contemporary AI algorithms demonstrate notable progress in generating diverse musical forms, styles, and structures; however, the limits of their originality remain constrained. Despite advanced architectures such as transformers, GANs, and recurrent neural networks, their output frequently relies on statistical regularities in training datasets, leading to repetitive motifs and patterning. To enhance variability, it is essential to expand representative data corpora — particularly those reflecting national musical traditions — and improve encoding methods capable of modeling long-term structural dependencies within compositions.

2. Interactivity remains one of the key challenges in the development of generative systems. Current technologies provide only limited user–model interaction in real time, thereby restricting the potential for genuine human–machine co-creativity. Future research should focus on designing adaptive interfaces capable of responding dynamically to performers’ musical actions and on creating environments in which AI functions not merely as a passive tool but as an active creative partner in composition or improvisation.

3. Artificial intelligence today can serve as a catalyst for artistic innovation, expanding the boundaries of traditional musical thinking. Despite its lack of true intentionality, generative models can produce new combinations of sounds, structures, and timbres that introduce unconventional compositional approaches. In this context, the criteria of creativity require redefinition: instead of emulating human experience, emphasis should shift toward integrating AI as a co-author capable of generating new artistic possibilities at the intersection of algorithmic and human imagination.

4. Research on obstacles associated with developing AI systems that dynamically interact with users has revealed the need to improve technical and cognitive mechanisms of interaction. Existing limitations — such as processing latency, insufficient adaptability, and restricted responsiveness — reduce the

effectiveness of AI in creative processes. A promising direction involves creating multimodal systems capable of analyzing context, performer intent, and emotional parameters of music in real time. Such solutions could transform human–algorithm interaction into a genuine dialogue, enhancing the aesthetic depth and dynamism of musical creation.

Technical limitations of AI in the music industry include its inability to fully reproduce emotional depth, the repetitiveness of generated patterns, challenges in processing large data volumes, and weak adaptation to cultural contexts. Algorithms such as transformers, GANs, autoencoders, and LSTM networks possess unique strengths but also face significant drawbacks — including high computational complexity, overfitting, and limited improvisational ability — that hinder the full integration of AI into musical creativity. Overcoming these barriers requires algorithmic improvement, expansion of training datasets, and the development of models that integrate cultural specificity and emotional dimensions into musical production.

Prospects for further research... Future research in the field of artificial intelligence (AI) for music generation is directed toward addressing existing limitations and enhancing the sophistication of creative synthesis. A primary objective lies in developing more efficient music encoding methods that can reduce model training time while enabling more precise modeling of long-term dependencies within musical structures. Another promising direction involves designing generative systems capable of producing coherent motifs and integrated thematic phrases that emulate the structural and expressive logic of human composition.

Particular attention should also be devoted to genre specificity—namely, the adaptation of models to a wide range of musical styles and traditions, including national and folk genres, which would contribute to greater variability and cultural richness in the results. Equally significant role is to be played by the advancement of human–computer interaction (HCI) interfaces, which should evolve toward being more intuitive, adaptive, and conducive to creative collaboration between users and neural systems.

Finally, an essential continuing objective concerns the refinement of evaluation methodologies for AI-generated music, particularly the development of universal metrics capable of more accurately capturing human perception, aesthetic judgment, and the emotional resonance of musical works.

References

1. Antipina, I., 2024. Musical heritage of Ukraine during digital technology epoch: trends and innovations [Muzychna spadshchyna ukrainy v epokhu tsyfrovyykh tekhnolohii: tendentsii ta innovatsii]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(65), pp.7–24. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324587](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324587)
2. Chen, Y., Huang, L. and Gou, T., 2024. Applications and advances of artificial intelligence in music generation: a review. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2409.03715>
3. Hernandez-Olivan, C., Hernandez-Olivan, J. and Beltran, J., 2022. A survey on artificial intelligence for music generation: agents, domains and perspectives. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2210.13944>
4. Music and artificial intelligence, 2013. *Wikipedia*, [online]. Available at: <https://en.wikipedia.org/wiki/Music_and_artificial_intelligence> [accessed: 03 May 2025].
5. Mycka, J. and Mańdziuk, J., 2025. Artificial intelligence in music: recent trends and challenges. *Neural Computing & Applications*, 37, pp.801–839. <https://doi.org/10.1007/s00521-024-10555-x>
6. Sadovenko, O., 2024. The musical generation of AI: the cultural implications of the intersection of transformative technologies with human creativity [Muzychna heneratsiia ShI: kulturni naslidky peretynu transformatsiinykh tekhnolohii z liudskoio kreatyvniosti]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii: filosofii, kulturolohiia, sotsiologii*, 28, pp.135–142. <https://doi.org/10.34079/2226-2830-2024-14-28-135-142>
7. Wang, L., Zhao, Z., Liu, H., Pang, J., Qin, Y. and Wu, Q., 2022. A review of intelligent music generation systems. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2211.09124>

ІННА АНТИПІНА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>

докторка філософії, викладачка кафедри теорії та історії культури,
начальниця науково-інформаційного відділу

Центру музичної україністики імені Героя України М. Скорика
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

innaantipina92@gmail.com

АНАЛІЗ ОБМЕЖЕНЬ ТА ВИКЛИКІВ ВИКОРИСТАННЯ

ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МУЗИЧНІЙ ІНДУСТРІЇ

Розглянуто сучасний стан розвитку технологій штучного інтелекту (ШІ) у сфері музичної творчості та проаналізовано ключові обмеження, що визначають межі їхнього застосування в художньому контексті. Досліджено особливості роботи генеративних нейронних мереж — трансформерів, генеративно-змагальних мереж (GANs), рекурентних нейронних мереж (LSTM) і автокодувальників — у процесі синтезу музичних структур різного рівня складності. Визначено, що навіть найновіші алгоритми демонструють значну залежність від навчальних корпусів даних, унаслідок чого створювані твори мають тенденцію до повторюваності мотивів і втрати стилістичної унікальності. Підкреслено

проблему обмеженої здатності моделей відтворювати емоційну експресію, динаміку розвитку теми та глибину художнього задуму. Окрему увагу приділено питанню взаємодії композитора чи виконавця з генеративними системами у режимі реального часу. Досліджено перспективи розвитку інтерактивних інтерфейсів «людина–машина», які дозволяють миттєво реагувати на творчі дії користувача та формувати спільний креативний простір. Визначено потенціал мультимодальних моделей, здатних одночасно аналізувати звук, текст і візуальні сигнали, що відкриває нові шляхи для міждисциплінарної музичної творчості. Досліджено соціокультурні наслідки інтеграції ШІ у музичну індустрію, зокрема зміну уявлень про авторство, автентичність і креативність. Досліджено ризики культурної уніфікації, спричиненої домінуванням західних навчальних баз, та наголошено на необхідності створення локально орієнтованих українських корпусів музичних даних. Обґрунтовано, що розвиток національно спрямованих генеративних систем сприятиме збереженню культурної різноманітності та розширенню можливостей творчої самореалізації митців. Зроблено висновок, що штучний інтелект є не тільки альтернативою людській творчості, скільки інструментом її трансформації та нової взаємодії між технологічним і художнім мисленням.

Ключові слова: штучний інтелект, генеративні моделі, музична індустрія, варіативність, інтерактивність, креативність, культурна адаптація, емоційна експресія, автентичність, нейронні мережі.

Стаття надійшла до редакції 04.05.2025 р.
Отримано після доопрацювання 11.05.2025 р.
Прийнято до друку 15.06.2025

УДК: 780.647.2:78.036(477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.3(68).2025.343246

БОГДАН БОЙКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-2506-511X>

аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
bodbojko@ukr.net

ЛЬВІВСЬКА БАЯННО-АКОРДЕОННА ШКОЛА ЯК РЕГІОНАЛЬНИЙ СКЛАДНИК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Розглянуто баянно-акордеонне виконавство України у контексті національного і регіонального аспектів культуротворення та активзації культурної суб'єктності й ідентифікації у європейському музичному просторі. Висвітлено проблему регіоналістики баянно-акордеонної школи як динамічного історико-культурного феномену. Проаналізовано ціннісні аспекти львівської баянно-акордеонної школи у розвитку музичного мистецтва України. Прослідковано процеси становлення баянно-акордеонної школи на території львівського регіону. Визначено львівську баянно-акордеонну школу як інституційну самостійну установу із власною культурною спадщиною та традиціями. Констатовано, що львівська баянно-акордеонна школа, як соціокультурний і ціннісний феномен виконавських та педагогічних традицій постає вагомою частиною української музичної культури, є чинником її збереження та програмує величні досягнення у майбутньому. Описано постать Г. Казакова як основоположника професійної освіти з народно-інструментального мистецтва у регіоні, що започатковує фахові класи гри на народних інструментах у спеціалізованих навчальних закладах Львова. Підкреслено інноваційну роль М. Оберюхтіна у формуванні львівської академічної баянно-акордеонної школи, який заклав основи культуровідповідної педагогічної концепції. Вказано фундаментальні атрибути регіональної школи, а саме: наукова діяльність, організація різноманітних мистецьких практик, розбудова якісної фахово-освітньої інфраструктури, акумулювання методико-педагогічних розробок, які отримують стабільне застосування в межах регіону із перспективою трансляції на вітчизняний та міжнародний рівень. Обґрунтовано різновекторність досліджуваного феномену, що включає: науково-методичну базу; визначення понять «школа», «виконавська школа», «науково-педагогічна школа»; організацію всеукраїнських та міжнародних конкурсів, науково-творчих форумів, фестивалів; культуротворчий аспект.

Ключові слова: регіональна українська музична культура, львівська баянно-акордеонна школа; організаційно-творча діяльність Г. Казакова, інноваційність М. Оберюхтіна, конкурсно-фестивальний рух.

Постановка проблеми... Українське музичне мистецтво постає комплексним національно-культурним явищем, що об'єднує традиційну (автентичну) та академічну (професійну) культурні сфери. Процес формування та становлення вітчизняного музичного мистецтва тісно пов'язаний з

історичними та соціокультурними чинниками, які синтезують у собі національні та західноєвропейські культурні надбання. Баянно-акордеонне виконавство займає важливу нішу в музичній культурі України. З цієї перспективи актуалізується ґрунтовне та системне дослідження різних аспектів історії та теорії формування баянно-акордеонних шкіл України у контексті цивілізаційних культурних процесів.

Одним із перспективних векторів подальшого наукового розвитку є дослідження взаємодії локальних шкіл з культурною парадигмою географічних ареалів. Специфіка регіональної школи формується на основі унікальних освітніх, виконавських, професійно-педагогічних традицій певного місцевого осередку, на які екстраполюються досягнення та розробки їх яскравих представників, фундаторів шкіл, що сприяють розвитку та збагаченню традицій.

В оптиці даного дослідження актуальним є висвітлення Львівщини як музично-культурного центру на заході нашої держави. Сьогодні в регіоні активно представлені різноманітні колективи, до складу яких входить, зокрема, баянно-акордеонна компонента. Саме завдяки їй регулярно організовуються конкурси та фестивалі, що включають: ансамблево-оркестрові, виконавсько-композиторські, баянно-акордеонні номінації. Також здійснюється потужна науково-дослідницька діяльність. Хоча баянно-акордеонне виконавство вже привертало увагу науковців, проте специфіка виконавських шкіл та їх становлення, постійне оновлення, не отримало достатньо ґрунтовного аналізу в сучасному науковому дискурсі та є відкритим динамічним явищем сучасної музичної культури і освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Ключова цінність щодо висвітлення надбань української баянно-акордеонної школи та гри на народних інструментах належить М. Давидову, його праця є фундаментальною в контексті даного дослідження (2010). У своїй науковій діяльності він проаналізував творчість відомих композиторів і виконавців, виникнення баянно-акордеонних шкіл та є основоположником історії народно-інструментального мистецтва. Під його орудою виховувалось не одне покоління знаних у всьому світі виконавців,

педагогів та науковців.

Значним внеском у реконструкцію історичних процесів поширення віденської гармоніки в Європі позначена дипломна робота А. Тойфеля (*Andreas Teufel*, 2006), де автором вперше проаналізовано особливості конструкції, історичний процес розвитку та поширення віденської шраммель гармоніки, зокрема, на території сучасної України.

В ракурсі культурологічного дослідження симптоматичною є праця А. Душного та Б. Пиця (2010), де львівська баянно-акордеонна школа висвітлена як виокремлене мистецьке явище із творчою традицією і яскравими здобутками.

Серед обмеженої кількості досліджень, що кристалізують всебічне розуміння баянно-акордеонного виконавства варто виокремити працю Р. Безуглої (2004), яка його аналізує в парадигмі певних соціокультурних інфраструктур. У праці розглядається суттєвий спектр взаємодії мистецтва та культури.

Відтак, проблеми професійної музичної освіти на Львівщині, регіональні традиції баянно-акордеонного виконавства, діяльність окремих яскравих представників та пласт напрацювань у парадигмі львівської баянно-акордеонної школи висвітлені у публікаціях Р. Філяка (2024), О. Зав'ялової (2021), Б. Пиця та А. Душного (2011), Р. Кундиса та А. Душного (2016). Їхні дослідження включають широкий спектр проблематики, що стосується досягнень львівської баянно-акордеонної школи в контексті виконавської майстерності, педагогічної діяльності, репертуарної мапи, дидактичної творчості, а також творчих портретів яскравих представників. Пласт напрацювань вищезгаданих дослідників може слугувати певним фарватером для формування ґрунтовних узагальнень у напрямі обраної проблематики.

Метою дослідження є аналіз історико-культурологічних аспектів становлення традицій баянно-акордеонної школи Львівщини у вітчизняному культурному просторі. На основі сформульованої мети визначені наступні **завдання**:

- 1) вивчити специфіку формування львівської баянно-акордеонної школи та

її подальшої історичної перспективи, що сприятиме усвідомленню цінності множинних чинників розвитку музичної культури України;

2) висвітлити інноваційну роль М. Оберюхтіна у формуванні львівської академічної баянно-акордеонної школи;

3) розглянути фестивально-конкурсний рух заходу України, зокрема львівщини, в контексті історико-культурних традицій регіону.

Виклад основного матеріалу дослідження... У багатогранному просторі музичної культури України авторитетне місце займає інструментальне виконавство. Одна з наймолодших, але досить органічно вписаних граней у палітру музичної культури — баянно-акордеонне виконавство. Наразі одним із актуальних питань сучасної музичної культури є висвітлення особливостей становлення різних виконавських шкіл та виокремлення рис, що їм притаманні.

Дефініція «школа» вписана у широкий культурологічний контекст. Сьогодні не має чітко сформульованого поняття «школа». Його багатовекторний спектр застосування широко використовується у повсякденному науковому та соціальному житті. Абрисно поняття «школа» (від грец. *Scole* — дозвілля, школа, місце навчання) — це система освіти, яка спрямована на оволодіння знаннями та досвідом набутого попередніми поколіннями про природу, людину, суспільство, культуру. В енциклопедичній літературі означене поняття означає «соціальний інститут, покликаний задовольнити освітні потреби особистості, суспільства, держави» (Кремень, 2008, с. 1007). Тобто поняття «школа» вміщає у собі різні наукові дисципліни, зокрема і фахові галузі.

Перспективним є аналіз контекстного розуміння й окреслення понять «науково-педагогічної» й «виконавської» шкіл. Так, дослідниця Наталія Гуральник сформулювала визначення науково-педагогічної школи так: «... це динамічне особистісно-предметне контекстне явище в системі наукового пізнання, структура якого визначається історико-культурним, предметно-логічним, соціально-психологічним та педагогічним факторами. Науково-педагогічна школа розвивається завдяки атрибутивним сутностям як історична

традиція, новітні ідеї і педагогічне забезпечення передачі стилю наукової діяльності наступним поколінням, послідовникам, до перевершення ними свого вчителя» (2011, с. 42). Інші науковці зазначають що: «... термін “виконавська школа” стосується проблематики теорії й історії інструментального виконавського мистецтва, методики, педагогіки, культурології, музичної соціології, він широко застосовується у фаховій літературі та наукових розвідках, що свідчить про актуальну потребу окреслення певного кола явищ і наявність загальних закономірностей, які зумовлюють його застосування» (Кундис, Душний, Зав'ялова, 2021, с. 297).

Отже, виконавська школа, виступає як соціально-культурний та особистісно-ціннісний феномен музично-виконавської та педагогічної традиції. Вона трактується як певний ідеал, що базується на збереженні здобутків, формуванні творчої особистості та стимулює розвиток музичної культури. Дослідник Р. Філяк вважає, що «мистецька освіта з власною концепцією діяльності в найкращий спосіб сприяє формуванню міжкультурної компетентності. Саме в її функціонуванні спостерігаються багатоаспектність і багатовимірність культурно-освітньої діяльності, блискуче поєднання раціонального й чуттєвого, наукового та художнього» (2024, с. 112).

Сучасне українське музикознавство трактує мистецькі досягнення регіональних шкіл як самостійні інституції, що охоплюють виконавську, педагогічну та композиторську діяльність. В Україні існує ряд виокремлених, чітко сформованих регіональних баянно-акордеонних шкіл: київська, львівська, донецька, харківська та одеська.

Утвердження баянно-акордеонного виконавства у статусі складової частини академічної музичної культури в кожному з вищезазначених регіональних осередків позначене своєрідністю. Воно зумовлюється геополітичними чинниками, характером культурного обміну із центром баянно-акордеонного виконавства, закоріненістю традицій музикування в побутовій культурі регіону, його поширення в народно-інструментальній традиції. Оскільки Галичина зазнала у минулому геополітичних впливів з боку сусідніх

держав, вона є регіоном, де, окрім української, особливу вагу мали польська та австрійська культури.

На зламі 1867 року коли Австрійська імперія завершувала своє існування і Австро-Угорська тільки зароджувалась, на території Галичини набрали стрімкої популярності австрійські гармоніки, а саме шраммель гармоніка запатентована Йоганом Кляйном 10 березня 1862 року (Тойфель, 2006, с. 25). Дещо згодом, наприкінці XIX століття в розважальну сферу та побут регіону був інтегрований акордеон шляхом австрійських впливів популярної культури, оскільки Галичина входила до складу Габсбурзької монархії. Дослідники Р. Кундис, А. Душний, О. Зав'ялова стверджують, що «Звідси традиція виконання проникла у фольклорні форми. Дослідники музичного інструментарію карпатського регіону констатують наявність та масове поширення у весільних капелах Гуцульщини чеської гармоніки-гелігонки (діатонічний кнопковий акордеон), акордеона, а також вказують на значущість цих інструментів у побуті та дозвіллі» (2021, с. 309). Завдяки цим історичним передумовам можна констатувати суттєву відмінність формування традицій гри на кнопковому та клавішному акордеоні в Галичині, генеза якого базується на безпосередніх контактах з європейськими інтерпретаційними центрами, що не є характерним для решти регіонів України.

Кнопковий та клавішний акордеон стрімко поширюється у народних масах, в умовах сільського і міського типів культури. У селі виконавець на баяні (кнопковому акордеоні) чи клавішному акордеоні набуває високого соціального статусу. Переважна більшість народних фольклорних традицій (свят, обрядів) проводились під супровід цих інструментів. Кожна громада намагалась забезпечити себе відповідним фахівцем. У містах виконавці заявляли про себе переважно у ансамблевій формі, орієнтуючись на європейські тенденції музичного мистецтва. Проявляючи себе у структурі капел, джаз-оркестрів, естрадних ревю у новостворених колективах та театрах розважальної сфери. Ці культурні процеси обумовили потребу професійної фахової освіти для підготовки виконавців на клавішному акордеоні та кнопковому акордеоні (баяні).

Ключовою подією в інституційному формуванні львівської баянно-акордеонної школи стало впровадження фахової підготовки баяністів у вищих навчальних закладах Львова. У дослідженні Р. Кундиса, А. Душного, О. Зав'ялової констатується, що «У 1946 році згідно з постановою Комітету у справах мистецтва УРСР було відкрито класи народних інструментів у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, серед яких і баянний, який відтепер охоплює всі ланки й етапи фахової підготовки» (2021, с. 311). З розвідок М. Давидова (2010) відомо, що у цій консерваторії класи баяна та акордеона очолив засновник відділу народних інструментів педагог-домрист Г. Казаков (17.01.1914–15.11.1997). Він закінчив Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського по класу домри у професора М. Геліса у 1939 році. «Цьому музиканту регіон завдячує заснуванням академічного народно-інструментального музикування колективних форм, що підготувало ґрунт для виокремлення баянного класу в самостійну дисципліну на рівні академічного вишу, він взяв на себе винятково складні завдання забезпечення інструментарієм, виконавським репертуаром та розбудови фахової освітньої системи за вертикаллю згори вниз (відкриваючи класи баяна в консерваторії — у 1946 році, музичному училищі — у 1947 році та, згодом, у музичних школах), за горизонталлю (зв'язки з педагогами суміжних кафедр, створення виконавських колективів, навчальних програм та методичної бази)» (Кундис, Душний, Зав'ялова, 2021, с. 311). «Клас» Георгія Михайловича закінчили 115 студентів (у тому числі домристи, баяністи, гітаристи, балалаєчники та цимбалісти).

Таким чином, Георгій Михайлович Казаков заклав основи професійної освіти з народно-інструментального виконавства у регіоні, започаткував фахові класи гри на народних інструментах у спеціалізованих навчальних закладах Львова. Він був організатор першого народного оркестру, сформував навчальний репертуар, створив підґрунтя для становлення львівської баянно-акордеонної школи та її традицій.

У 1950 році штат відділу народних інструментів поповнив педагог-баяніст

Михайло Дмитрович Оберюхтін — Заслужений діяч мистецтв України, засновник львівської баянно-акордеонної школи. У 1950 році він закінчив київську консерваторію (клас професора М. Геліса). З 1954 року — доцент, а з 1990 року — професор кафедри народних інструментів». Михайло Дмитрович з початком педагогічної діяльності закладав фундаментальні принципи фахової підготовки виконавця, розширював методологічну систему, спрямовану на розкриття індивідуального інтерпретаційного потенціалу студента. З 1957 року Михайло Дмитрович Оберюхтін паралельно викладав у музичній школі-десятирічці імені С. Крушельницької у Львові. Таким чином, формувалася авторська культуро-творча педагогічна система не лише в консерваторській, а й у середній спеціальній музичній освіті, що забезпечило континуїтет освітнього процесу з глибоким розумінням місій. Отже, повний цикл фахової освіти відбувався під патронатом корифея.

Недостатня кількість різножанрового та різностильового оригінального репертуару для баяна та акордеона спонукала Михайла Дмитровича Оберюхтіна активно працювати над його розширенням. Протягом 1970-х–1980-х років він здійснив значну кількість транскрипцій, упорядкував низку збірок музичних творів у перекладенні для готово-виборного баяна. Процес опанування цих творів супроводжувався аналізом технічних та інтерпретаційних аспектів. «Серед проблем, які педагог розкривав як у практичній діяльності, так і на сторінках наукових видань, були проблеми міховедення та звукотворення, естетики звуковидобування, артикуляції, фразування, стилістики баянної інтерпретації органної барокової та класичної клавірної музики, вони постійно знаходилися у колі його наукових зацікавлень, що відобразилося в численних працях та методичних посібниках. Узагальненню різних аспектів мистецтва звуку баяніста присвячена фундаментальна праця М. Оберюхтіна “Проблеми виконавства на баяні”, яка вийшла у світ в 1989 р.» — зазначає Руслан Кундис (2012, с. 105).

Саме Михайло Дмитрович Оберюхтін, заклавши основи культуровідповідної адаптивної педагогічної концепції, вважається засновником львівської баянно-акордеонної школи. Його інноваційні педагогічні і виконавсько-інтерпретаційні ідеї сформувались у багатокомпонентну систему творчих рішень, що характеризуються набуттям усвідомленого, художнього, теоретично-практичного досвіду. Динамічний розвиток та процес передачі досвіду наступним генераціям позначається домінантністю традицій.

Отже, можна констатувати, що традиції львівської академічної баянно-акордеонної школи формувались на засадах авторської методології М. Геліса, яка набула загальнонаціональної значущості в рамках академізації музичного мистецтва України. Концептуальні засади Марка Мойсейовича імплементовані та розвинуті у багатогранній науково-педагогічній діяльності його вихованців, зокрема Г. Казакова та М. Оберюхтіна як основоположників школи академічного баянно-акордеонного виконавства Львова, які у свою чергу екстраполювали основи педагогічно-методичних принципів на своїх послідовників відповідно до регіональних умов.

Фундаментальними атрибутами регіональної школи є наукова діяльність, організація різноманітних мистецьких практик, розбудова якісної фахово-освітньої інфраструктури, акумулювання методико-педагогічних розробок, які отримують стабільне застосування в межах регіону із перспективою трансляції на вітчизняний та міжнародний рівень. Повною мірою функціонування вищезгаданих складових школи покладені на фахові навчальні заклади регіону, а саме: Львівський державний музичний ліцей імені Соломії Крушельницької; Львівський фаховий коледж культури і мистецтв; Самбірський фаховий коледж культури і мистецтв; Львівський музичний фаховий коледж імені Станіслава Людкевича; Дрогобицький музичний коледж імені Василя Барвінського; Львівський національний університет імені Івана Франка; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка; Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка.

На базі зазначених навчальних закладів системно відбувається низка науково-практичних форумів, зокрема: «*Two Centuries of European Music Education (to the 180th Anniversary of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko)*», «Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини», «Львівська баянна школа та її видатні представники», «Українське камерно-інструментальне мистецтво», «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя», «Творчість композиторів України для народних інструментів», «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть», «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики», «Конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-волинських) та суміжних земель» тощо. Зазначені наукові заходи спрямовані на концептуалізацію поточного стану та перспектив розвитку сучасної музичної освіти в Україні, абрис фахових горизонтів сучасного педагога, а також аналіз досягнень у галузі народно-інструментального мистецтва як у вітчизняному, так і в міжнародному контекстах. Результати наукових розвідок знаходять відображення у друкованих матеріалах конференцій. Консиліум їх учасників включає авторитетних представників наукової спільноти України та зарубіжжя, викладачів початкової, середньої та вищої ланок музичної освіти, студентів, молодих науковців та здобувачів наукових ступенів з різних навчальних закладів України.

У процесі інтенсивної науково-практичної діяльності формується потужний конкурсний рух. З-поміж різноманітних мистецьких форумів регіону, у їх фокус варто включити ті творчі конкурси, які є вагомими чинниками розвитку та популяризації баянно-акордеонного виконавства. Одним із найбільш презентативних вважається Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «*Perpetuum mobile*», започаткований у 2008 році в місті Дрогобич. Даний мистецький захід залучає до «змагань» учасників з України, республік Латвія, Литва, Естонія, Словаччина, Молдова, Федеративної Республіки Німеччина, а також з Італії та Китаю. Вражаюча географічна ширина конкурсантів та маса позитивних відгуків міжнародного складу журі засвідчують авторитетність і

значну популярність зазначеного форуму не лише в межах України, а й на міжнародній арені. Також з міжнародним статусом є конкурси: «Закарпатський Едельвейс» (з 2005 року, м. Ужгород), «Акорди Львова» (з 2006 року, м. Львів) та «*InterSvitiaz-accomusic*» (з 2009 року, м. Луцьк).

Слід згадати і низку всеукраїнських та регіональних конкурсно-фестивальних заходів, які сприяють розвитку і популяризації виконавської майстерності на кнопковому та клавішному акордеоні. Серед них варто виокремити: Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах імені Анатолія Онуфрієнка (м. Дрогобич, 2007), Всеукраїнський конкурс-фестиваль дитячо-юнацького музичного мистецтва «Кришталевий Трускавець» (м. Трускавець, 2009), Всеукраїнський конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» Старий Самбір-Дрогобич, 2010) та Відкритий регіональний конкурс-фестиваль молодих виконавців на народних інструментах «Карпатські струмочки» (м. Самбір, 2021).

Учасниками зазначених конкурсно-фестивальних проєктів виступають вихованці мистецьких шкіл, мистецьких спеціалізованих шкіл-інтернатів, студенти музично-педагогічних та фахових музичних вишів, концертуючи музиканти. Характерною рисою даних конкурсних форумів є широка номенклатура номінацій, що охоплює, окрім сольного баянно-акордеонного виконавства, різноманітні ансамблеві форми народних інструментів, оркестрові колективи. Таким чином, створюються сприятливі умови для синтезуючих процесів між усіма ланками музичної освіти, професійними виконавцями та колективами, які відображають повний спектр барв музичної культури. Репертуар учасників вирізняється значною жанрово-стильовою палітрою, включаючи твори академічної, естрадної, авангардної, народної та зразків джазової музики.

У межах конкурсно-фестивальних рухів реалізується чималий комплекс різнопланових подій, що включає майстер-класи відомих педагогів, науково-практичні конференції з актуальних питань народно-інструментального мистецтва, презентації видань присвячених народно-інструментальній тематиці, перформанси провідних виконавців та творчих колективів. Загалом агональні

(змагальні) проєкти виступають платформою для обміну досвідом і слугують поштовхом для подальшого розвитку баянно-акордеонного мистецтва.

Своєрідною рисою мистецького форуму «*Perpetuum mobile*» є номінація «композитори-виконавці». Метою зазначеного випробування є організація та інтенсифікація творчої діяльності «нової хвилі» молодих митців, що поєднують виконавську та композиторську практику. Молоді автори презентують власні музичні твори, які згодом входять до широкого виконавського репертуару. Кращі твори, відзначені в номінації «композитори-виконавці», публікуються у нотних збірках.

З огляду на вищезазначене, варто констатувати той факт, що львівська баянно-акордеонна школа у своїй структурній організації забезпечує оптимальні передумови для формування професійної композиторської творчості. «Оригінальна творчість композиторів-баяністів відзначається численно представленим компонентом фахової композиторської освіти (В. Балик, В. Власов, А. Онуфрієнко, А. Батршин — клас композиції А. Солтиса та А. Нікодимовича, М. Корчинський — класи С. Людкевича та М. Скорика, А. Нікифороук — клас П. Гергелі, Я. Олексів — клас Б. Фроляк та М. Скорика та інші) поряд з виконавською, що дало можливість майже не залучати до співпраці професійних фахівців композиторського цеху — представників інших інструментальних сфер» — зазначає Р. Кундис (2012, с. 104). Творчий доробок львівських композиторів, які презентують баянно-акордеонну виконавську традицію, увійшов до навчально-репертуарних антологій, що включаються до конкурсних і концертних програм національного та міжнародного масштабу. На сучасному етапі львівська баянно-акордеонна школа представлена плеядою митців, які розширюють горизонти тематико-стилістичного та жанрового спектра музичного мистецтва, водночас зберігаючи історико-культурні традиції регіону.

Висновки.

1. Баянно-акордеонне виконавство на теренах львівщини з періоду його зародження до сьогодення зазнало значних еволюційних процесів. Воно детерміноване інтенціями суспільно-політичних та культурно-мистецьких

факторів. Закономірною кульмінацією цього процесу в другій половині ХХ століття стала організація професійної освіти, зумовлена відкриттям класу баяна у львівській консерваторії.

2. Ключовою подією у формуванні львівської баянно-акордеонної школи стала інноваційна діяльність Михайла Дмитровича Оберюхтіна (засновника львівської баянно-акордеонної школи), випускника київської консерваторії, що свідчить про створення у Києві надійного фундаменту для розвитку і становлення регіональних баянно-акордеонних шкіл. Традиції львівської баянно-акордеонної школи продовжуються й розвиваються донині у процесі підготовки професійних виконавців, педагогів, науковців у закладах різного рівня акредитації.

3. Львівська баянно-акордеонна школа, як соціокультурний і ціннісний феномен виконавських та педагогічних традицій, постає вагомою частиною української музичної культури, є чинником її збереження. Львівська баянно-акордеонна школа засвідчує зрілість та перспективність в наукових та методико-педагогічних напрацюваннях, сприяє популяризації композиторської діяльності, що продукує оригінальний репертуар.

Перспективи подальших розвідок... Культурне середовище сьогодення переживає значний вплив глобальних процесів, що створює ризики втрати національних здобутків. Саме тому головним завданням мистецьких інституцій є відродження, збереження та розвиток культурної унікальності України, особливо в час війни. Вивчаючи феномен регіональних баянно-акордеонних шкіл, маємо можливість розглянути масштаби національної культури цілісно, крізь призму цінностей. Виконавські школи та їх становлення не отримали достатньо ґрунтовного аналізу в сучасному науковому дискурсі. Таким чином, баянно-акордеонні школи України є відкритим явищем для подальших досліджень сучасної музичної культури і освіти.

Список використаної літератури і джерел

1. Безугла Р., 2004. *Баянне мистецтво в музичній культурі України*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.
2. Гуральник, Н., 2011. *Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти та виховання: навчально-методичний посібник*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.
3. Давидов, М., 2010. *Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник*. Луцьк:

ВАТ «Волинська обласна друкарня».

4. Душний, А. та Пиц, Б., 2010. *Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва*: довідник. Дрогобич: Посвіт.
5. Кремень, В. Г., ред., 2008. *Енциклопедія освіти*. Київ: Юринком Інтер.
6. Кундис, Р., 2012. Львівська баянна школа в контексті національної академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 3, сс.99–108.
7. Кундис, Р. Ю. та Душний, А. І., 2016. Авторська школа Михайла Оберюхтіна в контексті баянного мистецтва Львівщини. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Педагогічні науки*, 2(299), сс.201–210.
8. Кундис, Р. Ю., Душний, А. І. та Зав'ялова, О. К., 2021. Основи формування львівської баянної школи в контексті виконавської традиції (термінологія, типологія, особливості регіоналістики). In: *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: collective monograph*. Riga: Baltija Publishing, pp.294–316.
9. Пиц, Б. та Душний, А., 2011. *Кафедра музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*: науково-історичний довідник. Дрогобич: Посвіт.
10. Філяк, Р., 2024. Становлення мистецьких шкіл в Україні (кінець XX – початок XXI століття). *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*, 4, сс.111–116.
11. Teufel, A., 2006. *Die Schrammelharmonika Instrumentenkunde, Geschichte und Spielweise des chromatischen Wiener Knopfgriffakkordeons*. Magisterarbeit in der Studienrichtung Klavier. Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

References

1. Bezuhla, R., 2004. *Bayan art in the musical culture of Ukraine*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts.
2. Huralnyk, N., 2011. *Naukovo-pedahohichna shkola pianistiv u teorii ta praktytsi muzychnoi osvity ta vykhovannia: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Scientific and pedagogical school of pianists in the theory and practice of musical education and upbringing: a teaching and methodological manual]. Kyiv: NPU imeni M. P. Drahomanova.
3. Davydov, M., 2010. *Vykonavske muzykoznavstvo: entsyklopedychnyi dovidnyk* [Performing musicology: encyclopedic reference book]. Lutsk: VAT "Volynska oblasna drukarnia".
4. Dushnyi, A. and Pyts, B., 2010. *Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva: dovidnyk* [Lviv school of accordion and accordion art: a reference book]. Drohobych: Posvit.
5. Kremen. V. H., ed., 2008. *Entsyklopediia osvity* [Encyclopedia of education]. Kyiv: Yuryнком Inter.
6. Kundys, R., 2012. Lvivska baianna shkola v konteksti natsionalnoi akademichnoi shkoly hry na narodnykh instrumentakh [Lviv accordion school in the context of the national academic school of playing folk instruments]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 3, pp.99–108.
7. Kundys, R. Yu. and Dushnyi, A. I., 2016. Avtorska shkola Mykhaila Oberiukhtina v konteksti baiannoho mystetstva Lvivshchyny [Mykhailo Oberyukhtin's author's school in the context of accordion art of Lviv region]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Serii: Pedahohichni nauky*, 2(299), pp.201–210.
8. Kundys, R. Yu., Dushnyi, A. I. and Zavialova, O. K., 2021. Osnovy formuvannia lvivskoi baiannoi shkoly v konteksti vykonavskoi tradytsii (terminolohiia, typolohiia, osoblyvosti rehionalistyky). In: *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: collective monograph*. Riga: Baltija Publishing, pp.294–316.
9. Pyts, B. and Dushnyi, A., 2011. *Kafedra muzychnykh instrumentiv ta vokalu Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*: naukovo-istorychnyi dovidnyk [Department of musical instruments and vocals of the Ivan Franko Drohobych

State Pedagogical University: scientific and historical reference book]. Drohobych: Posvit.

10. Filiak, R., 2024. Stanovlennia mystetskykh shkil v Ukraini (kinets XX – pochatok XXI stolittia) [The formation of art schools in Ukraine (late 20th – early 21st century)]. *Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 4, pp.111–116.

11. Teufel, A., 2006. *Die Schrammelharmonika Instrumentenkunde, Geschichte und Spielweise des chromatischen Wiener Knopfgriffakkordeons*. Magisterarbeit in der Studienrichtung Klavier. Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie Universitäts für Musik und Darstellende Kunst Wien.

BOHDAN BOYKO

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-2506-511X>

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture

at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

bodbojko@ukr.net

Lviv Button Bayan and Accordion School as a Regional Component of Ukrainian Musical Culture

The article examines the button bayan and accordion art of Ukraine in the context of national and regional aspects of cultural creation and the activation of cultural subjectivity and identification in the European musical space. The issue of regionalism within the button bayan and accordion school is highlighted as a dynamic historical and cultural phenomenon. The value aspects of the Lviv button bayan and accordion school in the development of performing arts in Ukraine are analyzed. The processes of establishing the button bayan and accordion school in the Lviv region are traced. The Lviv button bayan and accordion school is identified as an independent institutional entity with its own cultural heritage and traditions. It is noted that the Lviv button bayan and accordion school, as a socio-cultural and value phenomenon of performing and pedagogical tradition, represents a significant part of Ukrainian musical culture, serving as a factor for its preservation and programming magnificent achievements for the future. The figure of H. Kazakov is discussed as the founder of professional education in folk instrumental art in the region, initiating specialized classes for playing folk instruments in specialized educational institutions in Lviv, thereby laying the groundwork for the establishment of the Lviv button bayan and accordion school and its traditions. The key role of M. Oberiukhtin in shaping the Lviv academic button bayan and accordion school is emphasized, as he laid the foundations for a culturally relevant pedagogical concept. Fundamental attributes of the regional school are indicated, such as: scientific activity, organization of various artistic practices, development of quality professional educational infrastructure, accumulation of methodological and pedagogical developments that receive stable application within the region with prospects for transmission to domestic and international levels. The multidimensionality of the studied phenomenon is described, which includes: scientific and methodological basis; definitions of concepts such as school, performing school, scientific-pedagogical school; organization of nationwide and international competitions, scientific-creative forums, festivals; cultural creation aspect.

Keywords: *Lviv button bayan and accordion school; activities of H. Kazakov, M. Oberiukhtin; competition and festival movement.*

*Стаття надійшла до редакції 09.05.2025 р
Отримано після доопрацювання 30.05.2025 р.
Прийнято до друку 29.07.2025 р.*

МИКИТА ГАЙЧЕНЯ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-2962-7650>

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,

викладач кафедри джазової музики

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

(Київ, Україна)

johannsebastian23@gmail.com

ВПЛИВ БЛЮЗУ НА ТВОРЧИСТЬ ДЖАЗОВИХ ГІТАРИСТІВ У 1950–1960 РОКАХ

ЯК ЯВИЩЕ АМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Досліджено шляхи перетину блюзової та джазової традицій в контексті американської музичної культури. Визначено фундаментальні характерні особливості джазового мистецтва, які сформували унікальність цього культурного явища та сприяли його широкому розповсюдженню і популяризації. Зазначено, що джаз як полікультурний феномен в процесі свого становлення зазнав впливу європейського, африканського та афроамериканського музичного мистецтва. Розглянуто загальну сутність поняття «блюз». Проаналізовано елементи блюзової музичної культури, які справили найбільший вплив на джаз. Окреслено спільний для джазу і блюзу культурно-історичний простір як творчу лабораторію американської музики ХХ століття. Встановлено, що гітара відіграла важливу роль в процесі становлення та розвитку блюзу, зокрема у створенні перших блюзових аудіозаписів. Визначено основні характерні особливості, які дозволили гітарі стати одним з провідних інструментів блюзової музичної традиції. Обґрунтовано важливість блюзового впливу на розвиток мистецтва джазової гітари. Проаналізовано роль блюзу в творчості джазового гітариста Барні Кессела на прикладі композиції «Barney's Blues». Досліджено п'єсу джазового гітариста Кенні Баррелла «Midnight Blue» як приклад впровадження елементів блюзу в джазову композицію. Виявлено способи поєднання блюзової форми та джазової гармонії в композиції джазового гітариста Веса Монтгомері «West Coast Blues». Доведено, що вплив блюзу відіграв одну з ключових ролей в процесі розвитку мистецтва джазової гітари у 1950–1960-х роках. Обґрунтовано актуальність подальших культурологічних досліджень джазової музики та її взаємозв'язків із блюзом й іншими явищами культури ХХ–ХХІ століть.

Ключові слова: американська музична культура, блюз, джаз, джазова гітара, Барні Кессел, Кенні Баррелл, Вес Монтгомері.

Постановка проблеми... Сьогодні вагомий внесок джазової музики в скарбницю світової музичної культури не викликає сумнівів. Являючи собою унікальне явище, джаз не втрачає популярності у сферах виконавського мистецтва, освіти (численні кафедри та відділи джазової музики у закладах

вищої та професійної освіти) та науково-дослідницької діяльності як в Україні, так і за її межами. Інтерес до вивчення різноманітних аспектів джазу серед науковців свідчить про актуальність звернення до даної проблематики, оскільки в її контексті існують теми, що потребують глибокого наукового осмислення. Серед них — питання, що стосуються шляхів перетину джазу з іншими культурними традиціями та їхнього взаємовпливу. Так, в українському культурологічному науковому дискурсі наразі ще не була достатньою мірою висвітлена роль блюзової музичної традиції в процесі становлення та розвитку джазу, зокрема особливості її впливу на творчість джазових гітаристів. Таким чином, постає проблема вивчення взаємозв'язків джазу і блюзу в сфері гітарного мистецтва, розв'язання якої відкріє шлях до глибшого розуміння музичної культури XX–XXI століть. Дослідження має практичне значення як в галузі культурології та музикознавства, так і в сфері виконавського мистецтва та музичної педагогіки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Вивчення питань впливу блюзової традиції на джазову музичну культуру вимагає комплексного підходу у виборі методів дослідження, оскільки передбачає розуміння історичного та культурного контексту епохи, вивчення біографічних відомостей музикантів, які зробили внесок у розвиток блюзу та джазу, а також потребує глибокого розуміння специфіки музичних творів, особливостей їхньої мелодичної мови, гармонії, форми. Важливим етапом роботи над даною статтею є аналіз досліджень та публікацій українських та зарубіжних науковців, які звертаються до проблематики музичної культури XX–XXI століть. В українській культурології та музикознавстві дослідженню джазової музичної культури присвячені праці В. Олендарьова (1995), С. Давидова (2015), В. Тормахової (2017), В. Романка (2001), У. Бекірова (2023), О. Супрун (2018) та інших.

Українська науковиця О. Супрун (2018) досліджує шляхи перетину джазу та класичної музики. Наголошуючи на важливості вивчення закономірностей їхньої взаємодії та взаємовпливу, вона розглядає дане питання в контексті процесу масштабного культурного обміну, що є притаманним сучасному

глобалізованому світові. Тож, дослідження глибоких зв'язків між академічною та джазовою музикою надає методологічні засади для подальшого наукового осмислення подібних перетинів між джазом та іншими явищами музичної культури, зокрема блюзом, що формує перспективний напрямок роботи в культурологічному дискурсі.

Цілком закономірно, що проблематика взаємозв'язків між блюзовою та джазовою культурою привертає увагу науковців по всьому світу. Зокрема, британський дослідник, професор Бірмінгемського університету Д. Чітем (*Cheetham, 2017*) акцентує увагу на спільних афроамериканських витоках цих двох напрямків та пропонує розглядати їх як різні інтерпретації однієї культурної традиції. Такий підхід дозволяє глибше зрозуміти фундаментальні причини всеосяжного взаємопроникнення блюзу і джазу та дослідити особливості їхньої постійної взаємодії протягом усієї історії свого існування. Даний метод набуває особливої актуальності в контексті дослідження мистецтва гітаристів, оскільки гітара відіграє важливу роль як в блюзовій, так і в джазовій музиці.

Ще одним важливим джерелом інформації, необхідної для розуміння специфіки музичної культури XX століття та закономірностей становлення та розвитку окремих її елементів, є книги, присвячені історії стилів музики. Так, американський журналіст і музикант Дж. Кольєр у своїй праці «Становлення джазу» (1978), детально розглядає етапи історії цього музичного напрямку від його витоків до 1970-х років. Важливою частиною кожного розділу книги є окреслення культурно-історичного контексту відповідного періоду, оскільки джаз, як і будь-яке мистецтво, тісно пов'язаний із суспільними процесами.

Історії блюзової музичної традиції присвячена робота американського дослідника Т. Рассела «Блюз: від Роберта Джонсона до Роберта Крея» (1997). Автор розглядає блюз як важливу складову американської музичної культури та аналізує закономірності його розвитку протягом XX століття. Зокрема, в даній праці висвітлена фундаментальна роль гітари в становленні та побутуванні даного музичного напрямку. Це, в свою чергу, дозволяє простежити вплив творчості гітаристів на всю сучасну музичну культуру, зокрема на джаз.

Роботи вищезгаданих авторів створюють комплексну історико-теоретичну основу для вивчення різних аспектів джазової та блюзової музичної культури і шляхів їх перетину. Широкий хронологічний діапазон досліджень свідчить про те, що проблематика джазової музики залишається актуальною і сьогодні. Зазначені праці надають методологічний інструментарій для вивчення тих її аспектів, які ще не були висвітлені достатньою мірою в українській культурології. Серед них — питання впливу блюзової музичної культури на мистецтво джазу, зокрема на творчість джазових гітаристів.

Мета статті — дослідити шляхи перетину блюзової та джазової традицій в контексті американської музичної культури на прикладі творчості джазових гітаристів у 1950–1960 років.

Завдання статті:

- 1) визначити основні характерні особливості джазового мистецтва як явища американської музичної культури;
- 2) окреслити спільний для джазу та блюзу культурно-історичний простір, в умовах якого відбуваються процеси їхньої взаємодії та взаємовпливу;
- 3) проаналізувати вплив блюзової традиції на творчість джазових гітаристів у 1950–1960 роках.

Виклад основного матеріалу дослідження... Музична культура Сполучених Штатів Америки XX століття нерозривно пов'язана з розвитком джазу. Особливості виникнення та становлення джазової музики, серед яких її активна взаємодія із світовими культурами (зокрема, з європейською та африканською), дозволили їй створити унікальний полікультурний феномен та стати «еталоном засвоєння «чужої» мови, «іншого» мислення, «нових» звучань» (Супрун, 2018). Сукупність даних факторів дозволила джазу зайняти особливе місце в музичній культурі сучасності та поставила задачу наукового осмислення різноманітних його аспектів, що протягом десятиліть привертає увагу дослідників по всьому світу, в тому числі й в Україні. Зокрема, дедалі більш вагомим значення набуває звернення до вивчення джазу в культурологічному науковому дискурсі.

Джазове мистецтво, котре, як добре відомо, виникло в Сполучених Штатах Америки на межі XIX–XX століть, протягом наступних десятиліть набуло широкого розповсюдження в різних регіонах світу і до сьогодні залишається важливою складовою музичної культури. Його популяризації як серед професійних музикантів, так і серед митців-аматорів сприяла низка факторів. Вважаємо за доцільне виділити ті з них, що безпосередньо стосуються теми даної статті:

1) у джазовій музиці сформувалася гармонічна система, в основі якої лежать принципи європейської класичної гармонії, що характеризуються чіткою тональною логікою та функціональною організацією (функціональність у побудові тональних планів та акордових послідовностей, активне використання відхилень і модуляцій в тональності різного ступеня спорідненості);

2) у перші десятиліття XX століття в рамках традиційного джазу виникла й утвердилася особлива форма ритмічної організації, відома як свінг, яка стала однією з важливих характеристик таких джазових стилів, як діксіленд, чикагський джаз, свінг (як назва стилю переважно оркестрового джазу 1930–1940-х років), бібоп, кул-джаз, хард-боп;

3) фундаментальною рисою джазу протягом всієї його історії залишається імпровізаційність, що проявляється на всіх рівнях музичної практики: музиканти, спираючись на форму і гармонію композиції, імпровізують як акомпанемент, так і розгорнуті сольні партії.

На різних етапах свого становлення та розвитку джазова музична культура зазнала впливу багатьох традицій, серед яких музичний фольклор народів Африки, європейське академічне мистецтво, афроамериканська світська та духовна музика. Однією з форм афроамериканської світської музики, яка відіграла фундаментальну роль у формуванні джазового мистецтва, є блюз. Британська енциклопедія (*The Editors of Encyclopaedia Britannica*, 1998) визначає блюз як різновид світської народної музики, що була створена афроамериканцями на початку XX століття на Півдні Сполучених Штатів Америки; в історичному нарисі статті зазначається, що коріння цієї традиції

сягає другої половини XIX століття. Вплив блюзу на джазове мистецтво простежується протягом усієї його історії, яка на сьогодні триває вже більше сотні років, і виявляється у використанні тих чи інших елементів блюзової музики у джазових композиціях. Серед них як способи створення художньо-образного змісту твору («блюзовий», тобто меланхолійний характер та специфічна манера виконання), так і характерні для блюзу засоби художньої виразності (використання специфічних звукорядів, серед яких мажорні та мінорні пентатоніки та блюзові лади, характерне фразування тощо). Особливої виразності блюзовим мелодіям надають так звані блюзові тони (англ. «*blue notes*») — низькі третій, п'ятий та сьомий ступені тональності, що вирізняються специфічним, характерним для афроамериканської музичної культури інтонуванням. Крім того, важливого значення для джазової музики набуває музична форма блюзу, яка являє собою дванадцятитактовий квадрат, що зазвичай складається з трьох речень по чотири такти (слід зазначити, що найбільш ранні варіанти блюзу, які побутували переважно в сільській місцевості, не мали чітко визначеної форми, а блюзовий квадрат сформувався протягом перших двох десятиліть XX століття (Collier, 1978). Гармонія раннього, так званого архаїчного блюзу, складається з малих мажорних септакордів тоніки, субдомінанти і домінанти; цей варіант акордової послідовності ліг в основу стилю бугі-вугі, який являє собою інструментальний (здебільшого у виконанні фортепіано) блюз в швидкому темпі й танцювальній манері. Джазові музиканти, в свою чергу, активно використовують блюзову форму, збагачуючи її гармонію характерними для джазових стилів акордовими зворотами з використанням побічних домінант. Одним з яскравих прикладів джазового блюзу є п'єса саксофоніста Чарлі Паркера «*Blues For Alice*», яка поєднує в собі дванадцятитактову блюзову форму та характерні для стилю бібоп особливості гармонії, ритму та мелодичної мови.

Серед музичних інструментів, які відіграли важливу роль в історії блюзу, особливе місце належить гітарі. Цей інструмент здобув надзвичайну популярність серед блюзових музикантів завдяки таким своїм особливостям, як

відносна доступність (в тому числі й для темношкірих американців на рубежі XIX та XX століть) і портативність (на відміну від фортепіано), а також широким виконавським можливостям, адже відомо, що гітара може бути як сольним, так і ансамблевим, як акомпануючим, так і солюючим інструментом; крім того, гітара дозволяє грати і співати одночасно, а також імітувати блюзову вокальну інтонацію в інструментальному виконанні.

У 1920-х роках з'являються перші блюзові аудіозаписи. Серед них — роботи артистів, які співали під власний акомпанемент акустичної гітари, зокрема «Сліпого Лемона» Джефферсона, Артура «Сліпого» Блейка, Чарлі Паттона, Руба Лейсі, Лонні Джонсона та інших. В 1923 році гітарист Сильвестр Вівер записав композиції «*Guitar Blues*» та «*Guitar Rag*», які вважаються першими інструментальними записами блюзової музики (Russell, 1997).

Дослідження різноманітних аспектів таких важливих складових американської музичної культури, як джаз і блюз, а також шляхів їх перетину показує, що вплив блюзу на творчість джазових гітаристів є цілком закономірним та обґрунтованим. Симптоматично, що прослідкувати цей вплив можна починаючи від перших записів гітари в якості сольного інструмента і до сьогодні. Для прикладу, використання характерних для блюзу інтонацій і фразування, а також дванадцятитактової блюзової форми зустрічається в творчості гітариста Чарлі Крістіана (1916–1942) — одного з найвпливовіших солістів традиційного джазу, чиї новаторства зіграли важливу роль у формуванні стилю бібоп. В даній статті проаналізуємо детальніше шляхи перетину джазу і блюзу в творчості гітаристів у 1950–1960-х роках, зокрема Барні Кессела, Кенні Баррелла, Веса Монтгомері.

Джазова музична культура середини XX століття характеризується прагненням до оновлення виконавських та інтерпретаційних засобів художньої виразності, гармонічної та мелодичної мови, і як наслідок — появою нових стильових напрямків. У цей період виникають і набувають активного розвитку такі джазові стилі, як хард-боп, кул-джаз та модальний джаз. Серед музикантів, які працювали в напрямку мистецтва джазу в середині XX століття, Барні

Кессела (1923–2004) цілком можна вважати одним з найсміливіших новаторів гітарного виконавства. Як і більшість гітаристів свого покоління, в роки творчого становлення Кессел зазнав відчутного впливу стилю Чарлі Крістіана (з яким познайомився особисто в 1940 році в одному з клубів Оклахома-сіті, штат Оклахома, США (Obrecht, 2022)). В процесі розробки власного індивідуального стилю він одним з перших почав грати імпровізаційні соло в стилі бібоп на гітарі, наслідуючи манеру гри на духових інструментах (зокрема, стиль саксофоніста Чарлі Паркера, з яким у 1947 році записав чотири п'єси). У 1950-х роках музика Кессела зазнає впливу хард-бопу та модального джазу. Проте однією з фундаментальних рис його стилю протягом всього творчого шляху залишається блюз, що є особливо відчутним у 1950–1960-х роках. Поряд із характерними для нових стилів особливостями гармонії (складні акордові послідовності, використання акордів із надбудовами та альтераціями, характерне голосоведення) та мелодичної мови (характерне фразування, використання хроматизмів, арпеджіо та альтерованих звукорядів), Кессел активно послуговується прийомами, традиційними для блюзової музики, серед яких використання блюзових тонів та звукорядів, специфічна манера виконання та емоційне забарвлення. Наочним прикладом органічного поєднання елементів джазу і блюзу в творчості Барні Кессела є п'єса «*Barney's Blues*» з альбому «*Kessel Plays Standards*» (лейбл «*Contemporary*», 1956). Більшість номерів даного альбому — джазові стандарти, серед яких твори Джорджа Гершвіна, Дюка Еллінгтона, Річарда Роджерса та інших композиторів. «*Barney's Blues*» виходить за межі цієї концепції — це авторська композиція Кессела, написана у формі дванадцятитактового блюзу в тональності до мажор. Мелодія теми п'єси являє собою чотиритактову фразу, побудовану на основі блюзового ладу, що повторюється тричі — це характерний для блюзу композиційний прийом, що зустрічається доволі часто (інші подібні приклади — п'єса Дюка Еллінгтона «*C Jam Blues*» та композиція Ніла Хефті «*Splanky*»). При цьому, характерною для стилю хард-боп особливістю даної композиції є наявність восьмитактового вступу та чотиритактових інтерлюдій, які звучать перед кожним соло,

відділяючи блюзові квадрати один від одного. Тенденція до пошуків нового звучання, притаманна джазовій музиці середини XX століття, проявляється у використанні гобоя (у виконанні Боба Купера) — інструмента, звучання якого асоціюється переважно з академічною музикою. Вплив блюзу є відчутним протягом усієї кар'єри Барні Кессела, що робить цей музичний напрямок важливою складовою його індивідуального стилю.

Ще одним представником традиційної джазової гітари, чий творчий шлях триває вже понад сім десятиліть, є Кенні Баррелл (нар. 1931). Записавши десятки альбомів за участі багатьох відомих музикантів, а також викладаючи в Університеті Каліфорнії в Лос-Анджелесі, він став одним із найвпливовіших джазових гітаристів в історії. Стилль Баррелла характеризується глибокими знаннями гармонії в поєднанні з ліричним мелодизмом витончених імпровізаційних ліній. Особливої виразності звучанню надає м'який та водночас об'ємний тембр напівакустичної гітари моделі *Gibson ES-175* із використанням лампових підсилювачів. Серед музикантів, які вплинули на його творче становлення, Баррелл виділяє гітаристів Чарлі Крістіана, Оскара Мура та Джанго Рейнхардта (Timberg, 2011). Вже з самого початку своєї кар'єри в середині 1950-х років митець співпрацює з такими авторитетними музикантами, як Дізі Гіллеспі, Бенні Гудмен та Оскар Пітерсон. Особливої уваги заслуговує альбом «*Kenny Burrell and John Coltrane*» (лейбл «*Prestige*», 1958), записаний з саксофоністом Джоном Колтрейном — яскравий приклад бібопової майстерності Баррелла. Водночас, поряд із бібопом важливу роль у творчості гітариста відіграє блюз, засоби художньої виразності якого Баррелл майстерно поєднує із характерними для джазу формами та складними гармоніями. Один із зразків такого поєднання серед записів Кенні Баррелла 1960-х років — композиція «*Midnight Blue*» з однойменного альбому (лейбл «*Blue Note*», 1963). Тема п'єси має шістнадцятитактову форму, що складається з двох частин по вісім тактів. Мелодія першої частини має яскраво виражений блюзовий характер, вона проста і водночас виразна. Друга частина теми являє собою характерну для традиційного джазу послідовність акордів з використанням

надбудов та альтерацій, а її ритм насичений синкопами та гострими акцентами. В імпровізаційному соло Баррелл поєднує блюзову емоційність та лаконічність із джазовою насиченістю, використовує блюзові та альтеровані звукоряди, одноголосні мелодії та акордову фактуру. Елементи джазу і блюзу в даній композиції нерозривно пов'язані один з одним, що свідчить про взаємовплив цих двох пластів американської музичної культури.

Інший варіант інтеграції блюзової традиції в джазову музику знаходимо в творчості гітариста Веса Монтгомері (1923–1968). Його внесок у мистецтво гітари важко переоцінити, а вплив на музикантів відчувається і сьогодні. Численні студійні та концертні записи Монтгомері демонструють майстерність імпровізації, виразність мелодичної мови та вміння вдало поєднувати одноголосну, октавну та акордову фактуру. Музикант відомий своєю незвичайною технікою звуковидобування: він не використовував медіатор, замість цього граючи великим пальцем правої руки, завдяки чому отримував м'який тембр гітари та водночас чітку артикуляцію (Yanow, 2013, р. 140). На відміну від більшості джазових гітаристів середини XX століття, у творчості Веса Монтгомері вплив блюзу проявляється здебільшого у сфері музичної форми. Для прикладу розглянемо його п'єсу «*West Coast Blues*» з альбому «*The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*» (лейбл «*Riverside*», 1960), яка стала відомим джазовим стандартом. Композиція написана у розмірі $\frac{3}{4}$, який не є характерним для блюзу, але зустрічається в джазовій музиці; квадрат складається з двадцяти чотирьох тактів (вдвічі збільшений дванадцятитактовий блюз). Гармонія п'єси, хоча і має блюзову основу, насичена джазовими елементами, серед яких хроматична секвенція в другому реченні (цей прийом запозичений з композиції Чарлі Паркера «*Blues For Alice*», вже згадуваної у статті). Таким чином, вплив блюзу на джазову музику проявляється не тільки в контексті засобів художньої виразності та особливостей мелодизму, а і в сфері формотворення.

Висновки.

1. Дослідження джазової музичної традиції в контексті сучасної культурології не втрачає своєї актуальності. Виникнувши як географічно

локалізоване явище, джаз протягом XX століття став невід'ємною частиною не тільки американської, а й світової культури. Цьому сприяла унікальна сукупність його особливостей, що сформувалися завдяки специфічній культурно-історичній ситуації в Сполучених Штатах Америки. Основні з них — полікультурність, тобто здатність до засвоєння і поєднання елементів різних культур, насамперед європейської та африканської; особливості гармонії (у сфері якої простежується відчутний вплив академічної музики), мелодичної мови та ритму (специфічне ритмічне відчуття свінгу), які стали важливими стильовими рисами джазу; імпровізаційність як основний метод створення музичного артефакту.

2. Важливе місце в історії джазової музики належить блюзу, який став одним з основних її витоків. Являючи собою унікальне явище американської музичної культури, блюз здійснив значний вплив на становлення та розвиток джазу. Цей вплив виражається передовсім у широкому використанні джазовими музикантами засобів художньої виразності, характерних для блюзу, а також найбільш розповсюдженої його музичної форми (так званого блюзового квадрата). Глибокі зв'язки між блюзом і джазом створили спільний для цих двох традицій культурний простір, який став своєрідною творчою лабораторією американської музики. Дослідження процесів їхньої взаємодії та взаємовпливу відкриває шлях до глибшого розуміння сучасної музичної культури.

3. Серед сфер джазової музики, які зазнали значного впливу блюзової традиції, виділяється творчість джазових гітаристів. Оскільки гітара є одним з найбільш розповсюджених інструментів блюзової музики, цілком закономірно, що джазові гітаристи вдаються до використання технік і прийомів, характерних для блюзу, протягом всієї історії стилю. Аудіозаписи 1950–1960-х років, зроблені такими митцями як Барні Кессел, Кенні Баррелл, Вес Монтгомері, дають змогу детально проаналізувати особливості блюзового впливу на мистецтво джазової гітари. Таке дослідження, в свою чергу, є важливим етапом наукового осмислення процесів взаємодії блюзової та джазової музичної культури.

Перспективи подальших розвідок... Вивчення шляхів перетину джазової та блюзової традиції залишається актуальним завданням сучасної культурології,

оскільки джаз являє собою одне з найвпливовіших явищ музичної культури ХХ і ХХІ століть, а блюз в свою чергу є одним з важливих витоків джазу. Звернення до даної проблематики поглиблює розуміння історичного контексту виникнення та розвитку джазової музики. Своєю чергою, полікультурна природа джазу свідчить про необхідність дослідження його зв'язків та взаємодії з іншими явищами музичної культури (академічною музикою, фольклором, популярною музикою тощо), що відкриває перспективи подальших культурологічних наукових розвідок.

Список використаної літератури і джерел

1. Бекіров, У. Р., 2023. *Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці*. Дис. д-ра філософії з музичного мистецтва. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
2. Давидов, С. П., 2015. *Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
3. Олендарьов, В. М., 1995. *Вітчизняний джаз та проблема стилю*. Дис. канд. мистецтвознавства. Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського.
4. Романко, В. І., 2001. *Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
5. Супрун, О., 2018. Джаз і класична музика: шляхи перетину. *Українська музика*, 1(27), сс.86–92.
6. Тормахова, В. М., 2017. *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез*: монографія. Київ: Ліра-К.
7. Cheetham, D., 2017. Blues and Jazz. In: C. Partridge, M. Moberg, eds., *The Bloomsbury handbook of religion and popular music*. London: Bloomsbury Publishing.
8. Collier, J. L., 1978. *The making of jazz: a comprehensive history*. London: Granada Publishing.
9. Obrecht, J., 2022. Barney Kessel: the complete Charlie Parker with strings sessions, [online]. Available at: <<https://jasobrecht.substack.com/p/barney-kessel-the-complete-charlie>> [accessed: 25 May 2025].
10. Russell, T., 1997. *The blues: from Robert Johnson to Robert Cray*. Dubai: Carlton Books.
11. The editors of Encyclopaedia Britannica, 1998. Blues. *Encyclopaedia Britannica*, [online]. Available at: <<https://www.britannica.com/art/blues-music>> [accessed: 08 May 2025].
12. Timberg, S., 2011. Kenny Burrell's 80th means a party for listeners. *Los Angeles Times*, [online]. Available at: <<https://www.latimes.com/entertainment/music/la-xpm-2011-nov-06-la-ca-kenny-burrell-20111106-story.html>> [accessed: 26 May 2025].
13. Yanow, S., 2013. *The Great Jazz guitarists*. Milwaukee, Wisconsin: Backbeat Books.

References

1. Bekirov, U. R., 2023. *Crimean Tatar song folklore in academic and jazz compositional practice*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
2. Davydov, S. P., 2015. *Texture organization of a jazz piece (based on piano art)*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.
3. Olendarov, V. M., 1995. *Domestic jazz and the problem of style*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky.
4. Romanko, V. I., 2001. *Jazz in the musical culture of Ukraine: sociocultural and*

musicological interpretations. Ph.D. in Art History. Thesis. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

5. Suprun, O., 2018. Dzhaz i klasychna muzyka: shliakhy peretynu [Jazz and classical music: paths of intersection]. *Ukrainska muzyka*, 1(27), pp.86–92.

6. Tormakhova, V. M., 2017. *Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez: monohrafiia* [Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis: a monograph]. Kyiv: Lira-K.

7. Cheetham, D., 2017. Blues and Jazz. In: C. Partridge, M. Moberg, eds., *The Bloomsbury handbook of religion and popular music*. London: Bloomsbury Publishing.

8. Collier, J. L., 1978. *The making of jazz: a comprehensive history*. London: Granada Publishing.

9. Obrecht, J., 2022. Barney Kessel: the complete Charlie Parker with strings sessions, [online]. Available at: <<https://jasobrecht.substack.com/p/barney-kessel-the-complete-charlie>> [accessed: 25 May 2025].

10. Russell, T., 1997. *The blues: from Robert Johnson to Robert Cray*. Dubai: Carlton Books.

11. The editors of Encyclopaedia Britannica, 1998. Blues. *Encyclopaedia Britannica*, [online]. Available at: <<https://www.britannica.com/art/blues-music>> [accessed: 26 May 2025].

12. Timberg, S., 2011. Kenny Burrell's 80th means a party for listeners. *Los Angeles Times*, [online]. Available at: <<https://www.latimes.com/entertainment/music/la-xpm-2011-nov-06-la-ca-kenny-burrell-20111106-story.html>> [accessed: 26 May 2025].

13. Yanow, S., 2013. *The Great Jazz guitarists*. Milwaukee, Wisconsin: Backbeat Books.

MYKYTA HAICHENIA

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-2962-7650>

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture

at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,

Lecturer at the Department of Jazz Music

at R. M. Glière Kyiv Municipal Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

johannsebastian23@gmail.com

The Influence of the Blues on Jazz Guitarists' Work in the 1950s–1960s as A Phenomenon of American Musical Culture

This study examines the intersections of blues and jazz traditions within the context of American musical culture. The fundamental characteristics of jazz art that contributed to the uniqueness of this cultural phenomenon and its wide dissemination and popularization are identified. It is noted that jazz, as a multicultural phenomenon, developed under the influence of European, African, and African-American musical traditions. The general essence of the concept of “blues” is considered. The elements of blues musical culture that had the greatest impact on jazz are analyzed. The shared cultural and historical space of jazz and blues is outlined as a creative laboratory of 20th-century American music. It is established that the guitar played a significant role in the formation and development of the blues, particularly in the creation of the first blues recordings. The main characteristics that allowed the guitar to become one of the leading instruments in the blues tradition are identified. The importance of the blues' influence on the development of jazz guitar art is substantiated. The role of the blues in the work of jazz guitarist Barney Kessel is analyzed through the example of his composition “Barney’s Blues”. The piece “Midnight Blue” by jazz guitarist Kenny Burrell is studied as an example of incorporating blues elements into jazz composition. The ways of combining blues form and jazz harmony in Wes Montgomery’s composition “West Coast Blues” are revealed. It is demonstrated that the influence of the blues played a key role in the development of

jazz guitar art in the 1950s–1960s. The relevance of further cultural studies of jazz music and its connections with blues and other cultural phenomena of the 20th–21st centuries is justified.

Keywords: *American musical culture, blues, jazz, jazz guitar, Barney Kessel, Kenny Burrell, Wes Montgomery.*

*Стаття надійшла до редакції 28.05.2025 р.
Отримано після доопрацювання 29.06.2025 р.
Прийнято до друку 15.07.2025 р.*

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 78.03:792:782.1(450)(477)''18''(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3(68).2025.343249

ОЛЬГА ШУМІЛІНА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

докторка мистецтвознавства, професорка,

професорка кафедри теорії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

(Львів, Україна)

shumili2016@gmail.com

ОПЕРА «КРЕОНТ» ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО У ВЕНЕЦІЙСЬКОМУ ТЕАТРІ САН-БЕНЕДЕТТО ТА НА УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ

Досліджено історичні відомості про виконання першої опери Дмитра Бортнянського «Креонт» у театрі Сан-Бенедетто у Венеції в сезоні 1776-1777 років. Розглянуто історію театру Сан-Бенедетто та його конструктивні особливості. Зазначено, що конструкція театру Сан-Бенедетто мала форму підкови і, що за такою формою будувалися італійські оперні театри доби бароко й раннього класицизму, призначені для постановок вистав у жанрі опери-seria. Вказано, що форма підкови з багатоярусними ложами сприяла гарному поширенню звуку зі сцени у глядацьку залу. Визначено мету статті: знайти театр в Україні, що за своїми конструктивними ознаками відповідає театрові Сан-Бенедетто і може стати сценічним майданчиком для постановки віднайденної опери «Креонт» Дмитра Бортнянського. Обґрунтовано вихідні положення роботи на історичному методі, доцільному для встановлення історико-культурних паралелей в дослідженні театральних споруд і накреслення перспектив подальшого вивчення наголошених питань. Вставлено, що театр Сан-Бенедетто було побудовано на зразок першого публічного венеційського театру Сан-Касіано, відкритого у 1637 році. Віднайдено креслення, за яким можна встановити внутрішній вигляд театру на рівні першого ряду та пропорції між сценою і глядацькою залюю. Надано дві картини, на яких зображено дипломатичний прийом і бал, що відбулися в театрі Сан-Бенедетто на честь приїзду князя Павла Петровича у 1782 році, і за якими можна встановити кількість ярусів, розкішне внутрішнє убранство театру й піднесення сцени порівняно з партером. Зазначено, що венеційський театр La Fenice, відкритий 1792 року, має форму витягнутої підкови і що відстань між сценою і віддаленими ложами, які знаходяться навпроти, є втричі більшою. Зроблено висновок: театр, який за своїм пропорціями є наближеним до Сан-Бенедетто, знаходиться у Чернівцях і, що саме він найбільше підходить для постановки опери «Креонт» Дмитра Бортнянського.

Ключові слова: італійська музична культура другої половини XVIII століття, оперна творчість Дмитра Бортнянського, театр, опера-seria, «Креонт».

Постановка проблеми... У 2023 році з Португалії в Україну було привезено копію рукописної партитури опери «Креонт» Дмитра Бортнянського.

Після наукового опрацювання партитури та інтенсивної підготовчої роботи було здійснено сучасну світову прем'єру опери в концертному виконанні, яка відбулася 11 листопада 2024 року в Києві. Після концертного виконання опери «Креонт» постало питання її сценічної постановки в Україні. Для цього треба було знайти театр, який за своїми конструктивними особливостями відповідає театрові, в якому відбулася перша постановка опери «Креонт». Вказана проблематика перебуває поза межами наукових зацікавлень українських музикологів. Про пошуки театру йтиметься у даній статті.

Мета даної статті — дослідити історію першої постановки опери «Креонт» Дмитра Бортнянського зі з'ясуванням конструктивних особливостей театру, в якому вона відбулася. Головне **завдання** — виявлення театру, придатного для сучасної постановки цієї опери в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Публікації провідних українських вчених-музикознавців стосовно мистецтва італійської опери лише частково торкаються проблематики щодо архітектурного облаштування оперних театрів Італії XVII – XVIII століть. Так, у книзі відомої дослідниці оперного жанру Марини Черкашиної-Губаренко «Оперний театр у мінливому часопросторі» з'ясовується природа театральної опери як такого, особливості його сприйняття, естети театральних вистав, оперна режисура (2015). Монографію Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя» присвячено дослідженню оперного театру в контексті розвитку новоєвропейської музичної культури доби бароко, в одному з розділів оперний театр розглядається як інфраструктурне утворення (2024). Порушену нами проблематику в цих та інших публікаціях висвітлено недостатньо глибоко.

Виклад основного матеріалу дослідження... Опера «Креонт» Дмитра Бортнянського була поставлена у театрі Сан-Бенедетто у Венеції в сезон 1776-1777 років. Це був невеликий камерний театр, побудований у 1755 році за проєктом архітектора Джованні Франческо Коста на замовлення родини Грімані спеціально для постановок тогочасних опер-*seria*. Надзвичайно затребуваний

протягом другої половини XVIII століття, з часом він поступився місцем великому театру «*La Fenice*», відкритому в 1792 році, в якому відбувалися постановки нових італійських оперних вистав.

У XVII – XVIII століттях в Італії існувала практика побудови невеликих театрів круглої чи овальної форми зі сценою, оркестровою ямою, маломістким партером та кількома ярусами лож навколо нього. Таке проектування, що дістало визначення театру у формі підкови, походило від конструктивних особливостей знаменитого римського Колізею. Першим театром, побудованим у формі підкови, став перший публічний венеційський оперний театр Сан-Касіано, відкритий у 1637 році. Відомо, що його архітектурний план та структура були настільки вдалим, що визначили традиції побудови музичних театрів Італії та усієї Європи. Це т. зв. тип ярусного театру зі сценою-коробкою.

Про внутрішній вигляд театру Сан-Касіано можна дізнатися з макету, підготовленого на замовлення британського музикознавця Пола Еткіна для сучасної реконструкції (рис. 1).



Рис. 1. Макет театру Сан-Касіано.

Барокові театри, побудовані на зразок Сан-Касіано, вміщували найбільшу кількість публіки у ложах, при цьому відстань між сценою і найвіддаленішими

ложами завдяки формі підкови була скороченою (глядацька зала театру Сан-Касіано мала параметри 20 на 30 метрів). Звукові потоки зі сцени та оркестрової ями рівномірно поширювалися навкруги у вигляді сферичних хвиль, які швидко заповнювали невеликий простір театру і доходили до публіки, не даючи коливанням ослабитися, а звуку розсіятися. Розподіл звукового поля у замкненому просторі, на стику якого знаходилися багатоярусні ложі, був рівномірним, а ложі ставали основними поглиначами звуку. Усілякого роду декораційні елементи, якими було прикрашене розкішне внутрішнє вбрання театрів, сприяли гарному поширенню звуку й усували можливі дефекти його якості.

Театр Сан-Бенедетто початково мав майже круглу форму і прямокутну сцену, однак у 1774 році його було знищено пожежею і перебудовано у формі підкови. Конструктивні особливості перебудованого театру, на сцені якого йшла опера «Креонт» Дмитра Бортнянського, можна роздивитися на тогочасному кресленні (рис. 2), а внутрішній вигляд — на кількох картинах, де зображений дипломатичний прийом на честь російського князя Павла Петровича та його дружини, що відбувся у січні 1782 року.

Виходячи з креслення, театр Сан-Бенедетто мав велику прямокутну сцену, партер на 166 місць та 30 лож навколо нього, в тому числі приватні ложі-реріано. Перед ними знаходилося фойє і вхід у театр з боку одного з венеційських каналів. Пропорція між сценою і глядацьким залом становила 3:4, хоча візуально простір глядацької зали виглядає чи не вдвічі більшим за простір сцени.

Облаштування у театрі Сан-Бенедетто прийому на честь візиту у Венеційську республіку князя Павла Петровича було не випадковим. На той час це був самий розкішний театр Венеції й тому в ньому давалися бали і святкові церемонії з приводу прийому знатних осіб. У таких випадках сцена перетворювалася на розкішну залу, прикрашалася великими дзеркалами, посеред неї ставили величезний стіл для обіду гостей, а перед сценою, в партері, відбувалися танці. Такі заходи були вкрай важливими для піднесення авторитету власників театру, знатної венеційської родини Гримані.

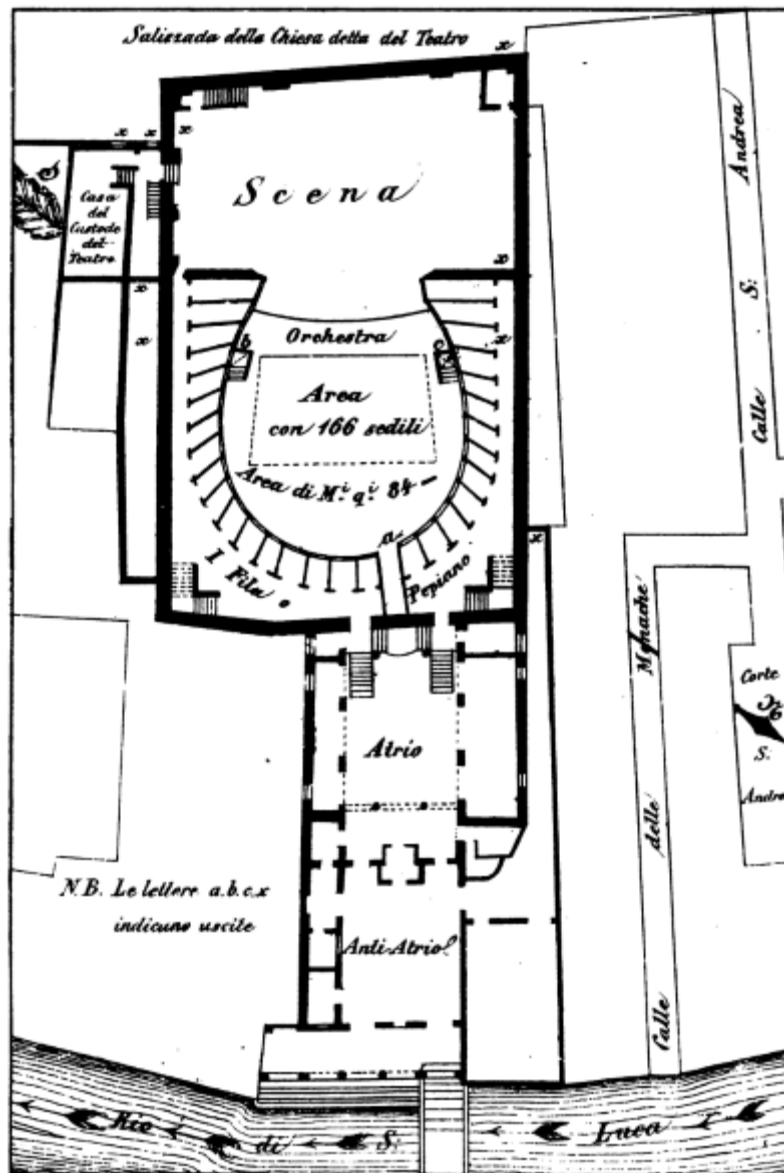


Рис. 2. Креслення театру Сан-Бенедетто у Венеції.

Зазначимо, що театр *La Fenice* має форму витягнутої підкови і значно більшу встань від сцени до лож, що знаходяться навпроти (рис. 3).

Ложі театру Сан-Бенедетто були доволі тісними, мали площу близько двох квадратних метрів і вміщали до шести осіб, які сиділи по боках один навпроти іншого. Про це писав, зокрема, відомий англійський музиколог другої половини XVIII століття Чарльз Бьорні, який у 1770-ті роки подорожував містами Італії і відвідував оперні театри. Про театр *Regio Ducale* в Мілані він написав наступне: «В оперній ложі можуть вміститися шестеро людей, сидячи по боках один навпроти іншого; деякі з передніх лож можуть вмістити десять осіб» (Burney, 1773, с. 84).

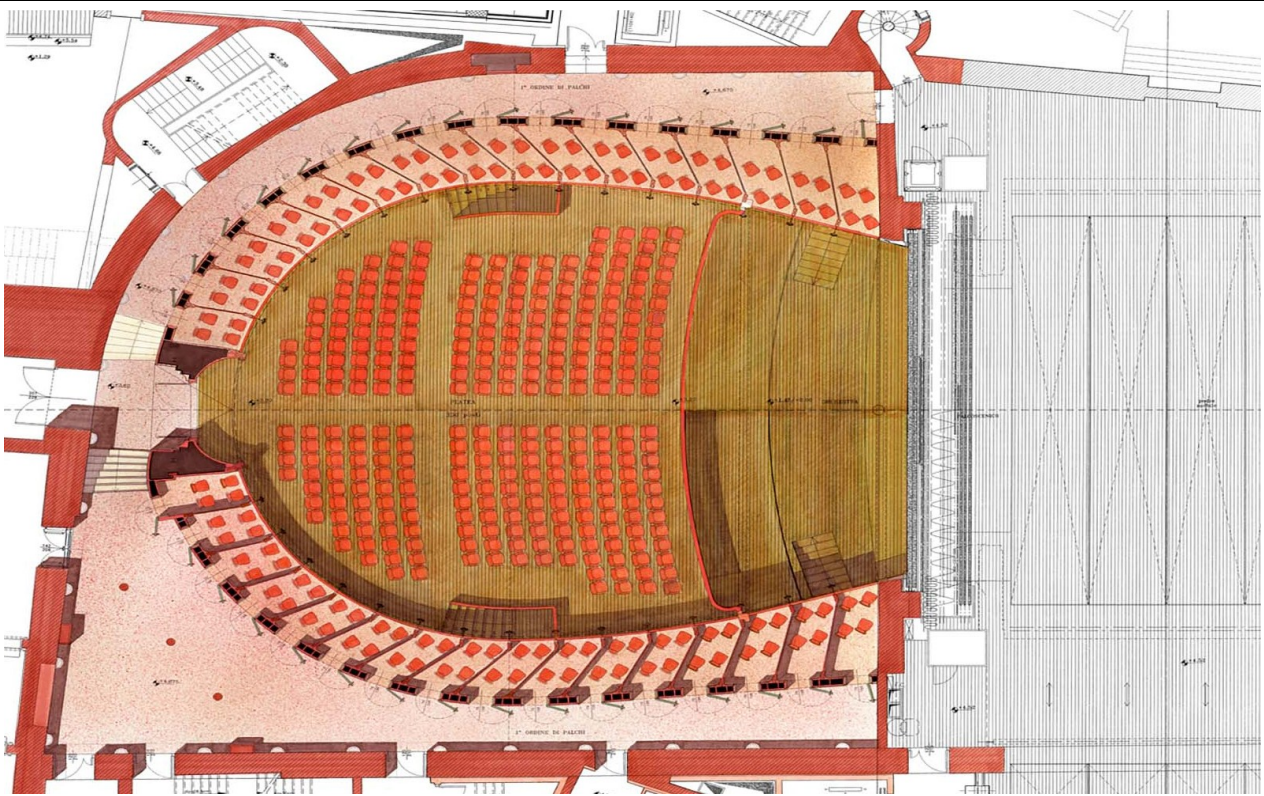


Рис. 3. Сцена і глядацька зала театру La Fenice.

В ложі, заповнені аристократами, подавали каву, прохолодні напої та морозиво. Місця в партері були стоячими, їх заповнювала проста, незнатна публіка. Лише передня частина партеру мала лавки з нумерованими місцями; для того, щоб їх зайняти, відвідувачі театру заздалегідь посилали своїх слуг. Оперні вистави (разом із балетами) тривали по 4–5 годин.

На картинах Франческо Гварді (1712–1793) та Габріеля Белла (1730–1799), що зображають дипломатичний прийом і бал на честь візиту князя Павла Петровича у Венецію, можна роздивитися, що сцена знаходиться на піднесенні, і що ложі навколо сцени побудовано в чотири яруси, тобто загалом у театрі Сан-Бенедетто було 120 лож (рис. 4, 5).

З тогочасних свідчень ми можемо дізнатись, що під час вистав у театрі не було тиші. І в ложах, заповнених аристократами, і в партері відбувалися голосні розмови, публіка приймала гостей, рухалась, їла, сміялась, сварилась тощо.

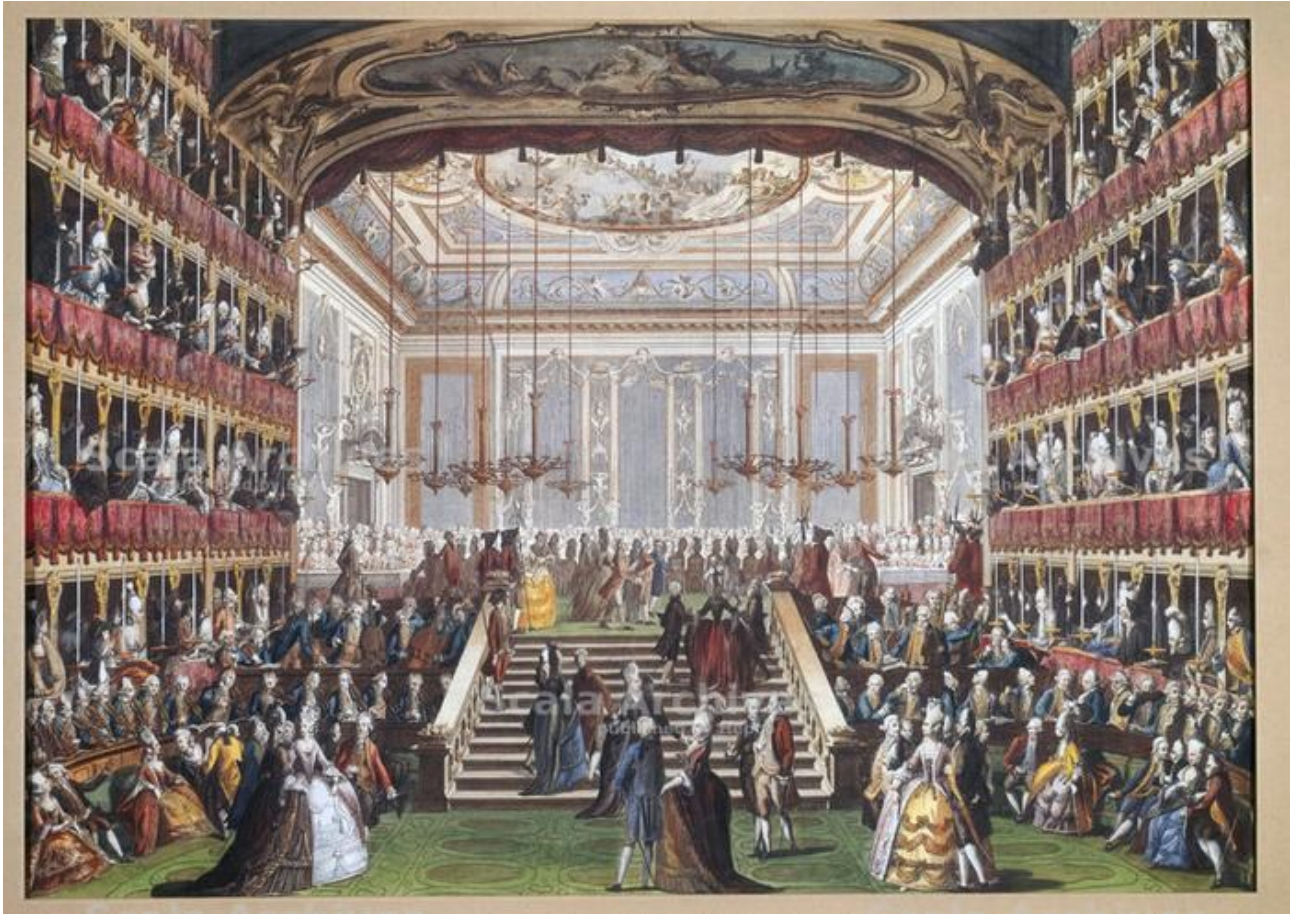


Рис. 4. Франческо Гварді. Бал в театрі Сан-Бенедетто на честь князя Павла Петровича.



Рис. 5. Габріель Белла. Обід у театрі Сан-Бенето
(запропонований дожем на честь князя Павла Петровича).

Чарльз Бьорні описав свої здивування від того, як під час музичних вистав в італійських театрах звичайними були гамір і неуважність публіки, яка не слідувала за тим, що відбувається на сцені, займаючись своїми правами, і замовкала лише для того, щоб послухати окремі арії або дует за участі відомих кастратів або примадонн. «Шум упродовж усієї вистави стояв найжахливіший і припинявся тільки під час виконання двох-трьох арій та дуету» (Burney, 1773, с. 85).

Поведінкову ситуацію в тогочасних італійських театрах описує Юрій Чекан: «З появою в Італії загальнодоступних оперних театрів в одному просторі, хоча й на різних його щаблях, водночас знаходились і в той чи інший спосіб взаємодіяли між собою представники різних соціальних груп, репрезентанти різних культурних прошарків і традицій: від придворної аристократії до міщан, від багатих чиновників до не дуже заможних подорожників, повій та гондольєрів (які у Венеції мали право безкоштовного відвідування театрів). Такий соціально-становий коктейль і, відповідно, зіткнення різних габітусів, поведінкових патернів, відсутність обов'язкових та загальновизнаних правил етикету зумовлювали значно вільніші манери. Представники “простої публіки”, що знаходились у партері, “безперестанно входили, виходили, скалозубили через весь зал, а між гондольєрами нерідко виникали сварки”» (2024).

Ймовірно, така обстановка була і під час показу опери «Креонт» у театрі Сан-Бенедетто. Це не знижує художньої вартості опери, однак вказує на тогочасні традиції сприйняття оперної вистави.

Проте, де перебували музиканти і як вони розміщалися, можемо дізнатися з гравюри Марк'Антоніо даль Ре, на якій зображена співачка Віоланта Вестрі в оперній виставі «Тігран» на сцені міланського театру *Regio Ducale* (1750, рис. 6). Можна роздивитись, що оркестр перебував не на сцені, а в оркестровій ямі перед сценою. Оркестрова яма була неглибокою, унаслідок чого музиканти перебувають на рівні сцени, а деякі з них — вище за рівень сцени. З лівої сторони виділяється група continuo за участі клавесиніста, віолончеліста і контрабасиста. За клавесином сидить капельмейстер (він же — автор музики), він має гарний

огляд усіх музикантів оркестру і сцени. З правої сторони оркестрової ями виділяється група з чотирьох валторністів. Скрипалі й альтисти займають центральну зону.



Рис. 6. Марк'Антоніо дель Ре. Гравюра «Оперна сцена з сонетом, адресованим Віоланте Вестрі» (фрагмент).

Історія першої постановки опери «Креонт» відображає тогочасну практику підготовки оперної вистави. В основі опери — лібрето Марко Кольтелліні за трагедією Софокла «Антигона», написане для однойменної опери Томазо Траетти, що була поставлена в Петербурзі у 1772 році. На відміну від трагедії Софокла, воно має щасливу розв'язку. Звернення Бортнянського до цього лібрето відображає тогочасну тенденцію багаторазового використання оперного сюжету і вказує на зв'язок з Придворним театром Російської імперії, звідки Бортнянського було направлено в Італію на навчання і де Кольтелліні обіймав посаду лібретиста.

Під час роботи над оперою Бортнянський певним чином переробив структуру та деякі сюжетні лінії лібрето Кольтелліні. Дві перші дії він вирішив об'єднати в одну, компенсувавши порушення симетрії балетами, які починались після завершення оперної вистави. Головною сюжетною відміною опери Бортнянського стало повстання народу, який скинув Креонта за його жорстокі накази і проголосив Антигону царицею Фів. У початковому варіанті лібрето, за яким було написано оперу Т. Траетти, Креонт залишився у статусі царя, в останню мить увійшов у печеру, де Антигона й Емон намагалися прискорити свою смерть, зарізавшись кинджалом, простив Антигону, подарувавши їй життя, і надав дозвіл на брак з Емоном. Уводячи в оперу «Креонт» сюжетну лінію з

повстанням народу і зміною влади, Дмитро Бортнянський виявив свою українську ментальність, надихаючись історією Запорізької Січі, де важливі доленосні рішення приймалися на одноосібно, а на загальних козацьких зборах. Водночас, в образі Антігони помітнішими стають паралелі з російською імператрицею Катериною II, яка отримала престол унаслідок державного перевороту.

Написавши оперу, Дмитро Бортнянський зайнявся її підготовкою до постановки. Сценічним майданчиком був обраний щойно відреставрований після масштабної пожежі венеційський театр Сан-Бенедетто. Усі організаційні питання, ймовірно, допомагав вирішувати вчитель Дмитра Бортнянського Бальтасаре Галуппі, який був знаним і надзвичайно авторитетним музикантом у Венеції й опікувався творчою долею свого учня.

Театральний сезон у Венеції починався в першу неділю жовтня і тривав до 15 грудня. Далі йшла десятиденна перерва перед Різдом, після чого вистави відновлювалися аж до великого посту. Під час посту всі театри були закриті. Влітку трупи роз'їжджали по інших італійських містах.

За свідченнями Р.-А. Моозера, прем'єра опери «Креонт» Дмитра Бортнянського сталася 26 листопада 1776 року (*Mooser, 1951*). Для постановки опери були запрошені відомі італійські співаки: тенор Джакомо Панаті (*Giacomo Panati*) — Креонт, сопраністки Агата Каррара (*Agata Carrara*) — Антігона і Роза Дзанетті (*Rosa Zanetti*) — Ісмена, зіркові кастрати Себастьяно Фолікальді (*Sebastiano Folicaldi*) — Емон і П'єтро Мускетті (*Pietro Muschietti*) — Адрасто. Також були задіяні 16 хористів, чотири пари танцюристів і 12 пар артистів кордебалету. Імена та прізвища усіх виконавців були зазначені у лібрето опери (*Coltellini, 1776, p. 7-8*), друкування якого теж входило у тривалий підготовчий процес.

Також були зроблені рукописні копії партитури та оркестрових партій опери. З часом вони були втрачені і на сьогоднішній день єдина копія партитури знаходиться в бібліотеці Ажуда в Португалії (*Santos, 1958, p. 82*), а копії оркестрових партій увертюри перебувають в архіві комунальної бібліотеки

італійського міста Бергамо. Поки що не вдалося знайти музику балетів, якими завершувалася друга дія опери.

Щодо виконавців головних партій, збереглися спогади британської акторки Сари Гудар (*Sara Goudar*) про виконавицю партії Антігони Агату Каррару: «Примадонна, яку звати Агата Каррара, є однією з найкрасивіших жінок, які коли-небудь виходили на сцену, однією з тих, кому достатньо лише з'явитися, щоб зачарувати глядача. Якщо вона ще не здобула переваги як велика співачка, то принаймні вона добре робить те, що провідна акторка ніколи не повинна робити погано; я маю на увазі те, що італійці називають декламацією, що є першим талантом акторки. У неї гарні руки та справжні жести, особливо вираз обличчя, що точно передає сюжет» (*Agata Carrara*, 2025).

Опера «Креонт» була в репертуарі театру Сан-Бенедетто в сезон 1776-1777 років, далі її сліди загубились. Свідчень, що Бортнянський привіз її партитуру в Петербург, немає, як і відомостей про пізніше виконання цієї опери в європейських театрах. З'ясувалось, що партитура тривалий час перебувала в Португалії, а звідти її копія потрапила на батьківщину Дмитра Бортнянського (Шуміліна, 2024).

У пошуках театру, на сцені якого можна було б відродити віднайдену оперу «Креонт» Дмитра Бортнянського в Україні, ми намагалися знайти театр, який за своїми параметрами, пропорціями і технічними характеристиками був би максимально наближеним до зразків італійської барокової театральної архітектури. Одразу були відкинуті великі театри, побудовані за принципом витягнутої підкови: Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка (1901), Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької (1900), Одеський національний академічний театр опери та балету (1887). Також було відхилено великі театри, побудовані у модерністському стилі: Харківський національний академічний театр опери та балету імені Миколи Лисенка (1990), Дніпровський академічний театр опери та балету (1974). Був потрібен більш камерний театр, зведений за проєктом європейських архітекторів.

Такий театр знайшовся у Чернівцях. Це чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської. Він був збудований як міський театр за часів Габсбурзької монархії, у 1903-1905 роках, за проєктом відомих віденських архітекторів Германа Гельмера і Фердінанда Фельнера, за чийми проєктами було споруджено близько 50-ти театрів у різних європейських країнах. Відкриття театру сталося 3 жовтня 1905 року. Театр збудовано у стилі необароко, з широким використанням у деталях елементів модерну. Архітектурне оздоблення, оригінальні прикраси та ліпний декор виконано в стилі бароко, із поєднанням червоного, білого та золотого кольору. Головний вхід прикрашають горельєф та скульптурні композиції за мотивами античної міфології, виконані віденським майстром Ернстом Геденбартом, що перегукується з античним сюжетом опери «Креонт». Наскільки театр відповідає задуму Бортнянського, ми зможемо дізнатися під час прем'єри опери «Креонт», однак вже тепер зрозуміло, що за своєю архітектурою та внутрішнім оздобленням він є найбільш наближеним до ранньокласичної естетики з-поміж усіх українських театрів.

Висновки.

1. Вивчення обставин першої постановки опери «Креонт» Дмитра Бортнянського (1776) і архітектури венеційського театру Сан-Бенедетто, де відбувалася прем'єра опери, дало змогу з'ясувати конструктивні особливості венеційського театру, який у другій половині XVIII століття посідав одне з провідних місць в оперній інфраструктурі Венеції, а зараз його перетворили на кінотеатр.

2. Постановка опери «Креонт» у Чернівецькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Ольги Кобилянської, стилізованому під камерний бароковий театр, побудованому для показу оперних вистав і відкритому 3 жовтня 1905 року, тобто 120 років тому, посприяє якомого точнішому відтворенню умов першої, історичної постановки даної опери у венеційському театрі Сан-Бенедетто та її наближенню до акустично-просторових виконавських стандартів періоду раннього класицизму.

Перспективи подальших розвідок... Викладена у статті інформація про архітектурні особливості оперних театрів Венеції, зокрема театру Сан-Бенедетто, в якому відбулася прем'єра опери «Креонт» Дмитра Бортнянського, та виявлення аналогу цього театру в Чернівцях розкриває перспективи вивчення спроможності здійснити сучасну постановку вказаної опери в Україні.

Список використаної літератури і джерел

1. Чекан, Ю. І., 2024. *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету.
2. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2015. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта.
3. Шуміліна, О. А., 2024. Опера «Креонт» Дмитра Бортнянського: з Португалії – в Україну. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(63), сс.37–54.
4. Agata Carrara, 2025. *Quell'usignolo*, [online]. Available at: <<https://www.quellusignolo.fr/sopranos/carrara.html>> [accessed: 26 May 2025].
5. Burney, C., 1773. *The present state of music in France and Italy*. London: T. Becket & Co. Strand.
6. Coltellini, M., 1776. *Creonte: dramma per musica*. Venezia: Modesto Fenzo.
7. Mooser, R.-A., 1951. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. Vol. 2: L'époque glorieuse de Catherine II: période 1762–1796. Genève: Ed. du Mont-Blanc.
8. Santos, M. comp., 1958. *Cátalogo música manúscrita*. Vol. 1 (A – Cor). Lisboa: Biblioteca da Ajuda.

Referenses

1. Chekan, Yu. I., 2024. *Svit, kotryi naspravdi ye... Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia* [The world that actually is... Opera House in the Infrastructure of musical life]. Lviv: Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu.
2. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2015. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera House in a changing time and space]. Kharkiv: Akta.
3. Shumilina, O. A., 2024. Opera "Kreont" Dmytra Bortnyanskoho: z Portuhalii – v Ukrainu [Opera "Creon" by Dmitry Bortnyansky: from Portugal to Ukraine]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(63), pp.37–54.
4. Agata Carrara, 2025. *Quell'usignolo*, [online]. Available at: <<https://www.quellusignolo.fr/sopranos/carrara.html>> [accessed: 26 May 2025].
5. Burney, C., 1773. *The present state of music in France and Italy*. London: T. Becket & Co. Strand.
6. Coltellini, M., 1776. *Creonte: dramma per musica*. Venezia: Modesto Fenzo.
7. Mooser, R.-A., 1951. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. Vol. 2: L'époque glorieuse de Catherine II: période 1762–1796. Genève: Ed. du Mont-Blanc.
8. Santos, M. comp., 1958. *Cátalogo música manúscrita*. Vol. 1 (A – Cor). Lisboa: Biblioteca da Ajuda.

OLHA SHUMILINA

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

Doctor of Art History, Professor

Professor at the Department of Music Theory
at the M. V. Lysenko Lviv National Music Academy

(Lviv, Ukraine)

shumili2016@gmail.com

Opera “Creont” by Dmytro Bortniansky

at the Venetian Theater San Benedetto and on the Ukrainian Theatrical Stage

This study examines historical data regarding the performance of Dmytro Bortniansky's first opera, “Creont”, at the San Benedetto Theater in Venice during the 1776–1777 season. The article explores the history of the San Benedetto Theater and its architectural features. Notably, the theater horseshoe-shaped design, typical for Italian opera houses of the Baroque and early Classical periods, was intended for productions in the opera-seria genre. The horseshoe layout, combined with multiple tiers of boxes, ensured optimal sound distribution from the stage throughout the auditorium. The primary aim of this research is to identify a theater in Ukraine whose architectural features correspond closely to those of the San Benedetto Theater, thus making it a suitable venue for staging the rediscovered opera “Creont” by Dmytro Bortniansky. The study relies on the historical method, which is particularly effective for establishing historical and cultural parallels in the analysis of theater buildings and for outlining directions for further scholarly investigation. It is noted that the San Benedetto Theater was constructed following the example of the first public Venetian theater, San Cassiano, opened in 1637. Architectural drawings have been identified that allow a reconstruction of the theater's interior at the level of the first row and clarify the proportions between the stage and the auditorium. Additionally, two paintings depicting a diplomatic reception and a ball held at the San Benedetto Theater in honor of the arrival of Prince Pavel Petrovich in 1782 provide insight into the number of tiers, the opulent interior decoration, and the stage's elevation relative to the parterre. By contrast, the Venetian La Fenice Theater, opened in 1792, features an elongated horseshoe shape, with the distance between the stage and the most distant boxes being three times greater. On the basis of these comparisons, it is concluded that the theater in Chernivtsi, whose proportions most closely resemble those of the San Benedetto Theater, is the most suitable venue for staging Dmytro Bortniansky's opera “Creont”.

Keywords: Italian musical culture of the late 18th century, opera works of Dmytro Bortniansky, theater architecture, opera-seria, “Creont”.

*Стаття надійшла до редакції 27.05.2025 р.
Отримано після доопрацювання 29.06.2025 р.
Прийнято до друку 13.08.2025 р.*

ЛЮБОВ МАНДЗЮК

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1182-7858>

кандидатка мистецтвознавства,

доцентка кафедри народних інструментів України

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

(Харків, Україна)

lubov.mandziuks@gmail.com

ФЕНОМЕН «ТРІО БАНДУРИСТОК»

В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ:

ВИТОКИ, ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТА ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Досліджено особливості функціонування бандурного тріо як однієї з форм камерного ансамблевого виконавства в сучасному мистецькому просторі України. Виявлено історичні передумови формування тріо бандуристів у системі академічної освіти. Підкреслено, що бандурне тріо є складовою багаторівневої мистецької освіти (від початкових спеціалізованих музичних шкіл до вищих навчальних закладів), проте його подальша інтеграція у культурному просторі України лишається недостатньо усталеною. Проаналізовано діяльність провідних колективів, які представляють малі форми ансамблевого виконавства на бандурі в Україні. Наголошено, що більшість тріо представлені у структурах філармоній, навчальних закладів, будинків культури, різномісних державних інституцій та є незалежними творчими об'єднаннями. Звернено увагу на ключові етапи становлення аналізованих колективів, склад, організаційну структуру, рівень професійної підготовки учасників, особливості концертної діяльності та репертуару. Констатовано, що проблематика функціонування тріо бандуристів є багатовимірною й охоплює як мистецько-організаційні, так і соціально-культурні аспекти. Окреслено виклики, з якими стикаються ансамблі, зокрема нестача постійної інституційної підтримки, невідповідність між змістом мистецької освіти та реальними умовами професійної реалізації, проблема репертуарного забезпечення, інформаційний вакуум, пошук нових форматів існування. Відзначено тенденцію до варіативності складів існуючих колективів, що свідчить про живий розвиток камерного бандурного виконавства та його адаптивність до умов сьогодення і запитів концертного середовища. Доведено, що сучасні колективи демонструють більшу стильову та організаційну гнучкість, поєднуючи академічну традицію з інноваційними авторськими пошуками. Акцентовано увагу на значущості камерної ансамблевої творчості як чинника збереження національної музичної традиції та розвитку сучасного бандурного виконавства.

Ключові слова: бандурне мистецтво, тріо бандуристок, ансамблевий бандурний спів, малі форми ансамблевого виконавства, камерне ансамблеве виконавство, концертна діяльність, виконавська практика.

Постановка проблеми... Камерне ансамблеве бандурне виконавство має глибокі історичні корені, що беруть початок від кобзарського мистецтва та народного музикування. Водночас, професійна ансамблева творчість, зокрема у

форматі тріо бандуристів, почала формуватися лише у XX столітті у межах академічної музичної освіти. Поява перших жіночих тріо відіграла значну роль у процесі становлення й популяризації бандурництва, розширюючи його стилеві й жанрові межі та сприяючи збереженню та презентації національної культури.

Сьогодні бандурне тріо постає не лише як традиційна ансамблева формація, а і як невід'ємний структурний елемент освітнього процесу у сфері мистецтва. Гра у складі малих ансамблів є обов'язковою дисципліною у навчальних програмах від початкових спеціалізованих музичних шкіл до вищих навчальних закладів мистецької спрямованості. Крім цього, у процесі навчання студенти бандуристи не лише опановують ансамблеву гру, а й здобувають багатопрофільну професійну підготовку, що включає вокал, хорознавство, диригування, інструментальне виконавство, аранжування та педагогічну діяльність. Цей комплексний підхід до навчання формує висококваліфікованих музикантів, здатних реалізовувати себе в різних напрямках професійної діяльності. Однак, попри високий рівень фахової підготовки, залишається відкритим питання подальшої інтеграції ансамблевого виконавства у культурний ландшафт України. Зважаючи на це, виникає потреба у з'ясуванні реалізованості цих форм в реальному музичному просторі, зокрема в інституціях державного типу (філармоніях, культурно-мистецьких закладах, концертних організаціях тощо). Осмислення вказаного кола проблем дозволяє не лише окреслити поточний стан даного типу музикування, а й виявити потенційні напрями його подальшого розвитку, визначити структурні диспропорції між освітніми настановами та запитам професійного середовища. Тобто, одним із ключових аспектів пропонованого дослідження є виявлення взаємозв'язку між академічною системою підготовки фахівців-бандуристів та реальними можливостями їхньої подальшої професійної творчості в умовах сучасної концертно-виконавської практики. Разом з тим, слід зазначити, що означена проблема має комплексний і динамічний характер, адже бандурні ансамблі як форма виконавського музикування перебувають у постійному розвитку: змінюється склад учасників, формат діяльності, репертуарні пріоритети. У цьому

контексті цілісне охоплення всіх чинників та трансформацій у межах однієї наукової розвідки вимагає подальших ґрунтовних досліджень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Серед наукових досліджень, присвячених вивченню малих форм ансамблевого виконавства на бандурі, можна виділити низку аналітичних векторів. Передумови розвитку та шляхи формування тріо бандуристів охарактеризовано у статті О. Бобечко (2020), дисертації Л. Пасічняк (2007). Системне вивчення ансамблевих форм бандурного мистецтва у динаміці їх розвитку в Україні та за кордоном представлено у дисертаційному дослідженні О. Кубік (2023). Аспекти виконавської діяльності тріо бандуристок як своєрідної форми камерного жіночого вокально-інструментального ансамблю висвітлено у працях музикознавців Л. Мандзюк (2008), О. Бобечко (2010), Т. Слюсаренко (2013). Специфіку творчості окремих тріо бандуристок проаналізовано у розвідках Т. Слюсаренко (2023), М. Сточанської та Н. Чернецької (2024). Дослідження сучасного репертуару для тріо бандуристок стало предметом праць Н. Морозевич (2003) та Н. Чернецької (2015).

Метою статті є комплексне осмислення сучасного стану жіночого бандурного тріо в мистецькому просторі України.

Розкриття поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- 1) охарактеризувати специфіку бандурного тріо як феномена камерного вокально-інструментального виконавства;
- 2) окреслити сучасний стан функціонування жіночих тріо бандуристок з визначенням художньо-стильових особливостей існуючих колективів;
- 3) виявити ключові проблеми у діяльності сучасних бандурних тріо;
- 4) встановити суперечності між змістом освітньої підготовки бандуристів та перспективами їхнього подальшого професійного становлення у сфері камерного ансамблевого музикування;
- 5) окреслити перспективні напрями інтеграції тріо бандуристів у державну культурну політику.

Виклад основного матеріалу дослідження... Ансамблева форма виконавства посідає важливе місце в академічній традиції бандурного мистецтва.

Визначальною у процесі модернізації бандурного музикування була діяльність Гната Хоткевича, про що неодноразово наголошують дослідники. За словами О. Бобечко, «сформувавшись ще у XVI–XVII столітті, кобзарське мистецтво до XX століття мало переважно індивідуальний характер і лише у 1902 році на XII Археологічному з'їзді у Харкові з ініціативи основоположника професійно-академічного бандурного виконавства Гната Хоткевича (1877–1938) відбулося зародження, а отже і подальший розвиток колективної форми бандурного виконавства» (2020, с. 25). О. Кубік зауважує, що «саме на цьому з'їзді були закладені основи функціонування трьох різновидів бандурного ансамблевого виконавства, один із них — різноваріантність ансамблів малих форм як чисто бандурних, так і з використанням інших народних інструментів» (2023, с. 65).

Загальновідомо, що ансамблеве бандурне виконавство охоплює як камерні (дуети, тріо, квартети), так і великі колективи (капели, оркестри), серед яких найбільш презентативною та дослідженою вважається форма жіночого тріо. У науковому дискурсі саме тріо бандуристів часто визначається як універсальна й оптимальна форма колективного музикування у бандурному мистецтві. У дослідженні О. Кубік зазначається, що «найбільш поширеним і стабільним камерним ансамблем бандуристів є тріо бандуристів (а особливо жіноче тріо бандуристок). Тріо — це і про компактність, і про триголосся, що є дуже важливим критерієм серед ансамблевого виконання» (2023, с. 68). Відтак, формат тріо забезпечує гармонійний баланс між невеликою чисельністю виконавців та повнотою звучання, завдяки поєднанню трьох регістрових партій, що дозволяє досягти об'ємності та жанрової універсальності ансамблевого виконання. Н. Морозевич натомість дає таку характеристику ансамблю малої форми: «...мобільний та, одночасно, місткий у багатоголосовому вокально-ансамблевому та інструментально-оркестровому вираженні склад постає, мабуть, найбільш виграшним, своєрідним та ефектно-сценічним» (2003, с. 146). Показово, що невеликі вокально-інструментальні ансамблі бандуристів закономірно постають осередками творчого експерименту та пошуку. Так, О. Бобечко вказує на те, що «саме невеликим за складом (дуєт, тріо, квартет)

вокально-інструментальним колективам бандуристів здебільшого притаманні новаторські творчі пошуки» (2020, с. 26). «Співзвучними» є спостереження І. Лісняк, яка підкреслює, що у «... виконавському мистецтві таких малих ансамблів найпереконливіше виявилися цікаві знахідки, оригінальні ідеї, неповторні індивідуальні інтерпретації виконуваної музики» (2019, с. 166). Тож художньо-виражальні можливості та сценічна мобільність цього типу вокально-інструментального виконавства забезпечують широку палітру його презентації у концертній практиці.

Запровадження у вітчизняну академічну традицію нового формату камерного музикування — жіночого тріо бандуристок — стало визначним етапом у розвитку українського музичного мистецтва. «З відкриттям класу бандури в Київській консерваторії ім. П. Чайковського (1948 р.) та у Львівській ім. М. Лисенка (1954 р.) починається новий етап ансамблевого виконавства бандуристів. Активно до гри на бандурі залучаються дівчата. Створюється перше тріо бандуристок» (Кубік, 2023, с. 58). Ініціатором його створення став продовжувач справи Г. Хоткевича, виконавець-бандурист, диригент, педагог Володимир Андрійович Кабачок (1892–1957). Перше жіноче тріо було створене у 1949 році. До його складу увійшли студентки-першокурсниці Київського музичного училища імені Р. Глієра — Тамара Поліщук, Ніна Павленко та Валентина Третьякова. Суттєвою художньою новацією тріо бандуристок стало формування ансамблевої моделі, у якій вокальні та інструментальні елементи взаємодіють як рівноправні складові цілісного виконавського процесу, а кожен учасник колективу відіграє рівнозначну роль.

Обґрунтоване бачення причин створення саме жіночого колективу у своєму дослідженні надає Л. Мандзюк: «1) “дякуючи” ідеологічній пропаганді радянської держави було не тільки фізично майже знищене традиційне кобзарство, а й знівельовані першоджерельні його духовні цінності і, відповідно, репертуар, основою якого були твори народного героїко-епічного, думного характеру з притаманною їм імпровізаційністю; 2) заборона жіночого виконавства на бандурі як такого, що суперечить основним морально-

філософським засадам цехового об'єднання кобзарів, після послаблення, а потім і припинення їх існування була знята. Жінки-бандуристки все більше з'являються у народно-мистецькому середовищі, розвиваючи “бандурницьку” традицію; 3) авангардизм початку ХХ-го століття вивів на арену жінку-феміністку, яка спроможно доводила свої широкі можливості в усіх сферах фізичної, соціальної та мистецько-художньої діяльності; 4) тяжкі попередні роки воєн та лихоліть суттєво зменшили кількість чоловічого населення взагалі. Це спонукало жінок освоювати різноманітні, раніше не характерні їм спеціальності; 5) завдяки художньо-виражальній ємності та мобільності такого роду видів музичного вокально-інструментального виконавства можлива широка палітра презентації у концертній діяльності» (2008, с. 52).

Зважаючи на різноманіття форм тріо бандуристів у сучасному музичному просторі, дослідниця О. Кубік пропонує типологізацію тріо бандуристів, визначаючи такі класифікаційні параметри: 1) за однорідністю інструментарію; 2) інструментальні; вокально-інструментальні (переважно більшість тріо є вокально-інструментальними); 3) за статевою однорідністю (жіночі, чоловічі, дитячі, змішані); 4) тріо бандуристів в ансамблі з різноманітними інструментами; 5) за репертуаром (українські народні пісні, авторські твори, класична музика, духовна, джазові композиції, оригінальні твори в репертуарі сучасних тріо); 6) за тембральними особливостями; 7) сімейні, студентські, викладацькі тріо бандуристів; 8) тріо бандуристів України, діаспори (2023). Дана класифікація, охоплюючи музично-виконавські характеристики, соціальні та організаційні аспекти функціонування ансамблів, демонструє широку жанрово-стильову та соціокультурну варіативність тріо бандуристів у сучасному мистецькому просторі.

Активне поширення формату жіночого тріо бандуристок у другій половині ХХ століття зумовило появу подібних колективів у більшості освітніх і професійних музичних установ. Поступово цей тип ансамблю утвердився як провідна камерна форма у бандурному виконавстві.

Отже, системний аналіз феномену тріо бандуристок доцільно здійснювати

за такими критеріями: склад ансамблю, рівень професійної підготовки учасників, ключові етапи творчого становлення, сфери концертної діяльності (самостійні концерти, участь у фестивалях, гастролі, співпраця з іншими колективами), провідні репертуарні орієнтири (українські народні пісні, авторські твори, аранжування тощо) та джерела фінансування (державна підтримка, гранти, комерційні виступи, співпраця з освітніми закладами).

Звичайно, що індивідуалізація художнього висловлення у бандурному ансамблевому виконавстві зумовила відхід від традиційної узагальненої назви «тріо бандуристок». Так, поступово сформувалася тенденція надавати ансамблям власні назви, які не лише підкреслюють самотність колективу, а й віддзеркалюють його естетичні орієнтири, репертуарні акценти або стильову специфіку.

Окреслені критерії чітко детермінують тенденції розвитку тріо бандуристок у мистецькому середовищі України, зокрема у таких колективах, як:

- «Червона калина» (м. Львів, 1981 р.) — Марія Сорока, Ірина Шуст та Ірина Содомора (Національна спілка кобзарів України);

- «Росава» (м. Житомир, 1981 р.) — заслужені артистки України Наталія Недашківська, Людмила Нестерук та Алла Вальчук (Житомирська обласна філармонія імені С. Ріхтера);

- народне аматорське тріо «Журавка» (м. Хотин, Чернівецька обл., 1983 р.) — Марія Сельська, Ганна Рогова, Марія Керницька («Хотинський БНТД»);

- «Вербена» (м. Черкаси, 1983 р.) — народні артистки України Людмила Ларікова, Лідія Олійник, Ольга Калина (Черкаська обласна філармонія);

- «Мальви» (м. Одеса, 1994 р.) — заслужена діячка мистецтв України Ніна Морозевич, заслужена артистка України Галина Сукенник та Тетяна Васильців (Одеська обласна філармонія імені Давида Ойстраха);

- «Купава» (м. Харків, 1996 р.) — народні артистки України Юлія Меліхова, Олена Гізімчук, Тетяна Слюсаренко (Палац студентів Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого);

- «Дивоструни» під керівництвом М. Сточанської (м. Луцьк, 1999 р.) — Алла Клімук, Катерина Ковальчук, Наталія Чернецька (творчо-мистецька лабораторія Волинського національного університету імені Лесі Українки);

- «Вишиванка» (м. Полтава, 2000 р.) — Вікторія Бовтік, Тетяна Чугуєвець, Тетяна Карась (Полтавська обласна філармонія);

- «Оріана» (м. Тернопіль, 2002 р.) — Юлія Рудницька, Ірина Губ'як, Ірина Королевич (без офіційної реєстрації);

- «Краля» (м. Київ, 2003 р.) — Галина Савчук, Ірина Александрова, Христина Сафонова (функціонували при Міністерстві внутрішніх справ України у 2004–2005 роках, а в подальшому — у штаті при Нафтогазі України);

- тріо бандуристок Українського радіо (м. Київ, 2004 р.) — народна артистка Тетяна Маломуж, заслужені артистки Катерина Нефедова та Ольга Нищота (Національна радіокомпанія України);

- «Квітана» (м. Київ, 2008 р.) — Ольга Розколотько, Наталія Голуб, Євгенія Згуровська (без офіційної реєстрації);

- «ЗореДана» (Харків, 2015 р.) — Людмила Авдимирець, Наталія Чередниченко, Надія Архипенко (тріо працює на базі Великого Академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю).

Окрему групу становлять тріо бандуристок, що функціонували протягом обмеженого періоду. Причини припинення їхньої діяльності різні: зміна складу учасниць, відсутність постійної фінансової підтримки, або організаційні «нюанси». Водночас, навіть короткотривале існування таких колективів сприяло популяризації бандурного мистецтва, розширенню жанрових меж ансамблевого репертуару та формуванню нових виконавських традицій. До таких колективів належать:

- «Червона калинонька» (м. Миколаїв, 1992–2004 рр.) — Світлана Кирилук, Майя Железна, Марина Добробовольська (Миколаївська обласна філармонія);

- тріо бандуристок Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (1995 р.) — Любов Мандзюк, Надія Мельник, Марина

Ляшенко (Харківська обласна філармонія);

- «Співаночки» (м. Донецьк, до 2014 р.) — Ярослава Яркіна, Світлана Новак, Оксана Корзун (Донецька обласна філармонія ім. С. Прокоф'єва).

Доцільно зауважити, що у межах камерного бандурного виконавства поряд із найбільш поширеною формою тріо спостерігається деяка варіативність малих ансамблевих складів. Формування таких колективів зумовлене як об'єктивними організаційними чинниками (наявність виконавців або кадрова структура установи), так і суб'єктивними факторами (творчі ініціативи учасників, особисті уподобання, тимчасовий характер співпраці). Зокрема, у деяких державних інституціях функціонують інші форми малих ансамблів, наприклад, квартет «Львів'янки» при Львівській національній філармонії імені М. Скорика, квартет «Гердан» Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника або ансамбль бандуристів «Божена» Запорізького обласного осередку Національної спілки кобзарів України.

Аналіз діяльності наведених колективів дає змогу констатувати, що в сучасному культурному ландшафті України функціонує близько 20 активних жіночих тріо — як у державних мистецьких інституціях, так і як незалежні творчі формації. Поза межами аналізу залишилася значна кількість ансамблів, які функціонують самостійно, а також колективів, що діють у межах закладів фахової мистецької освіти. Точну кількість таких формацій встановити складно через нестабільність складу учасників, відсутність централізованого обліку та динамічний характер їхньої діяльності. Вони виконують роль носіїв культурної спадщини, адаптуючи репертуар до вимог часу та запитів публіки.

Показово, що усі учасниці розглянутих тріо бандуристок мають вищу музичну освіту. Більшість виконавиць є випускницями провідних вищих навчальних закладів України. Творчі орієнтири сучасних колективів охоплюють різноманітні напрями, зокрема: академічне виконання (сучасні авторські твори, обробки народних пісень); фольклорне спрямування (використання автентичних зразків, етнографічні стилізації); естрадно-інструментальні напрями (поєднання звучання бандури із сучасними музичними напрями); міжжанрові

експерименти.

Здійснений аналіз дозволяє зазначити, що суттєвою проблемою функціонування тріо бандуристів є невідповідність між змістом мистецької освіти навчальних закладів України та реальними умовами професійної реалізації. У навчальних програмах мистецьких вишів бандурне тріо часто позиціонується як повноцінний ансамблевий жанр, однак після завершення навчання випускники стикаються з відсутністю запиту на такі формації в державному секторі культури. Ця диспропорція формує розрив між освітнім процесом і професійною дійсністю. Новостворені колективи відчують нестачу постійної інституційної підтримки. Лише декілька державних філармоній мають тріо бандуристок у своєму штаті, а наявні тріо (наприклад, «Мальви» в Одесі або «Вишиванка» в Полтаві) радше виняток, аніж тенденція. Більшість існуючих колективів функціонують або у межах окремих навчальних закладів, або як приватні ініціативи, що не отримують стабільного державного фінансування.

Не менш актуальною є проблема репертуарного забезпечення. Тенденції творчості свідчать, що репертуар сучасних колективів формується з урахуванням запитів публіки, форматів концертної діяльності та творчих можливостей ансамблів. Поряд із традиційними обробками українських народних пісень репертуар, як правило, містить аранжування популярної української та зарубіжної музики, оригінальні авторські композиції, які інколи потребують фахового переосмислення або адаптації до сучасного художнього контексту. Новітніх оригінальних композиторських опусів для такого складу з'являється небагато, що знижує актуальність даного типу музикування в очах молодих виконавців.

Варто наголосити, що певний інформаційний вакуум бандурного тріо також суттєво перешкоджає його популяризації. Про це свідчить відсутність загальнодоступного каталогу активних тріо, що зумовлює незначну кількість досліджень у музикознавчому дискурсі, а також фрагментарність представлення цих колективів у засобах масової інформації та соціальних мережах.

Зрештою, одним із викликів діяльності тріо бандуристів є пошук нових

форматів існування, зокрема розширення аудиторії поза межами академічного середовища. Відсутність інституційної підтримки, часто змушує виконавців самостійно адаптуватися до ринкових умов.

Висновки.

1. Тріо бандуристів є унікальним явищем української музичної культури, що поєднує, з одного боку, традиції кобзарського мистецтва й академічного виконавства, а з іншого — різноманітний спектр виразових і технічних можливостей камерного вокально-інструментального музикування. Такий формат є найбільш органічним для забезпечення збалансованості звучання, розкриття сольних можливостей кожного учасника та водночас досягнення ансамблевої цілісності. Компактність тріо сприяє мобільності виконавського складу, гнучкості у виборі репертуару та розширенню жанрового діапазону — від автентичних фольклорних обробок до інноваційних міжжанрових експериментів.

2. Сучасні тріо бандуристок помітно відрізняються від класичних ансамблів минулого як за формою функціонування, так і за мистецьким підходом. На відміну від тріо радянського періоду, що переважно діяли в межах державних установ з уніфікованим репертуаром і сценічним образом, сучасні колективи демонструють більшу стильову та організаційну гнучкість. Вони поєднують академічну традицію з авторськими пошуками, залучають сучасну музику, експериментують з жанрами, формами подачі й візуальною стилістикою. Замість фіксованої моделі функціонування сьогодні переважає проєктний підхід, що передбачає самопродюсування, гнучкість складу, тимчасове об'єднання навколо окремої мистецької події. Водночас, такі ансамблі дедалі активніше позиціонують бандуру як інструмент сучасного мистецтва, актуалізуючи її звучання у нових соціокультурних контекстах.

3. Попри високий рівень підготовки музикантів, сучасні тріо бандуристів стикаються з низкою проблем, пов'язаних із відсутністю сталої державної підтримки, диспропорціями між освітньою підготовкою і професійними перспективами, відсутністю тріо в структурах державних концертних

організацій, обмеженістю репертуарного забезпечення та складністю професійного становлення поза межами академічного середовища.

4. Аналіз змісту навчальних програм багаторівневої мистецької освіти (від початкових спеціалізованих музичних шкіл до вищих навчальних закладів) показує, що тріо бандуристів представлені як одна з основних форм ансамблевого музикування. Проте, у практичній площині функціонування державних мистецьких організацій така структурна одиниця як тріо бандуристів здебільшого відсутня або представлена в обмеженій кількості. Це призводить до істотної невідповідності між орієнтацією освітнього процесу і реальними можливостями працевлаштування випускників, що спеціалізуються на ансамблевому виконавстві у складі тріо. Відтак, постає нагальна потреба у перегляді як змісту мистецької освіти, так і моделей організації державної підтримки професійних бандурних колективів.

5. Враховуючи важливість розвитку бандурного мистецтва, необхідним є включення тріо бандуристів до штату філармоній, концертних організацій, розширення грантових програм та міжнародних культурних обмінів. Залучення тріо бандуристів в ширший мистецький контекст та створення умов для їх активного функціонування сприятиме збереженню і примноженню унікального українського музичного феномену.

Перспективними напрямками подальшого дослідження цієї тематики є вивчення можливостей інтеграції тріо бандуристок у державні мистецькі інституції та розробка ефективних моделей їхньої підтримки; теоретичне осмислення еволюційних змін у складі, репертуарі та виконавській манері тріо бандуристок; компаративний аналіз регіональних моделей функціонування ансамблів; комплексний аналіз змісту мистецьких освітніх програм та функціонування тріо бандуристок у різних формах організаційної діяльності.

Список використаної літератури і джерел

1. Бобечко, О., 2010. Витоки і розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство*, 17–18, сс.332–339.
2. Бобечко, О., 2020. Творчо-виконавська діяльність дуету бандуристок «Берегиня» в контексті розвитку сучасного ансамблевого виконавства на бандурі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 32(1), сс.24–30.

3. Кубік, О. Є., 2023. *Ансамблеве мистецтво бандуристів України та діаспори: історія, теорія, виконавська практика*. Дис. д-ра філософії: 025. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.
4. Лісняк, І., 2019. *Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ — початку ХХІ століття*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
5. Мандзюк, Л., 2008. Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 14, сс.54–58.
6. Морозевич, Н., 2003. *Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності*. Дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової.
7. Пасічняк, Л., 2007. *Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка.
8. Слюсаренко, Т., 2013. Ансамблеве бандурне виконавство другої половини ХХ — поч. ХХІ століття: мистецькі особливості творчих колективів центрального та південного регіонів України. *Вісник Харківської академії дизайну. Серія: Мистецтвознавство*, 2, сс.70–73.
9. Слюсаренко, Т., 2023. Шляхи становлення та особливості виконавської практики тріо бандуристок «Купава» (до 25-річчя творчої діяльності). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 49, сс.99–106. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293292>
10. Сточанська, М. та Чернецька, Н., 2024. З історії творчо-виконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни» (до 25-річного ювілею). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.232–238. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308402>
11. Чернецька, Н. Г., 2015. Специфіка діяльності творчо-мистецької лабораторії в освітньому закладі ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 32, сс.120–125.

References

1. Bobechko, O., 2010. Vytoky i rozvytok kamernykh ansamblevykh form zhinochoho bandurnoho vykonavstva [Origins and development of chamber ensemble forms of female bandura performance]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka. Serii: Mystetstvoznnavstvo*, 17–18, pp.332–339.
2. Bobechko, O., 2020. Tvorcho-vykonavska diialnist duetu bandurystok «Berehynia» v konteksti rozvytku suchasnoho ansamblevoho vykonavstva na banduri [Creative and performing activities of the bandura duet "Berehynia" in the context of the development of modern ensemble performance on the bandura]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 32(1), pp.24–30.
3. Kubik O. Ye., 2023. *Ensemble art of bandurists of Ukraine and the diaspora: history, theory, performance practice*. Ph.D. in Art History. Thesis. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.
4. Lisniak, I., 2019. *Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX — pochatku XXI stolittia* [Academic bandura art of Ukraine in the late 20th and early 21st centuries]. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy.
5. Mandziuk, L., 2008. Zhinoche trio bandurystok yak natsionalno-mystetskyi fenomen [Female bandura trio as a national artistic phenomenon]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 14, pp.54–58.
6. Morozevych, N., 2003. *Bandur art as a cultural heritage of modernity*. Ph.D. in Art History. Thesis. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova.
7. Pasichniak, L., 2007. *Academic folk instrumental ensemble art of Ukraine of the 20th century: historical and performance aspect*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko.
8. Sliusarenko, T., 2013. *Ansambleve bandurne vykonavstvo druhoi polovyny XX — poch. XXI stolittia: mystetski osoblyvosti tvorchykh kolektyviv tsentralnoho ta pivdennoho rehioniv*

Ukrainy [Ensemble bandura performance of the second half of the 20th – early 21st century: artistic features of creative collectives of the central and southern regions of Ukraine]. *Visnyk Kharkivskoi akademii dyzaynu. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 2, pp.70–73.

9. Sliusarenko, T., 2023. The paths of formation and features of the performing practice of the bandura trio "Kupava" (to the 25th anniversary of creative activity) [Shliakhy stanovlennia ta osoblyvosti vykonavskoi praktyky trio bandurystok «Kupava» (do 25-richchia tvorchoi diialnosti)]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 49, pp.99–106. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293292>

10. Stochanska, M. and Chernetska, N., 2024. The paths of formation and features of the performing practice of the bandura trio "Kupava" (to the 25th anniversary of creative activity) [Z istorii tvorcho-vykonavskoi diialnosti trio bandurystok «Dyvostruny» (do 25-richnoho yuvileiu)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.232–238. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308402>

11. Chernetska, N. H., 2015. Spetsyfika diialnosti tvorcho-mystetskoï laboratorii v osvithnomu zakladi XXI stolittia [Specifics of the activities of a creative and artistic laboratory in an educational institution of the 21st century]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 32, pp.120–125.

LIUBOV MANDZYUK

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1182-7858>

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Folk Instruments

at the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine)

lubov.mandziuks@gmail.com

The Phenomenon of the "Trio of Bandurists"

in the Contemporary Artistic Space of Ukraine:

Origins, Development Trends, and Current Challenges

The study examines the peculiarities of the bandura trio as a form of chamber ensemble performance in the contemporary artistic space of Ukraine. Historical prerequisites for the formation of bandura trios within the system of academic education have been identified. It is emphasized that the bandura trio is an integral component of multi-level artistic education (from specialized primary music schools to higher education institutions); however, its further integration into Ukraine's cultural space remains insufficiently established. The activities of leading ensembles representing small forms of bandura ensemble performance in Ukraine have been analyzed. It is noted that most trios are part of philharmonic structures, educational institutions, cultural centers, various state institutions, or exist as independent creative associations. Attention is drawn to the key stages in the development of these ensembles, their composition, organizational structure, the level of professional training of participants, characteristics of concert activity, and repertoire. It is stated that the issues surrounding the functioning of bandura trios are multidimensional and encompass both artistic-organizational and socio-cultural aspects. The challenges faced by these ensembles are outlined, including the lack of constant institutional support, a discrepancy between the content of artistic education and actual conditions for professional realization, repertoire limitations, information gaps, and the search for new forms of existence. A tendency toward variability in the composition of existing ensembles is noted, reflecting the dynamic development of chamber bandura performance and its adaptability to contemporary conditions and concert demands. It is demonstrated that modern ensembles exhibit greater stylistic and organizational flexibility, combining academic tradition with innovative authorial explorations. Particular attention is drawn to the importance of chamber

ensemble creativity as a factor in preserving national musical traditions and developing contemporary bandura performance.

Keywords: *bandura art, trio of bandurists, bandura ensemble singing, small forms of ensemble performance, chamber ensemble performance, concert activity, performance practice.*

Стаття надійшла до редакції 17.05.2025 р.

Отримано після доопрацювання 29.08.2025 р.

Прийнято до друку 15.09.2025 р.

УДК: 78.071.2:7.03"18/19"(430)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.3(68).2025.343251

ОЛЕКСАНДР ЗАВОЛГІН

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

в.о. доцента кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
ivalzavolgin7704@gmail.com

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ АРТУРА НІКІША В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НІМЕЦЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Розглянуто творчо-виконавський шлях становлення та розвитку постаті Артура Нікіша в контексті діяльності німецької диригентської школи. Охарактеризовано його професійну творчість як художнього керівника та диригента Лейпцизького театру (Oper Leipzig, 1878–1910), Симфонічного оркестру Бостона (Boston Symphony Orchestra, 1889–1893), музичного директора Будапештської опери (Magyar Állami Operaház, 1893–1895), головного диригента Лейпцизького Гевандхауз-оркестру (Gewandhausorchester Leipzig, 1895–1922) та Берлінського філармонійного оркестру (Berliner Philharmoniker, 1895–1922). Висвітлено діяльність Артура Нікіша як запрошеного диригента амстердамського оркестру «Концертгебау» (Koninklijk Concertgebouworkest), Лондонського симфонічного оркестру (London Symphony Orchestra, у різні роки між 1904–1913), Віденського філармонічного оркестру (Wiener Philharmoniker), а також як диригента-постановника в театрі «Ковент-Гарден» (Royal Opera House). Проаналізовано педагогічну діяльність Артура Нікіша в Лейпцизькій консерваторії, його вплив на подальший розвиток і становлення національних диригентських шкіл — зокрема німецько-австрійської, англійської, італійської, румунської, угорської, американської та інших у творчості їхніх найяскравіших представників. Охарактеризовано особливості мануальної диригентської техніки Артура Нікіша як диригента-інтерпретатора. Розкрито його унікальні способи взаємодії з оркестровим колективом і вплив на нього завдяки яскравим індивідуальним якостям й тонкому володінню психологічними прийомами. Підкреслено аналітичний підхід маестро до роботи над партитурою, зосередженість на якості звуку, пошуку тембрової палітри, цілісності й стилістичній узгодженості музичної тканини, що забезпечувало втілення твору у самотутню, завершену концертну форму. Простежено послідовність і спадковість у передачі засад мануальної техніки, методів і прийомів роботи з творчим колективом від «старшої» генерації німецьких диригентів (Артур Нікіш, Ганс Ріхтер, Фелікс Мотль, Ганс фон Бюлов) до «молодшої» плеяди диригентів-виконавців (Ріхард Штраус, Вільгельм Фуртвенглер, Вацлав Таліх, сер Адріан Боулт, Фріц Райнер, П'єр Монте, Густав Малер та інші), що відображає комплікативно-емпіричний характер диригентського стилю Артура Нікіша як провідного представника свого покоління.

Ключові слова: життєтворчість Артура Нікіша, диригент, творчий портрет, німецька диригентська школа, мануальна диригентська техніка.

Постановка проблеми... Сьогодні, коли увага сучасних диригентів і дослідників звернена до історичних аспектів становлення професії диригента-

виконавця, особливу увагу слід приділяти постатям, без яких виникнення й розвиток цієї ланки музичного виконавства були б неможливими. До таких персоналій належить видатний диригент другої половини XIX – початку XX століття, педагог і один із родоначальників професії диригента — Артур Нікіш. Його феноменальний талант як інтерпретатора творів Бетховена, Вагнера, Ліста, Берліоза, Чайковського, Малера та багатьох інших композиторів, у тому числі сучасників, значною мірою сприяв не лише розвитку диригування як автономної галузі музичного виконавства, а й загалом прогресу романтичної опери, симфонії та інших вокально-інструментальних жанрів у творчості багатьох композиторів XIX століття (зокрема Р. Вагнера, Й. Брамса, Г. Малера, Р. Штрауса та інших). Це, відповідно, посприяло розквіту виконавської інструментальної школи й підняттю рівня їх майстерності.

Детальний розгляд унікального творчого шляху Артура Нікіша, насиченого різнобічною концертною діяльністю, широким програмним діапазоном (у всіх основних вокально-інструментальних жанрах) та багатонаціональною педагогічною практикою, а також його особливої техніки диригування, що поєднувала психологічні й мануальні прийоми, вимагає ґрунтовного аналізу в контексті розвитку німецької диригентської школи кінця XIX – початку XX століття. На відміну від окремих його попередників (зокрема Ганса фон Бюлова) та представників вагнерівської епохи, Артур Нікіш залишив по собі аудіо- й відеозаписи, які дозволяють не лише оцінити його унікальний талант, а й дають сучасним диригентам-виконавцям можливість безпосередньо зануритися в атмосферу раннього диригентського мистецтва та торкнутися перших виконань шедеврів класичного й романтичного репертуару.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Німецька романтична диригентська школа вважається основоположницею сучасного професійного диригентського мистецтва. Саме в її межах сформувалися засадничі принципи, які стали фундаментом для подальшого розвитку інших національних шкіл — англійської, італійської, французької, чеської та угорської. Ця традиція визначила основні напрями становлення сучасної диригентської професії.

Практично жодне наукове дослідження історичного спрямування не обходиться без звернення до здобутків перших диригентів-новаторів — Ганса фон Бюлова, Артура Нікіша та їхніх сучасників, які заклали методологічні основи диригентського мистецтва. Попри це, у сучасному музикознавчому дискурсі спостерігається певний дефіцит літератури, присвяченої ґрунтовному аналізу творчих постатей провідних представників німецької школи другої половини XIX – початку XX століття.

Більшість праць, що торкаються діяльності Артура Нікіша, обмежуються загальними згадками про нього як про одного з родоначальників професії диригента, поряд із Гансом фон Бюловим. Водночас, якщо методологічні засади диригентської практики Бюлова принаймні частково описані, то спадщина Артура Нікіша, який не залишив письмових свідчень щодо особливостей своєї роботи з оркестром чи принципів інтерпретації, залишається менш дослідженою. На відсутність авторських методичних записів Артура Нікіша звертає увагу його сучасник і біограф Артур Детте у книзі «*Nikisch*» (*Arthur Dette*, 1922). Саме завдяки цій праці маємо можливість відтворити основні етапи творчого шляху диригента, ознайомитися з його методами роботи, принципами співпраці з оркестром і педагогічною діяльністю. Книга Артура Детте є однією з перших біографій, що комплексно висвітлює постать маестро, поєднуючи документальні свідчення з професійним аналізом його виконавської манери.

Порівняння Артура Нікіша з Гансом фон Бюловим є неминучим, адже обидва диригенти визначили напрям розвитку професії на межі століть. Проте індивідуальні особливості їхніх підходів — технічних, методичних і психологічних — засвідчують існування різних моделей диригентського мислення в межах спільної німецької традиції, що лише підсилює цінність їхнього внеску у становлення європейської диригентської школи.

Найповніший опис життя та творчості Артура Нікіша подано в монографії професора Фердинанда Пфоля «Артур Нікіш як особистість і художник, наступник Германа Зеємана» (*Pfohl*, 1922). Праця вирізняється ґрунтовністю

матеріалу, чіткою структурою викладу та значним ілюстративним наповненням — численними фотографіями, музичними прикладами, листами, малюнками й прижиттєвими портретами диригента.

Поглиблений аналіз творчої діяльності Артура Нікіша, опис його методів роботи з різними оркестровими колективами, а також характеристика особливостей диригентської техніки представлені у збірнику статей під редакцією Генріха Шевальє «Артур Нікіш. Життя та творчість» (*Chevalley*, 1922). Це видання, укладене ще за життя маестро, поєднує праці кількох авторів, кожен із яких розглядає окремі аспекти його життєвого й професійного шляху. Основну частину книги становить дослідження відомого німецького музичного критика Фердинанда Пфоля, який детально простежує етапи становлення, концертної діяльності та художнього розвитку Артура Нікіша. Особливу увагу питанням диригентської практики та формування професії диригента-виконавця приділяє сам редактор видання (Генріх Шевальє) у статті «Артур Нікіш — диригент» (*Arthur Nikisch der Dirigent*, 1922), що є цінним джерелом для вивчення специфіки його мануальної техніки, репетиційних принципів і стилю інтерпретації.

Книга відомого австрійського диригента, музикознавця і критика Еліота В. Галкіна «Історія оркестрового диригування в теорії і практиці» (*Galkin*, 1988) є масштабним дослідженням, у якому в хронологічній послідовності простежується становлення професії диригента в різних країнах. Автор ґрунтовно аналізує еволюцію диригентського мистецтва з історичної, технічної та естетичної точок зору. Окремий розділ присвячено постаті Артура Нікіша. Важливою складовою видання є ілюстративний матеріал (колекція гравюр, фотографій та карикатур, що розширює сприйняття історичного контексту та художньої атмосфери епохи).

Сучасний британський музичний критик, музикознавець і письменник Норман Лебрехт у своїй книзі «Міф про маестро: відомі диригенти у боротьбі за владу» (*Lebrecht*, 1992) подає критично-оцінний, подекуди провокативний погляд на феномен диригентської професії крізь призму особистостей видатних маестро.

Серед джерел диригентсько-методичного характеру особливу цінність становлять книги британських диригентів сера Адріана Боулта (*Sir Adrian Cedric Boult*, 1963) та сера Генрі Джозефа Вуда (*Sir Henry Joseph Wood*, 1938). Їхні праці містять спостереження, узагальнення й аналітичні коментарі, що ґрунтуються на власному виконавському досвіді та безпосередньому спілкуванні з представниками провідних європейських диригентських шкіл, зокрема з Артуром Нікішем.

У сучасному українському музикознавстві окремі аспекти становлення німецької диригентської школи та роль у ній Артура Нікіша розглядаються у працях Ю. Лошкова (2012), В. Плужнікова (2006), у дисертації Г. Макаренка (2006). У цих роботах постать митця згадується переважно в узагальненому контексті розвитку німецької диригентської традиції, без глибокого аналізу його індивідуального стилю та творчих принципів.

Попри значний внесок Артура Нікіша у формування диригентської професії, його художньо-естетичні погляди, методика роботи й виконавська техніка залишаються недостатньо висвітленими, особливо в українському науковому просторі, що зумовлює актуальність цього дослідження.

Мета статті — здійснити комплексне дослідження творчої діяльності Артура Нікіша як одного з основоположників сучасної диригентської майстерності з розкриттям специфіки його диригентської техніки, інтерпретаційних принципів і сценічної культури й визначенням ролі митця у формуванні професійних стандартів симфонічного виконавства та у становленні європейських і американських диригентських традицій кінця XIX – початку XX століття. Відповідно до поставленої мети було визначено **завдання дослідження**:

- 1) проаналізувати історичні передумови становлення німецької диригентської школи кінця XIX – початку XX століття з визначенням місця Артура Нікіша в її традиції;
- 2) з'ясувати основні етапи творчого шляху Артура Нікіша на основі аналізу його професійної діяльності у провідних оркестрових колективах Європи й США;
- 3) розкрити специфіку диригентської техніки Артура Нікіша, зокрема

поєднання мануальних і психологічних прийомів, що стали визначальними складовими його індивідуального стилю;

4) оцінити педагогічну діяльність Артура Нікіша в Лейпцизькій консерваторії зі з'ясуванням її впливу на формування нових диригентських шкіл у різних країнах світу.

Виклад основного матеріалу дослідження... Диригенти XIX століття, зокрема Ганс фон Бюлов, Карл Ріхтер та інші, оволодівали мистецтвом диригування переважно на практиці у процесі підготовки та виконання оперних вистав і симфонічних програм. У репетиційній та постановчій роботі вони часто співпрацювали з композиторами (Ф. Лістом, Р. Вагнером, Г. Берліозом, П. Чайковським, Г. Малером), які нерідко самостійно диригували власними творами. Для цього періоду характерне становлення диригентської професії в умовах відсутності системної освіти: майстерність передавалася переважно через практичний досвід та індивідуальне спостереження, тобто у формі так званої «усної традиції».

Артур Нікіш, як і більшість його сучасників, не мав спеціальної диригентської підготовки й формував свій професійний досвід у практичному полі діяльності — від оркестрового скрипаля та капельмейстера до одного з найвпливовіших диригентів кінця XIX – початку XX століття. Саме в період його активної концертної та педагогічної діяльності диригування поступово утверджується як самостійна музична дисципліна і фахова спеціалізація, що набуває теоретичного осмислення та впроваджується у навчальні програми музичних закладів.

Артур Нікіш (угор. *Nikisch Artúr*, 1855–1922) народився 12 жовтня 1855 року в невеликому містечку Лебенсент-Міклош¹ (*Lebenszent-Miklós*, «місто святого Миколая») в Угорській імперії. Він був третьою дитиною у родині бухгалтера Августа Нікіша (за національністю чеха) та Луїзи фон Робош. Музичні здібності майбутнього диригента проявилися в ранньому дитинстві під

¹ Місто Лебенсент-Міклош, нині відоме як Чинадієво, яке у червні 1945 року увійшло до складу України.

впливом відомих музикантів Йозефа Хеллмесбергера¹, Генріха Рьовера² та піаніста Антона Дора³. У семирічному віці родина переїхала до міста Бучовиці (чеськ. *Vičovice*) в Моравії, де місцевий учитель познайомив хлопчика з основами гри на фортепіано і теорією музики.

Батько, рано розпізнавши талант сина, сприяв його професійному розвитку. У 1866 році одинадцятирічний Нікіш вступив до Віденської консерваторії, де навчався упродовж семи років (1866 – 1873). У класі Йозефа Геллмесбергера-молодшого⁴ він опановував гру на скрипці, у Йоганна фон Гербека⁵ — на фортепіано, а композицію вивчав під керівництвом Фелікса Отто Дессоффа⁶. Уже в 13-річному віці здобув Золоту медаль за написання струнного секстету, а згодом отримав першу премію за гру на скрипці та другу — за виконання на фортепіано. Під час навчання Нікіш активно займався композицією: створив сонату для скрипки та фортепіано, струнний квінтет і кантату «Різдвяна ніч» для соліста, хору та оркестру. Втім, із часом він остаточно зосередився на виконавській і диригентській діяльності, відмовившись від композиторських амбіцій.

Після завершення навчання (1873) Артур Нікіш упродовж трьох років працював скрипалем у оркестрі Віденської придворної опери, під орудою видатних диригентів — Йоганна Гербека, Фелікса Отто Дессоффа та інших. Тут він мав змогу безпосередньо спостерігати манеру роботи Ференца Ліста, Антона Рубінштейна, Йоганнеса Брамса, а також брати участь у першому виконанні Другої симфонії Антона Брукнера під керуванням автора. У 1872 році брав участь у виконанні Дев'ятої симфонії Бетховена в Байройті під управлінням Ріхарда Вагнера — події, присвяченій початку будівництва Байройтського театру. Професійна кар'єра Нікіша розвивалася стрімко. Уже

¹ Йозеф Хеллмесбергер (нім. Joseph Hellmesberger; 1828 – 1893) – австрійський скрипаль, диригент, музичний педагог. У 1851 – 1859 рр. працював у Віденській консерваторії: професором скрипки, керував студентським оркестром, з 1851 р. і до кінця життя був її директором.

² Генріх РьOVER (нім. Heinrich Röver; 1827 – 1875) – австрійський віолончеліст.

³ Антон Доор (нім. Anton Door; 1833 – 1919) – австрійський піаніст і музичний педагог.

⁴ Йозеф Геллмесбергер (нім. Joseph Hellmesberger; 1855 – 1907) – австрійський скрипаль, диригент, композитор. Син Йозефа Геллмесбергера-старшого, брат Фердинанда Геллмесбергера.

⁵ Йоганн Франц фон Гербек (нім. Johann Ritter von Herbeck; 1831 – 1877) – австрійський диригент і композитор.

⁶ Фелікс Отто Дессоф (нім. Felix Otto Dessoff; 1835 – 1892) – німецький диригент, композитор і музичний педагог.

в 1878 році він отримав посаду другого диригента Лейпцизького театру, а з 1879 року — головного диригента цього колективу. Саме від цього періоду розпочинається активна фаза його диригентської діяльності, що принесла митцеві міжнародне визнання та закріпила його авторитет як одного з провідних представників німецької диригентської школи кінця XIX – початку XX століття.

Артур Нікіш відзначався винятковою вимогливістю у доборі репертуару, надаючи перевагу творам, що відображали нові тенденції в музичному мистецтві цього періоду. Особливу увагу він приділяв творчості сучасних йому композиторів — Ріхарда Штрауса, Макса Регера, Антона Брукнера. У 1884 році під диригуванням Нікіша відбулася прем'єра Сьомої симфонії Антона Брукнера у виконанні оркестру Гевандхауса в Лейпцигу. Ця подія мала значний резонанс і стала визначальним етапом у визнанні композитора широкою публікою. Артур Нікіш був одним із перших диригентів, який активно підтримував представників так званої «молодої Німеччини», серед яких — Енгельберт Гумпердінк, Еріх Вольфганг Корнгольд, Вальтер Браунфельс, Ганс Цель та інші. Він також прагнув розширювати репертуар за межі німецької традиції: поряд із творами Гектора Берліоза він виконував музику сучасних французьких авторів, включав до програм твори англійського композитора Едварда Елгара, швейцарців Волькмара Андреа, Ганса Хубера, а також представників північних шкіл — норвежця Крістіана Сіндінга та фіна Яна Сібеліуса. У пізній період творчості Нікіш виявив зацікавлення ранньою італійською музикою.

Окреме місце у діяльності Артура Нікіша посідала хорова музика. Як глибоко релігійний і духовно зосереджений диригент, він приділяв особливу увагу виконанню ораторіальних і сакральних творів. Традиційним для нього стало щорічне диригування «Страстями за Матвієм» Йоганна Себастьяна Баха у Страсну п'ятницю в церкві Святого Фоми в Лейпцигу.

У 1888 році Артур Нікіш очолив Симфонічний оркестр Бостона, з яким здійснив численні концертні виступи у США. Його інтерпретації симфоній Людвіга ван Бетховена, зокрема П'ятої, викликали значний резонанс у музичній критиці, спричинивши полярні оцінки. Водночас, це сприяло зростанню

зацікавлення публіки його диригентським стилем. У 1893 році Артур Нікіш був призначений музичним директором Будапештської опери, а вже через два роки отримав запрошення одночасно очолити Лейпцизький оркестр Гевандхаусу та Берлінський філармонічний оркестр. Приймавши обидві пропозиції, він згодом також керував філармонічними концертами в Гамбурзі, зберігаючи ці посади до кінця життя. Співпраця з Берлінським філармонічним оркестром стала однією з найважливіших сторінок у творчості Нікіша. Разом із колективом він здійснив масштабні гастрольні тури більшістю європейських країн. Як запрошений диригент працював з оркестром Концертгебау в Амстердамі та Віденським симфонічним оркестром. У 1904 – 1913 роках часто виступав із Лондонським філармонічним оркестром, з яким у 1912 році здійснив турне по США. Працюючи в лондонському театрі «Ковент-Гарден», Нікіш поставив низку оперних творів, серед яких цикл Ріхарда Вагнера «Кільце Нібелунга» (1913). У цей період його авторитет як диригента стрімко зростає; він активно гастролював, співпрацюючи з провідними європейськими оркестрами та театрами¹.

Окрім диригентської діяльності, Артур Нікіш активно працював у сфері музичної освіти. У 1905 – 1906 роках він обіймав посаду директора Лейпцизької опери, а протягом тривалого часу (з 1889 по 1922 рік) викладав диригування в Лейпцизькій консерваторії (*Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig*). Серед його учнів — румун Джордже Джорджеску, англієць Альберт Коутс, чех Вацлав Таліх та інші. Водночас коло музикантів, які вважали себе його послідовниками й однодумцями, було значно ширшим.

Манера роботи та диригування Артура Нікіша виокремлює його серед сучасників як митця, що сформував нові професійні стандарти у сфері диригентського мистецтва. «Його диригентська техніка була наслідком внутрішньої врівноваженості та гармонії, а витонченість жестів —

¹ Цікавим є факт, що під час концертного турне Лондонського симфонічного оркестру у США 1912 року Артур Нікіш через зміни в розкладі виступів вирішив залишитися в Європі. За початковим планом він мав вирушити океанським лайнером «Титанік», на який уже були придбані квитки. Таким чином випадковий збіг обставин урятував диригента від трагічної події.

відображенням спокою й концентрації. Нікіш досягнув надзвичайної виразності, використовуючи обмежений діапазон рухів — переважно верхньої частини тіла та рук. Його жести відзначалися точністю та емоційною насиченістю, а музиканти беззастережно реагували на них. Особливої сили набував його погляд, який мав виразну сугестивну (гіпнотичну) дію: учасники оркестру Гевандхауса зазначали, що під впливом його очей виконання ставало повністю підпорядкованим диригентській концепції Нікіша, і грати інакше було практично неможливо» (*Detle*, 1922, pp. 70-71).

Артур Нікіш володів рідкісним даром спонтанної передачі виконавської волі — однією з визначальних ознак справжнього диригентського таланту. Йому було властиве вміння емоційно й водночас раціонально втілювати чітко сформульовані музичні ідеї (як ритмічного, так і тонального характеру) безпосередньо впливаючи на оркестровий колектив. Завдяки цьому вмінню «проектувати» музичну думку в реальний звук, Нікіш виробив техніку, що поєднувала максимальну свободу жесту з внутрішньою дисципліною та невимушеністю виконавського процесу.

Як вже зазначалося, Артур Нікіш володів винятковими можливостями сугестивної імпровізації, які використовував для поглиблення музичної виразності та її тонкої диференціації, зокрема у сфері мотивної декламації. Він був переконаний, що динамічні відтінки, їхня інтенсивність і тривалість визначаються виключно внутрішньою логікою музичного твору. Саме завдяки такому підходу виконання під керуванням митця вирізнялося художньою повнотою та багатством звучання. Його інтерпретації відзначалися особливою рельєфністю музичної мови, у якій кожен акцент природно впливав із внутрішньої сутності твору.

Особливості виконавської майстерності Артура Нікіша ґрунтовно охарактеризував Артур Детте у своїй праці «*Nikisch*». Дослідник зазначає: «Коли слухаєш його “Трістана”, відчуваєш, що мімозна тонкість художнього відтворення дозволила йому досягти найвищого рівня інтерпретаційної майстерності. Чудеса другого акту, зокрема винятковий дует, залишають

враження, що зберігаються на все життя. А коли дозволено було пережити “*Liebestod Isolde*” (“Смерть Ізольти у коханні”), з її тремтливими гармонічними тасмніцями та великою мелодією, яка заповнювала сцену й проникала вглиб душі, неможливо було не повірити в любов, здатну перетворювати й очищати світ» (Dette, 1922, р. 88). Характеризуючи його трактування «Дон Жуана» Ріхарда Штрауса, автор додає: «Його пристрасна інтерпретація наділяла твір суб’єктивною привабливістю. Оркестр палав під його рукою, немов розпечене залізо у вогні. Його диригентський жест проникав у саму сутність музичного матеріалу, змушуючи його приймати найсміливіші форми вираження» (Dette, 1922, pp. 88-89).

Адріан Боулт, спостерігаючи за роботою Артура Нікіша з оркестром Гевандхауса в Лейпцигу, де традиційно проводилися відкриті репетиції (по середках), залишив цінні спостереження щодо його диригентської техніки. Він зазначав: «Враження від репетицій було таким самим, як і від справжнього концерту. Сила експресії диригентської палички Нікіша була настільки великою, що здавалося неможливим виконувати *staccato* там, де він показував *legato*. Йому не потрібно було просити про *sostenuto* — його паличка сама досягала цього від музикантів. І так було майже з усіма штрихами й відтінками... Його гнучка ліва рука використовувалася лише для підсилення вказаного паличкою нюансу, тож словесні пояснення ставали зайвими. Ніхто ніколи не помічав, щоб ліва рука Нікіша дублювала рухи правої, за винятком одного такту в кульмінації — і не більше. Його жести були напрочуд економні. Під час репетиції однієї з симфоній Брамса я раптом усвідомив, що рука Нікіша жодного разу не піднялася вище за його обличчя, і що якби вона піднялася до краю — це безумовно викликало б землетрус» (Boult, 1963, pp. 48-49).

У своїх спостереженнях за Артуром Нікішем Адріан Боулт також відзначав фізичні та сценічні особливості маестро, які, на його думку, підкреслювали специфіку його мистецької присутності. «Нікіш колоритна постать: будучи надзвичайно маленького зросту, він пишався своїми маленькими руками і на половину покривав їх величезними накрохмаленими манжетами, тому руки

здавались ще меншими. Ходив він завжди повільно. Після концерту він зазвичай розкланювався перед публікою, потім перекидався кількома словами з музикантами, потім знову виходив уперед і кланявся. Так повторювалося до тих пір, поки оплески не згасали, що дозволяло йому піти — повільно і з гідністю» (Boult, 1963, p. 10). Ця характеристика демонструє увагу Нікіша до сценічної етики, акуратності та витримки в поведінці, що доповнює його образ як диригента, який поєднував технічну досконалість з організованою, елегантною манерою виступу перед публікою.

Артур Нікіш належав до типу диригентів, здатних до імпровізації під час концертів, використовуючи її свідомо й цілеспрямовано для досягнення вражаючих, іноді несподіваних результатів. Сучасники відзначали його високу професійну та художню майстерність, завдяки якій навіть технічно слабкі оркестри починали звучати як першокласні. Звільняючи музикантів від дрібного контролю та розкриваючи їхні художні можливості, Нікіш сприяв ефективному виконанню творів великої складності.

Висновки.

1. Артур Нікіш, як концертуючий диригент із патетичним та романтичним темпераментом, завдяки своєму міжнародному визнанню сприяв поширенню німецької музики за кордоном та на всьому культурному просторі Європи й Америки. Він був носієм високої оркестрової культури і презентував у своїх концертах виконавські ідеали диригентської майстерності. Його спадщина, як одного з основоположників сучасного диригування, ґрунтується на глибокому аналізі партитури, чіткому ритмі та харизмі, що дозволяли розкрити всю палітру звучності оркестру та проникнути у глибини музики, підтверджуючи, що диригування є комплексним процесом, здатним поєднувати інтелектуальні, емоційні та технічні аспекти.

2. Кар'єрний шлях Артура Нікіша демонструє поступове формування професійного досвіду від скрипаля та капельмейстера до одного з провідних диригентів Європи і США кінця XIX – початку XX століття. Саме тому його стиль став одним із еталонів оркестрового виконання та диригентської культури

у світі. Його концертна діяльність суттєво вплинула на розвиток симфонічного виконавства і заклала основи для формування високих професійних стандартів диригентської майстерності у Європі та Америці.

3. Майстерність диригування Артура Нікіша вирізнялося винятковою економністю рухів, точністю жесту, виразністю погляду та здатністю «проектувати» музичну думку у звук, що забезпечувало максимальну ефективність оркестрового виконання. Його диригентська культура поєднувала професійну майстерність, комунікативні навички, естетичний смак, високий рівень технічного володіння рухом і здатність глибоко відчувати та осмислювати музику. Саме це формувало індивідуальний стиль Артура Нікіша, який вирізнявся неповторністю та високим рівнем виконавської культури. Його підхід демонстрував, що диригентська майстерність є не лише «технічним ремеслом», а комплексним процесом, який потребує гармонійного поєднання інтелекту, емоційності та глибокого музичного розуміння.

4. У XIX столітті диригентська професія розвивалася за умов відсутності системної освіти, коли знання, уміння та навички передавалися переважно шляхом практичного досвіду й усної традиції. Саме тому педагогічна діяльність Артура Нікіша в Лейпцизькій консерваторії відіграла важливу роль у становленні наступних поколінь професійних диригентів. Його виконавський стиль справив суттєвий вплив на творчість таких видатних майстрів, як Леопольд Стоковський, Артуро Тосканіні, Адріан Боулт, Сергій Кусевицький, Вільгельм Фуртвенглер та інших. Постійно впливаючи на формування музичних смаків публіки та стимулюючи розвиток симфонічного виконавства, Артур Нікіш активно вводив до програм своїх концертів твори сучасних композиторів. З його діяльності бере початок і формування національної школи угорських диригентів, яскравими представниками якої стали Джордж Селл (який називав митця «оркестровим чарівником»), Юджин Орманді, Георг Шолті (справжнє ім'я — Дьєрдь Штерн) та інші.

Перспективи подальших розвідок... З опрацьованих джерел відомо, що Артур Нікіш не залишив жодних письмових матеріалів, які б розкривали його

пріоритети та принципи виконавської й педагогічної діяльності. Тому дослідження його унікальних методів роботи з партитурою та процесу «діалогу» з оркестром, що призводив до народження неповторних інтерпретацій класичних і романтичних творів, потребує детального вивчення, систематизації та нотування для подальшого практичного використання сучасними диригентами.

Список використаної літератури і джерел

1. Лошков, Ю., 2012. Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.). *Культура України*, 36, сс.267–276.
2. Макаренко, Г., 2006. *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Плужніков, В., 2006. *Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці XIX століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
4. Boulton, A., 1963. *Thoughts on conducting*. 1st ed. London: Phoenix House.
5. Chevalley, H., 1922. *Arthur Nikisch: leben und wirken*. Berlin: Bote und Bock.
6. Dette, A., 1922. *Nikisch. Lothar Joachim*. Leipzig: Voerkels.
7. Galkin, E. W., 1988. *A History of orchestral conducting in theory and practice*. New York: Pendragon Press.
8. Lebrecht, N., 1992. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. London: Simon & Schuster.
9. Pfohl, F., 1922. *Arthur Nikisch. leben und wirken*. Redaktionelle herausgab H. Chevalley. Berlin: Bote und Bock.
10. Wood, H., 1938. *My Life of Music*. London: Gollancz.

References

1. Loshkov, Yu., 2012. Nimetska romantychna dyryhentska shkola (druha polovyna XIX st.) [The German romantic conducting school (second half of the 19th century)]. *Kultura Ukrainy*, 36, pp.267–276.
2. Makarenko, H., 2006. *The creativity of a conductor in the context of an integrative approach*. Doctor of Art History. Thesis. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
3. Pluzhnikov, V., 2006. *The profession of a conductor and the ways of its formation in the western european theatrical and concert practice of the 19th century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts.
4. Boulton, A., 1963. *Thoughts on conducting*. 1st ed. London: Phoenix House.
5. Chevalley, H., 1922. *Arthur Nikisch: leben und wirken*. Berlin: Bote und Bock.
6. Dette, A., 1922. *Nikisch. Lothar Joachim*. Leipzig: Voerkels.
7. Galkin, E. W., 1988. *A History of orchestral conducting in theory and practice*. New York: Pendragon Press.
8. Lebrecht, N., 1992. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. London: Simon & Schuster.
9. Pfohl, F., 1922. *Arthur Nikisch. leben und wirken*. Redaktionelle herausgab H. Chevalley. Berlin: Bote und Bock.
10. Wood, H., 1938. *My Life of Music*. London: Gollancz.

OLEKSANDR ZAVOLGIN

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

Acting Associate Professor at the Department of Choral Conducting
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
ivalzavolgin7704@gmail.com

The Creative Portrait of Arthur Nikisch in the Context of the Development of the German Conducting School of the Late 19th – Early 20th Centuries

The article examines the creative and performing path of Arthur Nikisch's formation as a conductor within the context of the evolution of the German conducting school. His professional activity is characterized through his work as artistic director and conductor of the Leipzig Opera (Oper Leipzig, 1878–1910), the Boston Symphony Orchestra (1889–1893), music director of the Hungarian State Opera (Magyar Állami Operaház, 1893–1895) and principal conductor of both the Gewandhaus Orchestra Leipzig (1895–1922) and the Berlin Philharmonic Orchestra (Berliner Philharmoniker, 1895–1922). The study highlights Nikisch's engagements as guest conductor of the Royal Concertgebouw Orchestra (Koninklijk Concertgebouworkest), the London Symphony Orchestra (in various years between 1904–1913), the Vienna Philharmonic (Wiener Philharmoniker) and his work as stage conductor at the Royal Opera House, Covent Garden. His pedagogical activities at the Leipzig Conservatory are analyzed, emphasizing his influence on the development and establishment of national conducting schools—including the German-Austrian, English, Italian, Romanian, Hungarian, American and others through the artistic legacy of their prominent representatives. The features of the manual conducting technique of Artur Nikish as a conductor-interpreter are described. His unique ways of interacting with the orchestral ensemble and his influence on it due to his bright individual qualities and subtle mastery of psychological techniques are revealed. The maestro's analytical approach to score study, his focus on sound quality, search for timbral richness, and pursuit of structural and stylistic integrity are underlined as factors that shaped the transformation of musical works into distinctive, complete concert forms. The research also traces the continuity and succession in transmitting the principles of manual technique, rehearsal methods, and approaches to ensemble collaboration from the "older" generation of German conductors (Arthur Nikisch, Hans Richter, Felix Mottl, Hans von Bülow) to the "younger" generation of performing conductors (Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Václav Talich, Sir Adrian Boult, Fritz Reiner, Pierre Monteux, Gustav Mahler, and others). This succession reflects the compilative and empirical nature of Arthur Nikisch's conducting style as one of the leading representatives of his era.

Keywords: Arthur Nikisch creative legacy, conductor, creative portrait, German conducting school, manual conducting technique.

Стаття надійшла до редакції 03.05.2025 р.
Отримано після доопрацювання 19.06.2025 р.
Прийнято до друку 12.07.2025 р.

НАДІЯ СЕЛЕЗНЬОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-5097-824X>

аспірантка кафедри історії української музики

та музичної фольклористики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

selezniovanadia12@gmail.com

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕНИ ЧМУТ:

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Висвітлено вибрані камерно-хорові твори буковинської композиторки Олени Чмут, які найповніше й найхарактерніше презентують основні напрями її хорової спадщини. Творчість композиторки розглянуто в контексті стилістичних тенденцій розвитку української хорової музики другої половини XX – початку XXI століття. Розглянуто сценічне життя хорових творів Олени Чмут, зокрема їх прем'єрне виконання у творчій практиці провідних хорових колективів України, а також питання нотного видання її композицій. Відзначено важливу роль філармонійного камерного хору «Чернівці» (художня керівниця — Надія Селезньова), який став справжньою творчою лабораторією композиторки, місцем становлення та апробації її нових художніх ідей. Встановлено, що на сьогодні її музика залишається малодослідженою у вітчизняному музикознавстві, що зумовлює актуальність запропонованого дослідження. Охарактеризовано основні жанрово-стильові ознаки камерно-хорового доробку композиторки, простежено поєднання традицій і новаторства, взаємодію фольклорних інтонацій і сучасного гармонічного мислення. Здійснено детальний аналіз музичної інтерпретації Олени Чмут поезії буковинського письменника Івана Негрюка «Весняне» та літературного тексту буковинської народної пісні «Коло моєї хати». Проаналізовано гармонічну мову, поліфонічні прийоми, драматургічні та формотворчі принципи, що визначають ознаки вільного наскрізного розвитку тематичного матеріалу. Приділено особливу увагу взаємодії поетичного слова і музично-виражальних засобів, що органічно поєднано у хорових партитурах, у яких простежуються глибока емоційно-психологічна насиченість і яскраво виражений індивідуальний стиль композиторки. Виявлено, що Олені Чмут властиве тонке відчуття вокальної природи хорового звучання, багата гармонічна палітра, гнучкість фактури та майстерне використання поліфонічних елементів. Доведено, що проаналізовані камерно-хорові композиції є яскравими зразками сучасної української музики, у яких гармонічно поєднуються народнопісенна основа, романтична «емоційність», модерні гармонічні пошуки та глибока художня «рефлексія».

Ключові слова: композиторська творчість Олени Чмут, хорова творчість Олени Чмут, камерна хорова музика, хорова музика а cappella, стиль, жанр, фактура.

Постановка проблеми... У хоровій музиці явище жанрових дифузій і модифікацій виявляється в одному з найхарактерніших аспектів, притаманних саме співочому жанру, — у поєднанні засобів виразності музики та поетичного слова. Таке взаємопроникнення підсилює роль поетичної програмності серед

провідних тенденцій сучасного композиторського письма. У цьому контексті показовим прикладом оригінальних жанрово-стильових пошуків виступає хорова творчість сучасної української композиторки Олени Чмут¹.

Уперше композиторка звернулася до хорового жанру у 1996 році. Її перші опуси — обробки українських народних пісень «Коло моєї хати» та «Ой, на горі два дубочки» — швидко здобули популярність завдяки стильовому новаторству та органічному поєднанню в них класичних прийомів, естрадно-джазової гармонії й фольклорного колориту, що на той час було цілком новим явищем в українській хоровій музиці. У період з 1996 по 2021 роки Олена Чмут створила десятки творів для хору *a cappella*, які вирізняються широким жанрово-стильовим діапазоном. Її доробок охоплює авторські мініатюри та цикли на слова українських поетів, духовну літургійну музику, а також обробки народних і популярних естрадних пісень. У хоровій творчості композиторки відображено різноманітні тематичні та ідейно-образні орієнтири: діалог епох — від сучасності до далекої історії, звернення до національних традицій, сферу глибокої та світлої лірики, що передає поетичність найтонших людських почуттів. Копії рукописів партитур Олени Чмут, зокрема її обробок українських народних пісень, швидко поширилися серед хормейстерів різних регіонів України. Уже наприкінці 1990-х років її твори увійшли до репертуару навчальних хорів консерваторій, закладів середньої та вищої мистецької освіти, аматорських і церковних хорів, вокальних ансамблів, а також професійних хорових колективів. Першим колективом, що у 1998 році виконав кілька українських народних пісень в обробці Олени Чмут, став Київський муніципальний камерний хор «Хрещатик» (художня керівниця — Лариса Бухонська). На початку 2000-х років хорові твори композиторки увійшли до

¹ Чмут Олена Олександрівна (26.08.1959) народилася у місті Чернівці в сім'ї музикантів. У 1984 році закінчила історико-теоретичний факультет Київської державної консерваторії (клас Т. Бондаренко) та почала працювати викладачем-теоретиком у Чернівецькому музичному училищі, де працює по сьогодні. У 1997 році вступила до Національної музичної академії України на композиторський факультет до класу Л.М. Колодуба, де провчилася до 2000 року. Серед учнів О. О. Чмут молоді композитори В. Собко, Н. Юрчук-Бойко, Н. Яремчук, О. Шимко, Ю. Василенко та ін. У її доробку є композиції для камерного та симфонічного оркестру, п'єси для струнних та духових інструментів, а також для фортепіано. Але, переважна більшість — це хорові та вокальні твори. Найвідоміші з них написані на слова українських, буковинських поетів: І. Франка. І. Негрюка, В. Вознюка, М. Бучка.

репертуару Київського муніципального камерного хору «Київ» (художній керівник — Микола Гобдич), який першим здійснив видання двох її обробок буковинських народних пісень — «Коло моєї хати» та «Ой, на горі два дубочки». Ці твори було включено до репертуарної серії «Бібліотека хору «Київ».

Згодом хорові твори Олени Чмут увійшли до репертуару Хору Національної телерадіокомпанії України (художня керівниця — Юлія Ткач), Житомирської хорової капели «Орея» (художній керівник — Олександр Вацек) та інших відомих колективів. Починаючи з 2010 року, всі хорові прем'єри композиторки здійснював філармонійний камерний хор «Чернівці» (художня керівниця — Надія Селезньова), який став своєрідною творчою лабораторією Олени Чмут.

У 2012 році за гармонізацію стихирі болгарського наспіву «Тебе одеющогося» Олена Чмут була відзначена спеціальним дипломом Першого міжнародного конкурсу композиторів «Роман Сладкопеев». У 2021 році здійснено упорядкування та видання збірки її хорових творів *a cappella* (2021).

Слід зазначити, що на межі тридцятиріччя активної та плідної творчої діяльності композиторки, попри високу затребуваність і популярність її хорових композицій, у сучасному музикознавчому просторі ця складова творчості Олени Чмут досі не отримала належного наукового осмислення.

Аналіз досліджень і публікацій... Ім'я Олени Чмут фігурує у хрестоматіях, довідниках та навчальних посібниках із музичного краєзнавства Буковини, що видавалися у Чернівцях. Серед їх авторів музикознавці та викладачі кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: А. В. Плішка (2011), А. М. Кушніренко, О. В. Залуцький та Я. М. Вишпинська (2011). Творчість Олени Чмут дотепер розглядалася дослідниками лише фрагментарно. Зокрема, у статті Ольги Путятицької «Драматургічний потенціал сакрального тексту “Тебе одеющогося” у музичних проекціях кінця XVI – початку XXI ст.» (2015) докладно проаналізовано один із найзначніших духовних творів композиторки — стихиру болгарського наспіву «Тебе одеющогося». Розкриваючи драматургічний потенціал, закладений у

сакральному та музичному текстах монодії, дослідниця наголошує на гармонійному втіленні цих складових у композиторському баченні Олени Чмут, на органічному поєднанні закономірностей давньої модальної та сучасної функціонально-гармонічної систем в її інтерпретації. Ольга Путятицька підкреслює оригінальність авторської художньої концепції, діалогічну взаємодію давнього й сучасного мистецтва, реалізовану на кроскультурному рівні.

У монографії Юлії Каплієнко-Ілюк «Музичне мистецтво Буковини. Сильові парадигми композиторської творчості» (2020) творчість буковинських композиторів розглянуто в історико-хронологічній послідовності — від ХІХ до початку ХХІ століття. Дослідниця відзначає, що доробок Олени Чмут посідає вагоме місце серед найяскравіших представників сучасної композиторської школи Буковини. Науковиця підкреслює, що Олена Чмут є гідною спадкоємицею традицій київської композиторської школи, представником якої був її батько — Олександр Чмут, учень Левка Ревуцького. Юлія Каплієнко-Ілюк подає загальний огляд творчого доробку композиторки та стисло окреслює особливості її індивідуального стилю, який визначається «... органічним поєднанням класичного академічного мислення, романтичного ліризму, колористики, притаманної імпресіонізму, а також синтезом національного фольклоризму з елементами джазу та сучасних композиторських технік» (2020, с. 229).

Оскільки огляд наукової літератури обмежується цими публікаціями, стає очевидним, що аналіз хорової творчості Олени Чмут залишається актуальним і недостатньо дослідженим. Таким чином, простежується потреба у комплексному аналітичному дослідженні цієї проблеми.

Мета статті — визначити характерні стильові риси композиторського письма Олени Чмут з окресленням концептуального бачення її творчого доробку в сучасному музичному просторі України та врахуванням вимог сьогодення на підґрунті синтезу наукових і творчих здобутків визначних постатей вітчизняної та зарубіжної музичної культури. Відповідно до поставленої мети було

визначено завдання дослідження:

- 1) здійснити музикознавчий аналіз вибраних хорових творів Олени Чмут, у яких найяскравіше розкриваються жанрово-стилістичні напрями композиторського письма;
- 2) охарактеризувати засоби музичної виразовості у хорових партитурах Олени Чмут задля осмислення змістової наповненості композицій;
- 3) окреслити стильові особливості камерних хорових творів *a cappella* Олени Чмут.

Виклад основного матеріалу дослідження... В українській хоровій музиці кінця XX – першої чверті XXI століть, у руслі загальних тенденцій музичної культури, спостерігаються явища дифузії стилів та форм, а також суміщення модусів різних естетичних систем. У композиторській практиці це передусім проявляється у пошуках нетрадиційного використання широкої палітри звуків і гармонічних фарб.

За словами М. Черкашиної-Губаренко, у сучасній музиці змінилися жанрові пріоритети: «Поняття жанру, як стійкої моделі і пам'яті культури, якщо не щезає, то трансформується або нівелюється. Деякі автори віддають перевагу програмності нового зразка — поетичній» (зокрема, твори: “Ранковий крик птаха” для духового квінтету Віталія Годзяцького, “І поволі кружляючи, я увійду в небесний став” Алли Загайкевич, “Із низин душі” Юлії Гомельської, “Храм неба”, “Серце сліз і печалей”, “Містерія: Агнець, закланий від створення світу” Вадима Ларчикова, “Віддалення” Людмили Юріної») (2008, сс. 164-165).

«Весняне» на слова Івана Негрюка — один із перших авторських творів Олени Чмут, створений у 1997 році. Саме в ньому яскраво проявилася одна з домінуючих рис її композиторського стилю: загострено чуттєва образність, що максимально точно передає «емоційну сутність» поетичного тексту, а також гармонійне поєднання романтично-ліричної витонченості з імпресіоністичною звукообразжальністю. Вже з перших тактів партитури образ пелюсток цвіту, що проростають і розкриваються навесні, формується звукообразжально та органічно — засобом поступового розростання акордів: від унісону через

діатонічні секундові сполучення до терцієво-квартових акордів із поступовим розширенням діапазону завдяки руху мелодії в сопрановій партії вгору та протиходу басової партії вниз. Динамічне наростання від нюансу *p* до *f* підкреслює цей рух мелодії. Мелодія твору характеризується широким диханням, включає пентатонічні звороти та наполегливі висхідні фрази. Поступеневий висхідний рух першої фрази в діапазоні октави врівноважується великими протилежними стрибками на октаву та велику нону. З висхідного стрибка на нону починається тема першого розділу. У подальшому мелодія складається переважно з діатонічних фраз невеликого діапазону (тт. 1-8).

Своєрідно та свіжо звучать сполучення діатонічних акордів із поліінтервальною структурою, зокрема терцеві та квартові акорди з вкрапленням секунд (тт. 9-10). Внаслідок півтонового зсуву в кінці першого розділу відбувається ладотональна зміна: із сфери *Ci-бемоль мажор* у сферу *Ля-мажор*. Далі шляхом дезальтерації здійснюється перехід в умовну домінанту — *Фа-дієз-мажор*. Цей домінантовий нонакорд із квартою завершує перший розділ твору «Весняне» Олени Чмут (тт. 9-14).

У середньому розділі означеного твору буквально кінематографічно відтворюється легкий «шелест» вітру серед листя, який у поетичному слові порівнюється з ніжним дотиком пальців до клавіш. Для цього композиторка застосовує прийом імітації трихордових безпівтонних поспівок у партіях перших та других сопрано (т. 15). Імітації звучать на фоні домінантового ланцюжка нонакордів, що веде до умовного *Соль-мажор*. Кульмінація середнього розділу — рух паралельними квартакордами з хроматичними зсувами — завершується зупинкою на тоні *мі-бемоль*, який набуває значення шостого низького щабля заключного *Соль-мажор*.

Заклучний розділ твору «Весняне» Олени Чмут виступає як динамічна реприза, в якій тема першого розділу проводиться на фоні тонічного органного пункту. У репризі тема звучить у скороченому вигляді, а основні мелодичні фрази підтримуються плагальними зворотами. Наприкінці твору створюється ефект відкритого «незавершеного завершення» — зупинка на акорді

субдомінантового забарвлення, що нагадує аромат акацій, який злітає в небо (тт. 23-28).

Отже, одним із найголовніших засобів виразності цього твору є гармонічна мова. Її імпресіоністичні барви, у нерозривному поєднанні з витонченим літературним текстом, майстерно змальовують пейзажну лірику та глибоко передають найтонші емоційні стани людської душі.

Українську (буковинську) народну пісню «Коло мої хати» для хорової обробки Олена Чмут обрала зі збірки «Перлини української народної пісні», упорядник М. М. Гордійчук (1989). У вступній статті до пісенника упорядник зазначає, що до збірки увійшли пісні традиційного фольклорного матеріалу (не пізніше початку XX століття), які були найпопулярнішими та найчастіше виконувалися. Зміст пісні нагадує невелику театральну сцену: спочатку звучать спогади героїні про минулі події, далі до її оповіді додається присутність оточення (хору); у середньому розділі — звернення оточення до героїні; у кульмінаційному розділі — відповідь героїні на звернення, її жалі та крик душі. Соло героїні звучить тричі — у вступі, у кульмінації та в кінці — у драматургічно найважливіших моментах.

Вступ до пісні «Коло мої хати» для хорової обробки Олена Чмут є своєрідною прелюдією імпровізаційного характеру, свого роду епіграфом або заспівом. Шеститактова тема поділена на три фрази, причому третя фраза є варійованим повтором другої. Кожен двотакт можна розглядати як речення, а кожен такт — як фразу, що відділяється від попередніх паузою або люфтом і несе змістову функцію. Звучання фрази у солістки та відповідь хору утворюють діалог: у солістки звучить текст, а хор на *брумендо* виконує фонові фрази. У шостому-восьмому тактах хор набуває більш динамічного руху (мікродинаміка), а почергове звучання переростає в одночасне, коли солістка і партія хору входять у резонанс. Остання фраза вступу має підсумовуючий характер і також проходить у формі діалогу між солісткою та хором. Весь вступ ведеться від імені дійової особи — це згадка минулого, історія про те, що відбулося раніше: героїню змушують вийти заміж, всупереч її власному бажанню.

Основна частина хорової обробки пісні «Коло мої хати» Олена Чмут безпосередньо змальовує дії, що відбувалися. Тут спостерігається різка зміна характеру музики: рухливий темп, синкопований регулярний ритм (3+3+2) у чоритрохдольній структурі (мішаний регулярний розмір). Після вступу (1 цифра) звучить перша частина (2-4 цифри), 5-6 цифри охоплюють середню частину (канон у паралельній тональності), 7 цифра позначає репризу, а 8 цифра — ритмічну репризу, яка виступає як зв'язка до постлюдії (тт. 48-59, що є варіантом вступу). Таким чином, спостерігається подвійна арка: між вступом та кодою та всередині основної частини, яка має репризну побудову.

У зв'язці хорової обробки пісні «Коло мої хати» Олена Чмут відбувається повернення до темпу основної частини та пружного ритму, тому заключний розділ звучить динамічніше за вступ, хоча матеріал за структурою залишається тим самим. Динамізму додає також динаміка: від *f* поступово переходить до *p*. У підсумку виникає змістова кульмінація твору — перехід від крику душі, відчуття безвиході та безнадійності в останніх тактах. Усі розділи відокремлені цезурами, які не порушують наскрізного розвитку композиції. Цікавим є перехід усередині зв'язки між реченнями та між останніми двома епізодами (зв'язкою і постлюдією), де застосовано прийом накладання, що також динамізує розвиток.

Незважаючи на варіаційний принцип розвитку матеріалу, обробка хорової пісні «Коло мої хати» Олена Чмут в цілому нагадує форму балади з чітко вираженим вступом і заключенням. Гармонія першого (вступного) розділу побудована на діатонічних співзвуччях. Три- та чотириголосні акордові вертикалі (переважно чотириголосні) мають прозоре звучання, представлене тризвуками та сектакордами. Поступово акорди ускладнюються завдяки введенню дисонансів. Від другої фрази з'являються діатонічні дисонанси, неповні нонакорди, септакорди та секундакорди.

Визначення структури акордів у цьому розділі хорової обробки пісні «Коло мої хати» Олена Чмут є досить умовним, оскільки вони мають лінійне походження — нашарування діатонічних підголосків, що рухаються в

нисхідному та висхідному напрямку по ступенях натурального мінору в межах великої терції. Інші голоси здебільшого статичні: стоять на місці або рухаються по секундах, іноді зливаючись із солюючою партією. Спостерігається рух паралельних квінт та перехід нони у септиму у крайніх голосах. Гармонічний розвиток у цьому розділі відбувається поступово — від прозорих діатонічних акордів до складних дисонуючих діатонічних сполучень. Мелодія теми вступу дещо варіюється: змінена друга фраза. Фактура побудована як діалог — фрази у соло сопрано чергуються з відповідями хору і контрастують ритмічно (восьмі тривалості в темі та довгі тривалості у партії хору). Щемливі секунди в партії хору контрастують із мелодією широкого дихання в партії солістки. Варто відзначити оригінальність та нестандартність гармонічних зворотів. Наприклад, перехід *VII*₉ у *t* з секундою (тт. 7-9). Перехід VII-го ундецимакорду у VI-й ундецимакорд (т. 11), які мають досить різке звучання. Останні два акорди розділу є кварта кордами — на VII натуральному ступені та *t* з квартою (т. 13). Вони також є оригінальними, звучать ефектно завдяки додаванню у діатонічні акорди жорстких, терпких квартових дисонансів.

Основна частина першого розділу хорової обробки пісні «Коло моєї хати» Олена Чмут відкривається динамічним синкопованим «квадратом» у партії хору. Він має характерну метроритмічну структуру $3/8 + 3/8 + 2/8$, що формує синкопований рух. У ладовому відношенні з'являються нові риси: нисхідний хроматичний хід між VII та V щаблями у верхньому голосі та рух паралельних квінт II понижена — I (тт. 14-17).

Отже, головна відмінність від попереднього діатонічного епізоду полягає у хроматизації мелодичних ліній. Щодо форми, цікавим є те, що цей чотиритакт більше ніде не повторюється, хоча він дуже ефектний, яскравий і запальний, задаючи тон подальшому характеру твору. Водночас хроматичний хід у верхньому голосі буде використаний надалі, а також з'являтиметься II понижений щабель — тобто відтепер хроматизація стає основним засобом гармонічного розвитку.

Цей чотиритакт виступає як свого роду концентрат, елементи якого потім

повторюються у подальшому розвитку. Так, у першій варіації в басовій партії відтворюється хроматичний хід із верхнього голосу. Гармонічна послідовність першої варіації доволі нескладна: $t - t_2 - S_6 - s_6 - t_{4/3} - IV_7^{\#3} - D_9 - t$ із затриманням до терцевого тону — t (розв'язок), але надалі вона стане основою для наступних варіацій (тт. 18-23).

Акордові вертикалі протягом усієї хорової обробки пісні «Коло мої хати» Олена Чмут нерідко містять дисонанси у співвідношенні з темою, що зумовлено лінеарним підходом до утворення багатоголосних побудов — тобто обробка теми нагадує народний підголосковий стиль. Гострота виникаючих співзвуч не стримує композитора. Цей прийом зустрічається досить часто й в інших обробках, що дозволяє вважати його характерною рисою композиторського стилю.

Отже, Олена Чмут розвиває матеріал хорової обробки пісні «Коло мої хати» за принципом поступового ускладнення гармонії протягом усієї композиції. Якщо перший куплет пісні гармонізовано відносно просто і класично, то в другому куплеті з'являється новий елемент — виразний підголосок, контрапункт до теми, який проходить у басовій партії. Цей підголосок є варіацією нисхідного ходу басу, що виник у 18–20 тактах, і мелодизований у ритмічному малюнку вступного «квадрату». Його структура нагадує секвентну побудову, де кожен ступінь хроматичного ряду пов'язаний із наступною ланкою рухом прохідних звуків. Такий тип мелодії має риси прихованого багатоголосся: нисхідний хроматичний хід «вплетений» у мелодію, яка, попри роль супроводу, залишається досить виразною. Фактично це протискладення, що конкурує з темою, але повністю пов'язане з нею і підпорядковане їй. У подальшому цей контрапункт буде використано у зв'язці до останнього розділу (тт. 24-29).

Завдяки цьому друга варіація (другий куплет) хорової обробки пісні «Коло мої хати» Олена Чмут звучить багатше та цікавіше за більш класичну першу і становить важливий етап у варіативному розвитку теми. У плані гармонії в цьому

розділі з'являються більш складні акордові структури, мажорна субдомінанта та вихід за межі тональності. Відхилення у паралельний мажор відбувається через його гармонічну субдомінанту (т. 26), далі йдуть хроматичні послідовності зменшених септакордів, що приводять до *Соль-мажор* секстакорду (одноіменна тональність, т. 27), та натуральний *VI*₉ у послідовності з *II*₇, який ускладнюється додаванням нони. Таким чином активно відбувається процес перегармонізації через хроматизацію та ладогармонічні зміни.

Слід зазначити, що в цих двох варіаціях було використано всі можливості гармонізації мелодії у *соль-мінор*. Тому логічним є проведення теми у паралельному *Сі-бемоль мажор* в наступному розділі хорової обробки пісні «Коло мої хати» Олена Чмут — середній частині (тт. 29–39). Це також відповідає традиції ладової паралельної перемінності у народній пісні. Гармонічні прийоми навмисно дещо спрощені порівняно з попереднім матеріалом: відсутні гострі дисонанси, хроматизми та джазові акорди, використовуються натуральні співзвуччя у натуральноладовій сфері. Проте, на перший план виходить яскравий пружний танцювальний ритм. У цілому епізод створює враження жанрової сценки: тут відбувається звернення дівчат і парубків до героїні пісні. Усі засоби виразності викликають асоціацію з грою народних музикантів (троїстих музик) — низький струнний інструмент (басоля) у басах, завзятий ритм барабану або бубна, простий мотив у тенорів і «плетіння» теми у жіночих голосах, які немов косами в'ються одна за одною. Усе це зумовлено сюжетною лінією та змістом пісні. Тут зникає хоральна фактура, і відбувається діалог між чоловічою та жіночою групами хору. У жіночій групі проходить канон у верхню сексту на основній темі, яка дещо скорочена. У чоловічій групі тенори співають підголосок на фоні *ostinato* — ритмізованих повторень (знову на ритмічному малюнку початкового «квадрату») I та IV щаблів у басовій партії на гармонії *D*₇ до субдомінанти, тобто до *Мі-бемоль мажор*. У поєднанні всіх партій виникає ефект діатонічної, натуральноладової політональності, оскільки в каноні поєднуються *Сі-бемоль мажор* і *соль мінор*, а в супроводі — *Сі-бемоль мажор* і *Мі-бемоль мажор* з переважанням останнього. Таким чином, у цьому куплеті

варіювання відбувається засобами ладотонального розвитку, а поява контрастного мажору привносить свіжість у звучання (тт. 29-35). Ця побудова повторюється двічі. У цілому середній розділ вирізняється контрастністю за жанром, характером, ладотональністю та фактурою, при цьому активно застосовуються поліфонічні прийоми.

Досить несподіваним переходом до наступного кульмінаційного розділу хорової обробки пісні «Коло мої хати» Олена Чмут є перегармонізований каданс цього діалогу (тт. 38-39), який має розімкнений характер. Він насичений альтерованими звучаннями сповзаючих терцкваракордів і зупиняється на двох паралельних нестійких акордах (т. 39) — на IV_9 і V_9 , у яких шостий щабель підвищений, а D_9 ще зі секстою, тобто знову з'являються джазові акордові вертикалі.

Саме в такому стилі звучить наступний куплет хорової обробки пісні «Коло мої хати» Олена Чмут — третя частина композиції. Ця джазова варіація є кульмінацією усього твору. Риси джазовості проявляються вже в темі, яка відходить від сталого, регулярного ритму. Це виражається змінами ритмічного малюнку, появою дуолей та фермат, коли солістка вільна у використанні агогічних прийомів, що підкреслює експресивний характер сольного епізоду. Звучання хору знову виконує суто супровідну функцію, без тексту (як у вступі), до дещо скороченої діатонічної теми, при цьому поділяючись на два звукові плани. Гармонічно цей епізод побудований на двічі повтореній кварто-квінтової, але варійованій та ускладненій «золотій» секвенції, яка має ознаки домінантового ланцюжка (тт. 39-43). У ланках секвенції використовуються не лише септакорди, а й нонакорди та ундецимакорди. Верхній голос ускладнює загальну вертикаль хроматичними неакордовими звуками, іноді альтерованими, і формує окрему мелодичну лінію. Таким чином, у супроводі виділяються два пласти: акордова вертикаль (баси, тенори, альти) та нашарування мелодичної лінії в сопрановій партії. Це надає фактурі джазового колориту. Цей розділ є ще одним варіантом гармонізації мелодії, демонструючи принцип гармонічного варіювання, що виступає характерною рисою стилю композиторки.

Перед завершальним розділом хорової обробки пісні «Коло мої хати» Олена Чмут іде невелика зв'язка на матеріалі теми, яка супроводжується зміненою басовою партією контрапункту у 4-й цифрі (тт. 24–27), виконаною в підкреслено синкопованому ритмі, що пронизує всі рухливі епізоди цього твору. Спочатку звучить двоголосний варіант, що створює відчуття поступового наростання перед наступним розділом (тт. 47-53). У результаті варіювання фактура поступово розростається до три- чи чотириголосся. Переходи між розділами, зв'язки та кодою додаються динамізмом за рахунок прийому накладання у каденціях. Спостерігається поступове наростання динаміки від *p* до *f*, що підсилює експресивність розвитку твору (тт. 54-59). Заключний розділ — постлюдія, кода — виконує функцію дзеркальної репризи, завершальної арки композиції. Він починається у темпі попереднього розділу на *f*, проте поступово звучання стихає: напруження спадає, темп уповільнюється, а в останніх фразах з'являються *ritenuto* та *фермати* на фоні *diminuendo* до *pp*. Це створює відчуття безвихідності, приреченості, передає душевний стан дівчини-героїні пісні, що розповідає свою історію.

Образно коду хорової обробки пісні «Коло мої хати» Олена Чмут можна порівняти з поглядом на минуле і сьогодення крізь призму коливання прозорого марева, як нагріте над вогнищем повітря з заломленими променями світла. Для цього композиторка використовує прозорі та діатонічні акордові засоби, властиві вступу. Гармонічні вертикалі у заключній каденції з натуральними дисонансами і завершенням на тоніці з квартою залишаються незмінними, а зміна ритмічного малюнку — збільшення тривалостей до цілих нот — слугує прийомом розширення, підкреслюючи завершення форми.

Принцип гармонічного варіювання є ключовою рисою стилю Олени Чмут. У поєднанні традиційних засобів і пошуку нових прийомів та комбінацій ця обробка демонструє широкий спектр можливостей: діатонічна гармонізація, хроматизація, ускладнення вертикалі та горизонталі, різноманітне ладогармонічне та ладотональне висвітлення теми (її перегармонізація), використання поліфонічних прийомів: підголоски, контрапункти, канон. У

сукупності ці засоби створюють розгорнуту, різноманітну і виразну хорову фактуру, що відзначає авторський стиль композиторки.

У четвертому куплеті тема переходить до чоловічої групи хору, що підкреслює сюжетну діалогічність пісні — вибір партії для теми пов'язано із текстом пісні. Варто зазначити, що проведення теми в жіночій або чоловічій партіях обирається автором у залежності від сюжету пісні, який має діалогічну форму. Початок четвертої варіації збігається з темою другої варіації (з т. 22), але фактурна розробка істотно змінена, що забезпечує динамічний і колористичний контраст. Таким чином, композиторка продовжує варіативний принцип розвитку теми, поєднуючи традиційні та інноваційні гармонічні прийоми (тт. 42-46). Закінчення цієї варіації вирізняється альтерованою подвійною домінантою, що звучить як нонакорд із секстою — гармонія, яка служить мостом до кульмінаційної варіації. Характерні моменти: домінанта зсувається на малу терцію вгору, після чого рухаємося по великих та малих секундах вниз у синкопованому ритмі, що веде до зупинки на домінанті основної тональності; тема у тенорах звучить у зміненому вигляді — чиста квінта замінена на зменшену, формується п'ятиступеневий зменшений лад (тон-півтон); синкоповані джазові акорди та терпкі дисонанси підсилюють експресію і динаміку, створюючи кульмінаційний ефект у творі. Таким чином, гармонія й фактура разом формують інтенсивну кульмінаційну атмосферу, що відрізняється від попередніх варіацій (тт. 51-55). Загалом спостерігається поступовий розвиток гармонічної мови: від натурального мінору, архаїчних мелодичних зворотів, прозорих квінт у супроводі до складних ладових перетворень теми та напружених п'ятизвучних акордових структур. Поєднання цих акордових елементів із терпкими дисонансами створює оригінальне та сучасне звучання.

Кульмінаційний епізод хорової обробки пісні «Коло моєї хати» Олена Чмут завершується домінантовим нонакордом із секстою у середині, що формує гостро-дисонансну атмосферу, підкреслюючи пікову напругу композиції (тт. 56-58).

У фінальному куплеті, що виконує функцію репризи цього твору,

змінюється динаміка на *p*. Контрапункт до теми, який був у супроводі на початку твору (у партії тенорів у 9-12 тт.), виходить на перший план, але є варіацією його проведення у 2-му куплеті (18–21 тт.). Секундовий хід I-VII замінюється на септимовий стрибок. На фоні тонічного органного пункту цей контрапункт звучить у вигляді октавного унісону сопрано та тенорів, що обрамляє тему, яка ніби влітається в середину, тобто використовується поліфонічний прийом двоголосного вертикального складного контрапункту. Це створює цікавий фонічний ефект. Тут головними є не акордові вертикалі, а поліфонічне поєднання ліній і повернення до прозорого звучання.

У результаті лінійного руху голосів виникають гострі нисхідні малосекундові дисонанси, які надають звучанню хорової обробки пісні «Коло моєї хати» Олена Чмут щемливості та внутрішньої напруженості. Хоча на перший погляд пісня виглядає жартівливою, саме завдяки цим дисонансам і контрапунктним переплетенням виявляється прихований драматизм сюжету, що додає твору глибини та емоційної складності.

Цей епізод (6-й куплет) виконує роль підсумкової кульмінації всього твору. Тут контрастно протиставлені тема і контрапункт, використані витримані ноти, мажорна субдомінанта у нонакорді поєднується з натуральним нонакордом VII щабля у перерваній каденції (67-68 тт.), заключна каденція поєднує VI₆ з Д₇ із секстою та тоніку, із затримкою на натуральному мажорному VI₆, що плавно переходить у завершення на тоніці. У результаті звучання епізоду передає світлий, урочистий, але водночас завершений характер твору (тт. 67-71).

У першій редакції хорова обробка пісні «Коло моєї хати» Олена Чмут завершувалась на фінальній каденції, як описано раніше. Проте у 2000 році, під час державного іспиту Надії Селезньової з хорового диригування в НМАУ ім. П.І. Чайковського, твір було виконано вже в останній редакції, яка включала повторення першої частини. Це додало композиції репризну структуру, посилило драматургічний ефект і створило відчуття завершеної арочної форми твору.

Висновки.

1. Хорові твори Олени Чмут становлять високохудожні зразки української камерно-вокальної музики ХХ століття. У її хоровій творчості проявляється оригінальність композиторської концепції. Вона застосовує наскрізний тип викладу, що дозволяє передати віршовану основу твору, глибоку психологічну та ліричну сутність літературного тексту.

2. Емоційно-психологічна насиченість хорових творів Олени Чмут забезпечується багатою гармонічною палітрою, у якій поєднуються елементи романтичної стилістики та народнопісенних традицій, що створює органічний синтез національного та академічного музичного мислення.

3. Композиторська практика Олени Чмут характеризується багатостильовою варіантністю, у якій визначальною рисою є спрямованість не лише на розширення та збагачення жанрових форм, а й на жанрово-стильову індивідуалізацію. Це проявляється у рефлексії музичних універсалій різних художніх епох та в органічному поєднанні традицій і сучасних композиторських технік. Хорова музика авторки презентує одну з магістральних жанрово-стильових тенденцій сучасної музики, зокрема української, — національно-романтичну, яка охоплює твори різних напрямів. У творчості Олени Чмут це виявляється як у авторських композиціях, де переважають романтичність та тонкий ліричний напрям образної сфери, так і в обробках народних пісень, що можна визначити як «професійний пісенний фольклор».

Перспективи подальших розвідок... Ця наукова публікація не передбачає всебічного аналізу хорової творчості Олени Чмут. Разом з тим, вона може слугувати підґрунтям для дослідників української камерно-хорової музики, а також для музикознавців, які вивчають тенденції розвитку хорової культури на межі ХХ–ХХІ століть.

Список використаної літератури і джерел

1. Гордійчук, М. М. упоряд., 1989. *Перлини української народної пісні*. Київ: Музична Україна.
2. Каплієнко-Ілляк, Ю. В., 2020. *Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості ХІХ–ХХІ ст.*: монографія. Чернівці: Букрек.
3. Кушніренко, А. М., Залуцький, О. В. та Вишпинська, Я. М., 2011. *Історія музичної культури й освіти Буковини*: навчальний посібник. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича.
4. Плішка, А. В. упоряд., 2011. *Буковинські композитори*: навчальний посібник.

Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича.

5. Путятіцька, О. В., 2015. Драматургічний потенціал сакрального тексту «Тебе одеющогося» у музичних проєкціях кінця XVI–XXI ст. *Українське музикознавство*, 41, сс.184–192.

6. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2008. Украинская музыка сегодня: фрагменты и комментарии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 22, сс.159–168.

7. Чмут, О. О., 2021. *Хорові твори acappella*: нотна збірка. Чернівці: Місто.

References

1. Hordiichuk, M. M. comp., 1989. *Perlyny ukrainskoi narodnoi pisni* [Pearls of Ukrainian Folk Song]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

2. Kapliienko-Illiuk, Yu. V., 2020. *Muzychne mystetstvo Bukovyny. Stylovi paradyhmy kompozytorskoi tvorchosti XIX–XXI st.: monohrafiia* [Musical art of Bukovina. Stylistic paradigms of composers' creativity of the 19th–21st centuries: a monograph]. Chernivtsi: Bukrek.

3. Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V. and Vyshpynska, Ya. M., 2011. *Istoriia muzychnoi kultury y osvity Bukovyny: navchalnyi posibnyk* [History of musical culture and education of Bukovina: a textbook]. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet imeni Yurii Fedkovycha.

4. Plishka, A. V. comp., 2011. *Bukovynski kompozytory: navchalnyi posibnyk* [Bukovinian composers: a textbook]. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet imeni Yurii Fedkovycha.

5. Putiatytska, O. V., 2015. Dramaturhichnyi potentsial sakralnoho tekstu «Tebe odeiushchahosia» u muzychnykh proektsiiakh kintsia XVI–XXI st. [The dramaturgical potential of the sacred text “You Who Clothe Yourself” in musical projections of the late 16th–21st centuries]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 41, pp.184–192.

6. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2008. Ukrainская музыка сегодня: фрагменты и комментарии [Ukrainian music today: excerpts and commentary]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 22, pp.159–168.

7. Chmut, O. O., 2021. *Khorovi tvory acappella*: notna zbirka [Choral works acappella: a sheet music collection]. Chernivtsi: Misto.

NADIA SELEZNIOVA

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-5097-824X>

Postgraduate Student at the Department
of History of Ukrainian Music and Musical Folklore
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
selezniovanadia12@gmail.com

Choral Creativity of Olena Chmut: Genre and Stylistic Aspects

This study highlights selected chamber-choral works by the Bukovinian composer Olena Chmut, which most fully and characteristically represent the main directions of her choral legacy. The composer's work is considered within the context of stylistic trends in Ukrainian choral music from the second half of the 20th century to the early 21st century. The stage life of Chmut's choral compositions is examined, including their premiere performances by leading Ukrainian choral ensembles, as well as issues related to the publication of her music in printed editions. The important role of the Philharmonic Chamber Choir “Chernivtsi” (artistic director — Nadiya Seleznyova) is emphasized, as it became a true creative laboratory for the composer and a place for developing and testing her new artistic ideas. It is noted that Chmut's music remains underexplored in Ukrainian musicology, which underscores the relevance of this research. The study characterizes the main genre and stylistic features of Chmut's chamber-choral output, tracing the combination of tradition and

innovation and the interplay between folk intonations and contemporary harmonic language. A detailed analysis is provided of her musical settings of Bukovinian writer Ivan Nehriuk's poem "Vesnyane" and the text of the Bukovinian folk song "Kolo moi khaty." The harmonic language, polyphonic techniques, dramaturgical and formal principles shaping the free and continuous development of thematic material are examined. Special attention is given to the interaction of poetic text and musical expression, which are organically integrated in the choral scores, reflecting deep emotional and psychological richness as well as a distinct individual style. Chmut's music demonstrates a subtle understanding of the vocal nature of choral sound, a rich harmonic palette, flexible textures, and skillful use of polyphonic elements. The study concludes that her chamber-choral compositions are outstanding examples of contemporary Ukrainian music, harmoniously combining folk-song foundations, romantic expressiveness, modern harmonic exploration, and profound artistic reflection.

Keywords: *compositional creativity of Olena Chmut, choral creativity of Olena Chmut, chamber-choral music, a cappella choral music, style, genre, texture.*

*Стаття надійшла до редакції 04.05.2025 р.
Отримано після доопрацювання 25.06.2025 р.
Прийнято до друку 15.09.2025 р.*

CHEN YANHAO

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-9877-7806>

*Postgraduate student at the Department
of Theory and History of Musical Performance
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
chen.yanhao.vocalist@gmail.com*

SELF-REGULATION OF A VOCALIST'S MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITY AS AN ARTISTIC PHENOMENON

The self-regulation of a vocalist's musical and performing activity is considered from the standpoint of the achievements of modern science. The expediency of studying the content and structure of the phenomenon by art historians is substantiated, since only the use of art historical tools makes it possible to identify mechanisms for controlling the individual physiology of the vocalist's vocal apparatus in the process of musical and performing activity. It was found that the emotionality of the conditions of a vocalist's concert and stage activity depends both on his own assessment of their significance and on his personal attitude to the stressors that create such conditions. Two algorithmic forms of the reaction of the vocalist's psychophysiological sphere to the action of stressors in the process of musical and performing activity are described. It is emphasized that the use of the first form ensures the activation of the vocalist's emotional reaction to the perceived signals of stressors, and the use of the second one mobilizes his internal resources to create such a potential state that reveals psychological mechanisms for counteracting stressful conditions. A technology has been defined for dividing all vocalists into groups, according to the external reflection of the impact of stressors on their concert and stage well-being, that is, into "repressor vocalists" who suppress the difficult experiences of stressors and "concealer vocalists" who consciously ignore their impact on the course of musical and performing activities. It has been proven that "concealer vocalists" usually demonstrate higher performance during public interpretation of vocal works than "repressor vocalists". Leading factors influencing the self-regulation of a vocalist's musical and performing activity have been identified. An analysis of the vocalist's emotions, which encourage him to activity, characterized as the "dictatorship of concert and stage behavior", was carried out. The internal unity of the vocalist's emotions and the specificity of their self-assessment, which is reflected in the essence of these concepts, have been studied, namely: in emotions it is reflected in the form of subjective experiences, and in self-assessment — in the form of a signal, which is outlined by the corresponding sign (positive or negative) even before the conscious (logical) or unconscious (emotional) assessment of the quality of control attributes.

Keywords: *vocalist, musical work, musical performance, emotions, emotionality of conditions, self-regulation, "repressor vocalists", "concealer vocalists".*

Problem statement... In the process of a vocalist's musical and performing activity, it is impossible to predict in advance the appearance of all stressors that can create emotional conditions. Of course, such conditions are characterized by both

positive and negative effects on a given type of activity, depending on their intensity. At the same time, the issues of self-regulation of the intensity of emotional conditions to the optimal strength, at which the most successful musical and performing activity of the vocalist is achieved, have not yet been studied. Studying these issues would make it possible to develop a methodology for the purposeful formation of self-regulation abilities of a vocalist's musical and performing activities, as it refers to the internal management of the process of imaginary creation of an interpretative model of musical works and its implementation. If such abilities are available, personal capabilities are mobilized and developed to achieve the goal, and this process is accompanied by the unerring reproduction of performing abilities during public interpretation of musical works.

That is why considering the problem of self-regulation of a vocalist's musical and performing activities from the standpoint of art history is considered relevant today.

Analysis of recent studies and publications... The development of computer civilization at the turn of the 20th and 21st centuries, rapid and radical changes in the socio-cultural policy of Ukraine require a creative personality capable of rapid integration into the global information space. A significant role in the formation of such a personality is given to musical art, where the problem of self-regulation of the vocalist's musical and performing activities is quite relevant.

Modern art history has been replenished with a large number of works that examine various aspects of the musical and performing activities of artists in the concert and stage sphere, namely:

- the performance technique of a musician-performer (Giesecking, Leimer, 1972; Onyskiv, 2012; Su Lingfen, 2020 and others);
- the readiness of a concert program for public interpretation by a musician-performer (Yan I, 2023; Yunyk, 2009, 2011; Zhan Yi, 2023 and others);
- the individual performance style of a musician-performer and the specifics of its determination (Ma Lin, 2024; Yunyk, Yunyk, 2025; Yunyk, Kozyr, Tkach, Bukanievych, Zihan, 2025 and others);

- the artistry of a musician-performer (Iergiev, 2016; Mattice, 2013; Suj Na, 2023 and others), etc.

The problem of self-regulation of the musical performance process by any artist of concert and stage activity, unfortunately, has so far remained beyond the attention of art historians. However, this problem has been considered by scholars in the field of musical pedagogy. In particular, D. Yunyk, researching the theory and methodology of forming the performance reliability of instrumental musicians, came to the conclusion that the basis of their self-regulation is "... imagined images of control attributes, the formation of which occurs both during work on musical works or improvement of technical equipment, and in the process of direct rehearsal preparation for stage performances" (2011, p. 411). According to his beliefs, the programming of patterns of such "... attributes of control is carried out through the integration, complementation, and cognitive transformation of perceived stimulus features based on the representation of semantic concepts, separated from the properties of the sensory influences themselves. Conscious representation of not only the signs of generalized visual properties of drawings of musical or sound configurations, but also typical connections of numerous notations with other conceptual categories (sound production techniques, fingering-keyboard sequence of playing movements, emotional-figurative content of musical works, etc.) improves the quality of formation of performance attributes of control" (2011, p. 412).

Unfortunately, in art history, the issue of self-regulation of musical and performing activities by vocalists have so far remained beyond the attention of scholars. However, their coverage would provide an opportunity to improve the quality of interpretation of musical works during public performances by vocalists.

The aim of this article is to prove that the self-regulation of a vocalist's musical and performing activity is an art history phenomenon and it is from the standpoint of this field of science that the content and structure of the aforementioned concept should be investigated.

To achieve this aim, the following **objectives** were defined:

1) to consider the essence of the concept of "self-regulation of the vocalist's

musical and performing activity" based on the achievements of modern science;

2) to clarify the forms of reaction of the vocalist's psychophysiological sphere to the action of stressors in the process of musical and performing activity;

3) to substantiate the technology of dividing all vocalists into groups, according to the external reflection of the impact of stressors on their concert and stage well-being;

4) to determine the leading factors of influence on the self-regulation of the vocalist's musical and performing activities.

Presentation of the main research material... It is advisable to consider the self-regulation of a vocalist's musical and performing activity taking into account the artist's positive previous experience of interpreting musical works under the influence of certain stressors on his emotional sphere. This makes it possible to link the self-regulation of a vocalist's musical and performing activity with two forms of reaction of his psychophysiological sphere to the action of stimuli, namely:

the first form is the activation of the emotional reaction to the perceived signals of the action of stressors;

the second form is the mobilization of internal resources to create such a potential state that reveals psychological mechanisms of counteracting stressful conditions (Buchek, 1993; Markovets, 2005; Zemlyakov, 1996 and others).

The activation of the vocalist's corresponding emotional reactions to the received signals of the action of stressors (the first form of self-regulation of his psychophysiological sphere during musical and performing activity) depends on the assessment of their action. If the received information contributes to the interpretation of the vocal work, then the action of these stressors causes eustress, but, if there is a negative impact on the specified process, a "distress effect" appears, which destroys the coherence of the reproduction of performing abilities and skills.

Of course, in musical and performing practice, there are two groups of artists in whom the influence of stressors on their concert and stage well-being is manifested in different ways from the outside, namely:

the first group is "repressor vocalists" who feel the negative effect of stressors

and, thus, overcoming them, "demonstrate" the influence of these stressors on their own concert and stage well-being;

the second group is "concealer vocalists" who consciously avoid feeling the consequences of the negative effects of stressors and, thus, do not "demonstrate" their impact on their own concert and stage well-being (Yunyk, 2011).

It should be noted that the latter ("concealer vocalists") are less susceptible to the negative impact of stressors on the process of interpreting vocal works and have greater productivity during public performances.

Mobilization of the vocalist's internal resources to create such a potential state that reveals psychological mechanisms for counteracting stressful conditions (the second form of self-regulation of his psychophysiological sphere during musical and performing activities) depends on the summarization and generalization of emotions. The summation of "negative" emotions, which spontaneously arises in each vocalist, leads to the accumulation of a great intensity of its influence on the success of a public performance. The sphere of manifestation of the artist's emotional reactions to the influence of stressors depends on how broad the generalization of emotions was (the unconscious creation of a hierarchical system of individual emotions subordinated to the presenter). The generalization of emotions occurs not only due to the similarity of their properties, but also on the basis of characteristics that appear simultaneously with the initial emotion of a certain sign or modality during previous public performances. The ease of emergence of these emotions is a consequence of the emergence of connections with various elements of the conditions of public performances, which provides uncertainty and unexpected diffusivity for the vocalist's stage behavior. For an informed assessment of the success of the interpretation of vocal works, the emotional significance of such situations for the artist is "shifted" and forms a modified form of his emotions. That is why any stage performance has a certain emotional coloring for the vocalist, which depends on what emotions dominated in the process of such activity. The determining factor in the generalization of emotions is the intensity of the indifferent stressor. The process of generalizing emotions by a vocalist is not static. It is characterized by dynamism that depends on the intensity of emotions, i.e.:

in some conditions, the same stressors can be neutral, and in others — capable of causing a very strong emotional situation (Yunyk, Kozyr, Tkach, Bukanievych, Zihan, 2025).

That is why the preparation of a vocalist for the rational use of "adaptive reserves" in the process of concert and stage performances requires not only "psychological patience" of the long-term action of possible stressors, but also the formation of certain performing abilities aimed at:

- maintaining the desired level of activity of the performing apparatus regardless of the strength and duration of emotional conditions;
- providing emotional and figurative content to musical performances during their sound implementation;
- enhancing the artistic impact on listeners/viewers through appropriate emotional and expressive reactions of the body during public interpretation of vocal works (Yunyk et al., 2025).

Thus, the self-regulation of the vocalist's musical and performing activity takes place both in the form of activating the emotional reaction to the perceived signals of the action of stressors, and in the form of mobilizing internal resources to create such a potential state that reveals psychological mechanisms for counteracting stressful conditions. If the first form of such self-regulation gives the vocalist's personality a reactive character, then the second one is purposeful activity. If stressors convey information about the properties of objects or events and simultaneously cause changes of an affective nature, then the emotionality of the conditions of the vocalist's concert and stage activity increases. By assessing such emotionality, the vocalist determines his personal ability to adequately respond to the effects of these stressors. If this emotionality is perceived as superior to one's own capabilities, a "distress effect" arises, which disrupts the coherence of the reproduction of performance actions. However, the "requirements" are placed both by the "emotional nature of the conditions" towards the vocalist and, conversely, by the vocalist towards them. The emergence of doubt in the ability to provide an adequate "response" to stressors that create the emotionality of the conditions of public performance disorganizes the vocalist's concert and stage

behavior. Of course, the emotionality of the conditions of a vocalist's concert and stage activity depends not only on his own assessment of their significance, but also on his personal attitude to stressors. "Repressor vocalists" who suppress the difficult experiences of stressors are characterized by a lower tendency to distress and higher noise tolerance than "concealer vocalists" who consciously ignore their impact on the course of stage activity.

It should also be noted that the second form of self-regulation of the vocalist's psychophysiological sphere during musical performance (mobilization of internal resources to create a potential state that reveals psychological mechanisms for counteracting stressful conditions) depends on the generalization and summation of emotional stimuli. The emotional sphere regulates the vocalist's adaptive behavior, since emotions evaluate the information (external and internal) received on stage, the sensations of which are encoded in the form of subjective images. The adaptation of his emotional sphere to the conditions of musical and performing activity is carried out through the evaluative, ideomotor and synthesizing functions of emotions. The evaluative function of the vocalist's emotions contributes to the reflection of the emotional conditions of concert and stage activity due to the depth and qualitative uniqueness of his experiences. The ideomotor function of the artist's emotions anticipates the result of performing actions in the imagination and provokes itself into it. Using the synthesizing function of emotions, the vocalist realizes the emotionality of musical and performing activities even under the condition of its uncertainty. In the process of public interpretation of vocal works, such a stimulus evokes the same emotion as an indifferent one. Its strength can even increase due to summation and, thus, affect the effectiveness of the vocalist's musical and performing activities.

This thesis is confirmed in the scientific studies of L. Buchek (1993), O. Markovets (2005), T. Zemlyakov (1996) and other psychologists, who prove that the sphere of manifestation of a person's emotional reactions depends on how broad the generalization of emotions was. It (generalization) is carried out not only on the basis of the similarity of the signs of stimuli, but also on the basis of those signs that appeared simultaneously with the source of the emotion of a certain sign or modality

in previous performances. The ease of formation of "conditional" emotions is a consequence of establishing connections with various elements of previously created situations (Yunyk, Yunyk, 2025).

This, in our opinion, is what gives the vocalist's stage behavior uncertainty and unforeseen diffuseness. With a conscious assessment of the intermediate or even final effectiveness of his musical and performing activity, the emotional significance of similar situations "shifts", forming a modified form of emotions. That is why any public performance has a certain emotional "background" for the vocalist, which depends on what emotions he or she experienced in similar conditions. According to D. Yunyk's research, "... not only similar stimuli, but also other stimuli accompanying them can act as a source of accumulation of emotions both during the mastering of musical works and during their stage performance. An emotional reaction in stage conditions of activity is caused even by those stimuli whose meanings are characterized by a rather distant similarity, since under such circumstances sensitivity to them increases" (2009, p. 82). He also proved that "Spatial or temporal distance from a performance that is significant for musicians narrows the generalization of emotions due to a decrease in sensitivity to the influence of the corresponding type of emotional stimuli. One of the important factors determining the limit of generalization is the strength of the acting stimulus. The greater it is, the stronger the generalization. In novice musicians, generalization of emotions occurs on the basis of physical similarity of stimuli and temporal contiguity, and with the acquisition of certain experience — due to semantic similarity" (Yunyk, 2009, p. 82).

Therefore, it should be noted that:

- 1) one of the determining factors of the generalization of the vocalist's emotions in the process of musical-performing activity is the intensity of the indifferent stimulus;
- 2) the greater the intensity of the indifferent stimulus, the stronger the generalization of the vocalist's emotions in the process of musical-performing activity;
- 3) the limit of intensity of the indifferent stimulus of a vocalist in the process of musical and performing activity depends on his tendency to perceive the corresponding type of emotional stimuli, although, in turn, it is determined by the spatial and temporal

distance from the situation that is significant for him.

Regarding the latter thesis, D. Yunyk noted that the tendency of a musician-performer to perceive a certain type of emotional stimuli is traced in his emotional reaction to stressors, the meaning of which has a rather distant similarity to the emotional stimulus. That is why, according to the scientist, a strong emotional reaction to a weak force of stressors is interpreted by him as a "... symptom of the existing emotional situation. The process of generalization of emotions is not static. It is characterized by dynamism, which depends on the intensity of emotions, that is: in some conditions, stressors are neutral, in others - they are capable of causing a rather strong emotional situation. This is what gives grounds to distinguish pre-concert and concert emotions of musicians-performers, whose functions are:

- in maintaining the required level of activity of actions during the formation of procedural motivation, programs of technical and tactical actions and their implementation;

- in providing emotional content to musical representations during the assimilation of the material and its reproduction on the stage;

- in enhancing the dynamism of transmitting information to listeners by means of the corresponding emotionally expressive reaction" (Yunyk, 2009, pp. 136-137).

Thus, it can be hypothetically noted that the emotions of the vocalist, performing the functions of reflecting not only objective phenomena, but also subjective attitudes towards them, participate in the self-regulation of their own psychophysiological sphere. That is, the emotions of the artist act as a regulator of adaptation to the emotional conditions of musical and performing activities due to their influence on:

- 1) the search for patterns of action of a possible number of stressors in his musical and performing activities;

- 2) the differentiation of stressors and their integration in the emotional conditions of the artist's musical and performing activities;

- 3) the implementation of a pre-planned quality of sound reproduction of the musical text of a vocal work;

- 4) the creation of "autonomy and efficiency" of the reproduction of creative

abilities and performing abilities in the emotional conditions of his musical and performing activities;

5) leveling the influence of the artist's rational sphere on the conscious management of his own concert and stage well-being.

Operating on the basis of the research of scientists in the field of psychology (Buchek, 1993; Markovets, 2005; Zemlyakov, 1996 and others), as well as the results of observations of the musical and performing activities of vocalists, we can hypothetically note the following:

1) the influence of the vocalist's emotional sphere on the adequacy of his own well-being is determined by his musical and performing experience;

2) the artist's musical and performing experience reflects integrative "successes — failures" of previously performed concert and stage activities;

3) the appearance of negative emotions of the optimal degree of intensity in the vocalist's musical and performing activities plays a more important role in the process of working on vocal works than positive ones, since it encourages the search for the most effective methods of achieving the goal;

4) the optimal degree of intensity of a vocalist's emotions in musical and performing activities is individual and is determined personally by each artist;

5) only the optimal degree of intensity of a vocalist's emotions in musical and performing activities allows him to maintain the achieved confidence in his ability to qualitatively apply creative abilities and reproduce performing skills.

According to D. Yunyk's research, the role of an artist's negative and positive emotions in the adequacy of self-assessment of any musical and performing processes is ambiguous. In this regard, he points out the following: "... if the former reflect signals of disorder, confusion and danger, then the latter — well-being. Negative emotions of any level of intensity are caused by signals of an unsatisfactory assessment of control attributes until the situation is corrected or their value is devalued. However, in the process of self-evaluation, negative emotions of low intensity contribute to the search for new information by increasing the sensitivity of analyzers (sense organs), and this, in turn, leads to individuals responding to a wider range of external signals

and improves the representation of certain semantic concepts in long-term memory" (2011, pp. 82-83). However, according to his research, negative emotions of low intensity cause "... unlikely or even random associations that could not be activated in an unemotional state. That is why only "negative" emotions remain stagnant. They become harmful to the adequacy of self-assessment only with excessive force of action. The moderate intensity of such emotions does not distort the assessment of the content of the objective reality of control attributes" (Yunyk, 2011, p. 83).

Therefore, the generalization of the presented information regarding the consideration of self-regulation of the vocalist's musical and performing activities from the standpoint of the achievements of modern science allows us to make generalizations and draw conclusions.

Conclusions.

1. Self-regulation of a vocalist's musical and performing activity is an art history phenomenon and it is from the standpoint of art history that the content and structure of the concept should be investigated. Only the use of art history tools allows us to identify the mechanisms of control of the individual physiology of the vocalist's vocal apparatus in the process of musical and performing activity.

2. The emotionality of the conditions of a vocalist's concert and stage activity depends both on his own assessment of their significance and on his personal attitude to the stressors that create such conditions. There are two algorithmic forms of the reaction of the vocalist's psychophysiological sphere to the action of stressors in the process of musical and performing activity. If the application of the first form ensures the activation of the vocalist's emotional reaction to the perceived signals of the action of stressors, then the application of the second mobilizes his internal resources to create such a potential state that reveals psychological mechanisms for counteracting stressful conditions.

3. All vocalists can be divided into two groups according to the external reflection of the impact of stressors on their concert and stage well-being: "repressor vocalists", who suppress the difficult experiences of stressors; "concealer vocalists", who consciously ignore their impact on the course of musical and performing activity.

Representatives of the second group ("concealer vocalists") are less inclined to perceive the negative impact of stressors on the musical and performing process than representatives of the first group ("repressor vocalists"). In addition, "concealer vocalists", as a rule, demonstrate higher performance during public interpretation of vocal works than "repressor vocalists".

4. The vocalist's emotions are the leading factor in the self-regulation of his musical and performing activities, because they encourage activity, which is characterized as the "dictatorship of concert and stage behavior". Excessive intensity of any type of emotions of the vocalist leads to a false assessment of the content of objective reality due to its distorted presentation in consciousness, which ultimately negatively affects his concert and stage well-being. The internal unity of emotions and self-esteem is reflected in the essence of these concepts, where the attitude towards one's own "I" is reflected, only with the difference that in emotions it is reflected in the form of subjective experiences, and in self-esteem - in the form of a signal, which is outlined by the corresponding sign (positive or negative) even before the conscious provision of a logical assessment of the quality of control attributes.

Prospects for further research... It should be recognized that the information presented in the article does not claim to be an exhaustive disclosure of the mechanisms of self-regulation of the vocalist's musical and performing activity. However, it can serve as a basis for further research into the problem, since questions regarding: the structure of self-regulation of the vocalist's musical and performing activity; the technology of using conscious and unconscious (emotional) assessment of intermediate singing performance in the process of working on vocal works, as well as during their public interpretation, etc. were left out of consideration.

References

1. Buchek, L., 1993. *Analysis of emotional stability as a manifestation of the features of personality self-regulation*. Ph.D. of psychological sciences. Thesis. Taras Shevchenko National University of Kyiv.
2. Giesecking, W. and Leimer, K., 1972. *Piano technique*. New York: Dover Publications.
3. Iergiev, I., 2022. Performance and musicological interpretation as an artistic phenomenon of modern hermeneutics (essay based on the analysis of own artistic and musicological experience) [Vykonavsko-muzykoznavcha interpretatsiia yak khudozhnii fenomen suchasnoi hermenevtyky (narys na osnovi analizu vlasnoho artystychno-muzykoznavchoho dosvidu)]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 1(35), pp.94–105. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-8>
4. Ma, Lin, 2024. *Stage image of a pianist as a form of manifestation of individual*

performance style. Ph.D. in Art History. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

5. Markovets, O., 2005. *Psychological features of professional stress and prevention of its occurrence in future teachers*. Ph.D. of Psychological Sciences. Thesis. National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.

6. Mattice, S., 2013. *Artistry as methodology: aesthetic experience and chinese philosophy*. *Philosophy Compass*, 8(3), pp.199–209.

7. Onyskiv, G., 2012. *Methodology for the formation of performing skills of future music teachers in the process of instrumental training*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. State Pedagogical University named after Bohdan Khmelnytsky.

8. Su, Lingfen, 2020. *The foundation of vocal music singing and second creation interpretation*. Changchun: Jilin University Press.

9. Suj, Na, 2023. *Vocalists' concert and stage artistry in the process of performing Chinese folk songs*. Ph.D. in Art History. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

10. Yan, I., 2023. *Performance stability as the basis of pianists' concert and stage activity*. Ph.D. in Art History. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

11. Yunyk, D. and Yunyk, T., 2025. Interdependence as a determinant in shaping the individual performance style of concert-stage artists [Vzaiemozalezhnist determinant indyvidualno-vykonavskoho styletvorennia myttsia kontsertno-stsenichnoi diialnosti]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(66), pp.7–24. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(66\).2025.333473](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(66).2025.333473)

12. Yunyk, D., Kozyr, A., Tkach, M., Bukanievych, V. and Zihan, H., 2025. The phenomenon of musical performance in the context of professional training of students of art specialties: creative and discursive aspect. *Yegah Musicology Journal*, 8(2), pp.481–507. <https://doi.org/10.51576/ymd.1664707>

13. Yunyk, D., 2011. *Theory and methodology of forming the performance reliability of instrumental musicians*. Doctor in Pedagogy. Thesis. National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.

14. Yunyk, D., 2009. *Performance reliability of musicians: content, structure and method of formation: a monograph* [Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia: monohrafiia]. Kyiv: DAKKKiM.

15. Zemlyakov, T., 1996. *Emotional factor in the structure of the adaptation process*. Ph.D. of psychological sciences. Thesis. Taras Shevchenko National University of Kyiv.

16. Zhan, Yi, 2023. Procedure-functional analysis of the formation of performance skills of masters of music arts students in the process of singing activity. *Paradigm of knowledge*, 2(56), pp.120–139. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.2\(56\)2023.8](https://doi.org/10.26886/2520-7474.2(56)2023.8)

ЧЕНЬ ЯНХАО

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-9877-7806>

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

chen.yanhao.vocalist@gmail.com

Саморегуляція музично-виконавської діяльності вокаліста

як мистецтвознавчий феномен

Розглянуто саморегуляцію музично-виконавської діяльності вокаліста з позицій досягнень сучасної науки. Обґрунтовано доцільність дослідження змісту та структури

означеного феномену науковцями з мистецтвознавства, адже тільки застосування мистецтвознавчого інструментарію надає змогу виявити механізми управління індивідуальною фізіологією голосового апарату вокаліста у процесі музично-виконавської діяльності. З'ясовано, що емоціогенність умов концертно-сценічної діяльності вокаліста залежить як від власної оцінки їх значущості, так і від особистісного його ставлення до стресорів, які створюють такі умови. Описано дві алгоритмічні форми реакції психофізіологічної сфери вокаліста на дію стресорів у процесі музично-виконавської діяльності. Наголошено на тому, що застосування першої форми забезпечує активізацію емоційної реакції вокаліста на сприйняті сигнали дії стресорів, а застосування другої — мобілізує його внутрішні ресурси для створення такого потенційного стану, який розкриває психологічні механізми протидії стресовим умовам. Визначено технологію розмежування всіх вокалістів на групи, відповідно до зовнішнього відображення впливу стресорів на їх концертно-сценічне самопочуття, тобто на «вокалістів-репресорів», які подавляють у собі важкі переживання стресорів та на «вокалістів-приховувачів», які усвідомлено ігнорують їх вплив на перебіг музично-виконавської діяльності. Доведено, що «вокалісти-приховувачі», як правило, демонструють вищу продуктивність діяльності під час прилюдної інтерпретації вокальних творів, аніж «вокалісти-репресори». Виявлено провідні фактори впливу на саморегуляцію музично-виконавської діяльності вокаліста. Здійснено аналіз емоцій вокаліста, які спонукають його до активності, що характеризується як «диктатура концертно-сценічної поведінки». Досліджено внутрішню єдність емоцій вокаліста та специфіку їх самооцінювання, яка відображається в суті цих понять, а саме: в емоціях вона відбивається у формі суб'єктивних переживань, а в самооцінці — у формі сигналу, який окреслюється відповідним знаком (позитивним або негативним) ще до усвідомленого (логічного) або неусвідомленого (емоційного) надання оцінки якості атрибутів контролю.

Ключові слова: вокаліст, музичний твір, музично-виконавська діяльність, емоції, емоціогенність умов, саморегуляція, «вокалісти-репресори», «вокалісти-приховувачі».

Стаття надійшла до редакції 09.06.2025 р.

Отримано після доопрацювання 24.07.2025 р.

Прийнято до друку 15.09.2025 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 782:792.071.2.027:7.021.2(477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3(68).2025.343254

ІРИНА СУВОРОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

аспірантка творчої аспірантури

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

irina.applause@gmail.com

РЕЖИСЕРСЬКИЙ КОНЦЕПТ РЕАЛІЗАЦІЇ ОПЕРИ А.РУДНИЦЬКОГО

«АННА ЯРОСЛАВНА — КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ»

В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМУ МОДЕЛЮВАННІ

ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Осміслено трансформаційні процеси у сучасній оперній режисурі на прикладі реалізації творчого проєкту А. Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції». Зосереджено увагу на пошуку нової моделі втілення історичного матеріалу, що поєднує канонічні традиції з інноваційними сценічними технологіями. Проаналізовано міждисциплінарні колаборації митців різних напрямів — від сценографів і хореографів до медіа-артистів і саунд-дизайнерів із розширенням виразних можливостей оперної вистави, її перетворення на багатовимірний художній простір. Окреслено проблему відмови від ілюстративності та лінійного відтворення історичних подій на користь символічного й метафоричного прочитання. Запропонована стратегія синергії поєднання громадянського пафосу національної традиції з психологічною глибиною індивідуального досвіду, формування сценічних засобів художньої виразності, їх актуалізація для сучасної глобалізованої аудиторії. Використано технологію «кінетичної метафори державотворення» із візуалізацією переходу від хаосу до впорядкованості через динамічну трансформацію сценографії, пластики та світла. Доведено, що інтеграція сценографії, медіа-арту, сучасного танцю та саунд-дизайну дозволяє створювати багатовимірні художні світи, де кожен елемент є самостійним драматургічним компонентом, що збагачує виставу новими смислами та робить її резонансною до викликів ХХІ століття. З'ясовано, що при роботі з національним історичним наративом викристалізувалися два основні вектори режисерського пошуку: героїко-мобілізаційний з використанням класичних сюжетів з алюзіями до сьогоденної суспільної консолідації та екзистенційно-рефлексивний з перспективною синергетичною моделлю зі створенням складних, багатовимірних образів на підґрунті метафоричної, а не буквальної візуальної мови. Застосовано переосмислену синергетичну модель, у дослідженні опери «Анна Ярославна — королева Франції», де через технологію «кінетичної метафори державотворення» візуалізовано фундаментальний перехід від хаосу до порядку, що досягається динамічною трансформацією всіх елементів сцени: від фрагментованої сценографії до монолітної, від хаотичної пластики до ритуалізованої та від темряви до архітектури світла. Перетворено таким чином виставу не просто на історичну розповідь, а на потужну позачасову притчу про основи цивілізації та державності. Спрогнозовано перспективність синергетичної моделі для розвитку української опери як забезпечення суспільної консолідації, так і глибокого екзистенційного осмислення історичних

сюжетів, збереження при цьому їхньої художньої цілісності та сучасної актуальності.

Ключові слова: опера А. Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції», експериментальна модель творчого мистецького проєкту, режисерська реалізація, синергетична модель, технологія «кінетичної метафори державотворення».

Постановка проблеми... Сучасна режисерська практика в оперних проєктах на історичну тематику перебуває у фазі глибокої трансформації, поступово втрачаючи ознаки академічного жанру й перетворюючись на лабораторію мистецьких пошуків і мінливий динамічний майданчик для експериментів. Така еволюція зумовлена очікуваннями поінформованого реципієнта, який прагне не відтворення минулого у вигляді музейної реконструкції, а його критичного осмислення крізь призму сьогодення. Відмова від лінійного викладу подій на користь деконструкції сюжетів дозволяє зробити історичні фабули точкою відліку для роздумів над сучасними соціальними та етичними викликами. Ключовим чинником цих змін є міжнародна міждисциплінарна співпраця, що перетворює режисера з інтерпретатора партитури на архітектора цілісного синтетичного видовища. Завдяки залученню хореографів, сценографів, медіа-художників та митців різних культурних середовищ у виставу інтегруються відеоарт, новітні технології, інноваційна сценографія й звуковий дизайн. У результаті світло, костюм, пластика і простір набувають статусу самостійних драматургічних складових, що дозволяє уникнути ілюстративності та створити багатовимірний художній простір у складному діалозі з музикою. Найбільш продуктивною моделлю для розвитку історичної опери є стратегія синергії: вона поєднує національну традицію, що забезпечує культурну автентичність та семантичне ядро, з міжнародним досвідом, який надає універсальну художню мову і технологічну досконалість. Такий синтез робить історичну оперу не пам'ятником минулому, а живим дискурсивним середовищем для діалогу про сучасність, забезпечуючи її актуальність і життєздатність у глобальному культурному полі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У своїй монографії О. Берегова (2020) з'ясовує, як класична опера, використовуючи «екзотичну» музику та сюжетні кліше, зображувала іноземців, виконуючи при цьому

подвійну функцію: сприяла діалогу культур і одночасно зміцнювала стереотипи своєї епохи. Оглядова стаття І. Бурнашова (2019) присвячена аналізу сучасних тенденцій в оперному мистецтві, де розглядається адаптація класичної спадщини до викликів часу через режисерські експерименти та технологічні інновації задля збереження її актуальності. У дослідженні відомого режисера В. Вовкуна (2020) розглядаються ключові напрями розвитку сучасної української оперної режисури з окресленням проблеми взаємодії традиції та новаторства у формуванні актуального національного репертуару. Т. Журавльова досліджує видозміни класичної опери при її перенесенні з театральної сцени на екран, де можливості кінематографа дозволяють створити абсолютно новий глядацький та художній досвід (2020). У статті-есе О. Коваленко (2017) характеризуються інституційні реформи в українському театрі через метафору режисури з акцентацією успішних змін у ньому не через уніфіковані адміністративні рішення, а завдяки індивідуальній творчій візії та стратегічного підходу керівника. У дисертації О. Моцар (2016) комплексно проаналізовано інтеграцію ідей та прийоми театру абсурду (алогізм, деконструкція сюжету, ігрова стихія) в музичний театр кінця XX – початку XXI століття з результатом кардинального оновлення його художньої мови та режисерських практик. У статті А. Нескоромної (2021) досліджений арсенал режисерських прийомів задля осучаснення класичної опери через нові інтерпретації канонічних сюжетів що знаходять широкий спектр відгуків у глядача XXI століття. Стаття А. Солов'яненка (2013) спрямована на висвітлення фундаментальної ролі глибокого вивчення музичної партитури в практичній роботі оперного режисера з обґрунтуванням першооснов аналізу музичної складової задля створення художньо цілісного та виправданого сценічного рішення.

Огляд вищезазначених джерел дозволяє констатувати необхідність проведення комплексного аналізу режисерських реалізацій історичного тематизму в музичному театрі сучасності на підґрунті оригінальних пошуків та знахідок XXI століття.

Мета дослідження — визначити алгоритм власних режисерських підходів

до реалізації оперної вистави А. Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» в експериментальному моделюванні творчого мистецького проєкту.

Завдання дослідження:

1) розглянути сучасні досягнення у колаборації митців різних профілів задля синтезування традиційних засобів виразності з новаторськими підходами при втіленні художньо-цілісних оперних вистав;

2) проаналізувати досвід роботи режисерів у постановці оперних вистав на історичну тематику з окресленням найбільш оптимального для реалізації власного творчого мистецького проєкту;

3) визначити технологію забезпечення видовищно-драматургічного синтезу експериментальної моделі власної вистави на історичну тематику.

Виклад основного матеріалу дослідження... Сучасні досягнення у мистецьких колабораціях є визначальним фактором еволюції оперного мистецтва. Саме це дозволяє йому долати інерцію традиціоналізму та формувати нову, резонансну до викликів ХХІ століття художню мову. Ключовим процесом, що лежить в основі цього оновлення, є синтезування канонічних засобів виразності, таких як музична партитура та вокал, із новаторськими, часто запозиченими з інших мистецьких практик, підходами до їх поєднання. Ця синергетична взаємодія перетворює оперну виставу з послідовної інтерпретації лібрето на багатовимірний, поліфонічний художній об'єкт, де цілісність досягається не шляхом підпорядкування, а через складний діалог різнорідних елементів. Роль оперного режисера в цьому контексті кардинально трансформується: він перестає бути лише інтерпретатором музики і стає головним архітектором синтетичного видовища, медіатором, що інтегрує творчі імпульси фахівців абсолютно різних профілів у єдину концептуальну тканину.

Одним із найяскравіших проявів цього синтезу є революція у візуальній драматургії, що стала можливою завдяки тісній співпраці режисерів зі сценографами, медіа-художниками та дизайнерами світла. Традиційна мальована декорація, що виконувала переважно ілюстративну функцію, поступається місцем динамічним, кінетичним інсталяціям та архітектурним

конструкціям. Сценічний простір перестає бути статичним тлом, перетворюючись на активного учасника драми: він може трансформуватися, відображаючи психологічні стани героїв, візуалізувати внутрішні конфлікти або створювати метафоричні ландшафти. Залучення віртуальних персонажів дозволяє інтегрувати в живу тканину вистави проєкційний меппінг, голограми та інтерактивний відеоконтент, створюючи паралельні візуальні наративи, що вступають у контрапункт із музичною драматургією. Світло, у свою чергу, виходить за межі утилітарного освітлення, перетворюючись на самостійний виражальний засіб, здатний ліпити простір, керувати увагою глядача та створювати емоційну атмосферу з точністю, співмірною з оркестровим звучанням.

Не менш значущі трансформації відбуваються у площині пластичної виразності завдяки колабораціям режисерів із хореографами сучасного танцю та фахівцями з тілесного театру. Класичний оперний жест, часто обтяжений умовністю та сценічними штампами, замінюється на осмислену пластичну мову, що розкриває психологічну мотивацію персонажів. Хор із статичної співаючої маси перетворюється на живий, динамічний організм, здатний виражати колективні емоції через складні рухові партитури. Запозичення технік із контемпорарі, було чи перформансу дозволяє наділити тіло співака новою виразністю, роблячи його поведінку на сцені органічною та психологічно достовірною. Таким чином, тілесність стає ще однією «партією» у складній поліфонії вистави, доповнюючи та іноді навіть оспорюючи вокальне висловлювання.

Нарешті, синтез традиційного та новаторського торкається і самої звукової сфери. Співпраця з саунд-дизайнерами та спеціалістами з електронної музики відкриває можливості для розширення акустичної палітри вистави. До класичного звучання оркестру та голосів можуть додаватися попередньо записані звукові ландшафти, електронні тембри або жива обробка звуку, що створює імерсивний, об'ємний аудіо-простір. Це дозволяє не лише посилити драматичні ефекти, а й передати суб'єктивне сприйняття реальності героями,

їхні спогади чи галюцинації. Відповідно — сучасна художньо-цілісна оперна вистава є результатом складної міжгалузевої та міждисциплінарної взаємодії. Успіх такої постановки залежить від здатності режисера-інтегратора гармонізувати різноманітні художні мови, не нівелюючи їхню унікальність, а створюючи на їхньому перетині новий, потужний та багатошаровий мистецький досвід, здатний глибоко резонувати зі свідомістю сучасного глядача.

Одна з домінантних і найбільш суспільно резонансних мистецьких тенденцій може бути визначена як стратегія громадянської консолідації та патріотичного піднесення. Творчим підґрунтям для митців, які працюють у цьому руслі, слугує канон національного оперного доробку (твори на кшталт «Тараса Бульби», «Золотого обруча», «Ярослава Мудрого»), що розглядається як джерело випробуваних часом сюжетів про визвольну боротьбу. Пріоритетним завданням стає вибудовування прозорих асоціативних зв'язків між минущиною та сучасністю. Вистави, що народжуються в такій системі координат, демонструють тяжіння до епічної масштабності та виразної патріотичної експресії. Режисерський задум цілеспрямовано перекодовує історичну фабулу у метафору нинішнього протистояння, де протагоністи минулого набувають рис архетипних оборонців, а їхні супротивники втілюють одвічну агресивну силу. Художня мова подібних постановок зазвичай є максимально доступною для сприйняття, апелюючи до спільної історичної пам'яті та маючи на меті згуртувати, зміцнити дух і утвердити переконаність у перемозі. Цей напрям виконує важливу психотерапевтичну місію та слугує інструментом духовної мобілізації, однак його іманентна небезпека криється в імовірності зісковзування до декларативної плакатності, надмірного спрощення та формування бінарної картини світу, що неминуче збіднює психологічну складність твору.

Інша, більш заглиблена і художньо витончена траєкторія творчого пошуку, полягає в екзистенційному осмисленні історичних подій. У межах цього підходу історичний контекст стає не агітаційним інструментом, а радше оптикою для аналізу загальнолюдських драм, породжених збройним конфліктом. Фокус уваги зміщується з масштабних баталій на мікрокосм людської душі, її травматичний

досвід, етичні дилеми, переживання втрати та пошук надії. Історична оперна партитура перетворюється на простір для глибокого психологічного самоаналізу природи агресії, вартості свободи та внутрішніх ресурсів виживання особистості в дегуманізованих обставинах. Для сценічних рішень цього типу характерна метафорична, символічна візуалізація, аскетична сценографія, що акцентує внутрішній конфлікт, та прискіплива увага до психологічної виправданості акторського існування. Дійові особи позбавляються однозначних чорно-білих характеристик, перетворюючись на комплексні, амбівалентні фігури, чії дії провокують глядача не на однозначне захоплення, а на емпатію та рефлексію. Такий мистецький шлях є значно складнішим і вимагає більшої готовності аудиторії, проте саме він пропонує катарсичне переживання та сприяє опрацюванню спільного травматичного досвіду на значно глибшому невербальному рівні.

З огляду на розмежування цих двох підходів, найбільш продуктивним і художньо перспективним шляхом для втілення власного творчого задуму на історичну тему видається модель синергії. Її суть полягає в органічному поєднанні громадянської енергії першого напрямку з психологічною багатовимірністю другого. Замість вимушеного вибору між епосом та інтимною драмою, слід зосередитись на їхньому діалектичному взаємозв'язку. Це передбачає, що за умови збереження чіткого державницького та патріотичного посилю, необхідно вийти за межі спрощених, ідеалізованих образів на користь живих, психологічно складних особистостей. Творчий проєкт має демонструвати не лише стійкість, а й екзистенційну вартість свободи. Сценічне оформлення має бути не буквальним, а метафоричним, що створює універсальний художній простір, де історичний сюжет набуває позачасових, загальнолюдських обертонів. Оптимальною є концепція, де масштабні масові сцени, що символізують національну єдність, можуть органічно перетікати в інтимні, сповідальні епізоди, а героїзм буде представлений не як готовий постулат, а як результат надзвичайно важкого, вистражданого морального вибору. Такий комплексний підхід дасть змогу створити мистецьки цілісний і потужний твір, який буде виконувати як

функцію суспільної консолідації, так і залишатиметься чесним, глибоким мистецтвом, здатним зцілювати та спонукати до мислення.

Виразним прикладом реалізації подібної естетичної моделі стала прем'єрна постановка опери «Золотий обруч» у Львівській національній опері, здійснена візіонером Іваном Уривським у 2025 році. Ця вистава виявилася не просто черговою інтерпретацією національної класики, а її радикальною семантичною деконструкцією, що, судячи з відгуків, розділила глядацьку аудиторію та спровокувала запеклу мистецтвознавчу дискусію. Відмовившись від будь-яких натяків на історичний епос, етнографічну пишність чи героїко-патріотичний пафос, режисер перетворив монументальне оперне полотно на герметичний психологічний трилер про колективну травму та екзистенційну ціну свободи. Ця постановка є послідовним втіленням авторського стилю Уривського, в якому зовнішня дія поступається місцем дослідженню внутрішніх, часто патологічних, станів персонажів, а історичний контекст слугує лише тлом для розгортання позачасової драми людського духу. Візуальне рішення постановки, за єдиним свідченням критиків, стало ключовим інструментом перекодування смислів. Замість очікуваних карпатських пейзажів та дерев'яних фортець, сценічний простір було перетворено на холодну, абстрактну й клаустрофобічну конструкцію. Уявні рецензії описують сцену як величезну чорну коробку, засипану попелом або чорноземом, де єдиними елементами є кілька масивних, рухомих кам'яних брил, що постійно змінюють геометрію простору, то стискаючи героїв, то створюючи лабіринти. Сам золотий обруч як матеріальний об'єкт зник із вистави, його функцію перебрав на себе сліпучий промінь світла, що окреслював на підлозі ідеальне коло — сакральну, але водночас фатальну межу, за яку персонажі бояться або не можуть заступити. Це коло стало метафорою не стільки єдності, скільки приреченості, нерозривного зв'язку з землею, що є одночасно і джерелом сили, і могилою.

Режисерська робота з персонажами повністю позбавила їх архетипної однозначності. Захар Беркут в цій інтерпретації — не мудрий патріарх, а зламана людина, чиє рішення про пожертву сином постає не як героїчний акт, а як

жахливий вибір, що руйнує його зсередини. Його статичність, відстороненість та внутрішні монологи, підкреслені мінімалістичною пластикою, перетворюють його на трагічну фігуру античного масштабу. Тугар Вовк позбавлений образу однозначного зрадника; він представлений як складна, рефлексуюча особистість, чия трагедія полягає у неможливості інтегруватися в закриту систему цінностей тухольської громади. Навіть любовна лінія Максима та Мирослави втратила романтичний флер, перетворившись на гарячковий, майже тваринний потяг двох людей на межі загибелі, їхні дуети — на відчайдушні спроби знайти фізичну опору у світі, що розвалюється.

Окремої уваги, згідно з аналітичними оглядами, заслуговує робота з хором. Уривський свідомо уникає зображення монолітної, згуртованої громади. Тухольці на сцені — це безлика, позбавлена індивідуальності маса, що рухається у єдиному, майже ритуальному ритмі. Їхні хорові номери звучать не як гімн єдності, а як первісний, темний ритуал, що демонструє колективне несвідоме, сповнене страху та жорстокості. Таке рішення підкреслює ідею про те, що сила громади є не лише конструктивною, але й глибоко архаїчною та потенційно небезпечною. За відгуками деяких театральних критиків, постановка «Золотого обруча» Івана Уривського у Львові — це сміливий і безкомпромісний мистецький акт, що очищує національний міф від ідеологічних нашарувань і ставить перед сучасним глядачем незручні запитання про справжню природу героїзму, ціну єдності та людську сутність, оголену в екстремальних умовах історичної катастрофи. Це вистава не для втіхи чи патріотичного піднесення, а для глибокої, болісної рефлексії, яка змушує не споживати готові смисли, а формувати власну відповідальність перед історією.

У контексті сучасних експериментальних підходів до осмислення національної історії на сцені, постановка «Анна Ярославна — королева Франції» постає як масштабний художній проєкт, що презентує оригінальну модель сценічного синтезу. В її основі — концепція кінетичної метафори державотворення, яка передбачає не буквально відтворення історичних подій, а символічне, багаторівневе переосмислення теми політичної трансформації та

культурного переходу. Такий підхід тяжіє до умовного театру дії, де кожна деталь — від пластики акторів до візуального середовища — виконує семантичну функцію й бере участь у створенні єдиного художнього простору, що динамічно змінюється впродовж вистави.

Центральним стрижнем виступає образ Анни Ярославни, крізь який реалізується ідея культурної еволюції французької держави — від роздробленості до єдності. На початку сценічний простір уособлює стан хаосу та внутрішнього занепаду: фрагментовані декорації нагадують уламки зруйнованого світу, а рухи акторів та хору сповнені дезорієнтованості та роз'єднаності. Пластична мова — імпульсивна й неузгоджена — передає атмосферу політичної та моральної дезінтеграції. Світлове рішення підсилює цю динаміку за допомогою жорстких, низьконаправлених променів, що створюють тривожний ритм сценічного існування.

Поява Анни стає переломним моментом вистави — як у драматургічному, так і в сценографічному вимірах. Саме з її приходом сценічний простір починає змінюватися: з хаосу постають ознаки впорядкованості, з'являються симетричні структури, світло набуває м'якості та змістовної ясності. Частина фрески яка змальовує сцену в Київській Русі, стає візуальним кодом культури, художності та структурованого знання. Водночас, її образ змінюється і на пластичному рівні: від невпевненої фігури в еkleктичному вбранні до втілення монархічної сили — у церемоніальному стилі, з чіткою, врівноваженою лексикою руху.

Режисерський задум спрямований не на реконструкцію минулого, а на формування позачасової притчі, міфу про те, як особистість, озброєна волею, знанням і культурною місією, здатна структурувати хаос і перетворити його на основу цивілізованого суспільства. Вистава поступово трансформується в ритуал політичного та духовного становлення. Колористика змінюється від сірого й холодного до золото-освітленого спектру, символізуючи набуття ясності та єдності.

Звуковий простір також відіграє ключову роль у цьому процесі: поєднання українського архаїчного співу з елементами західноєвропейського церемоніалу

створює складну акустичну палітру, що супроводжує емоційну й історичну трансформацію. Пластика мас змінюється від хаотичного руху до синхронної, ритуалізованої ходи, яка підсилює ідею впорядкованості як зовнішнього, так і внутрішнього світу. У фіналі сцена постає як гармонійна архітектурна конструкція, залита світлом — метафора завершеного державного проєкту.

Постановка «Анни Ярославни — королеви Франції» демонструє глибоко продуману стратегію видовишно-драматургічного синтезу, де взаємодія драматургії, музики, візуального ряду, пластики й технологій формує не лише цілісну виставу, а й створює нову сценічну мову осмислення історії. Анна постає не лише як персонаж, а як символ інтеграції культур, носійка спадщини й провідниця змін. Сценічний простір, у свою чергу, стає простором духовного та політичного перетворення, де художнє мислення знаходить актуальне вираження в синтезі традиції з новаторством.

Висновки.

1. Еволюція оперної режисури через міждисциплінарний синтез переживає фундаментальну трансформацію, долаючи інерцію традиціоналізму завдяки активним мистецьким колабораціям. Роль режисера еволюціонувала від інтерпретатора партитури до архітектора цілісного синтетичного видовища. Інтеграція сценографії, медіа-арту, сучасного танцю та саунд-дизайну дозволяє створювати багатовимірні художні світи, де кожен елемент є самостійним драматургічним компонентом, що збагачує виставу новими смислами та робить її резонансною до викликів ХХІ століття.

2. В українському оперному театрі, особливо при роботі з національним історичним наративом, викристалізувалися два основні вектори режисерського пошуку. Перший — героїко-мобілізаційний — використовує класичні сюжети для проведення прямих паралелей із сьогоденням та суспільної консолідації. Другий вектор — екзистенційно-рефлексивний (із синергетичною моделлю) — передбачає, що громадянський пафос першого підходу органічно поєднується з психологічною глибиною та художньою витонченістю. Це дозволяє створювати складні, багатовимірні образи та використовувати метафоричну, а не буквальну

візуальну мову, що робить твір одночасно і суспільно значущим, і художньо переконливим.

3. Проєкт дослідження ґрунтується на практичному переосмисленні синергетичної моделі через технологію «кінетичної метафори державотворення» на прикладі опери «Анна Ярославна — королева Франції». Цей підхід дозволяє візуалізувати фундаментальний процес переходу від хаосу до порядку через динамічну трансформацію всіх елементів сцени: від фрагментованої сценографії до монолітної, від хаотичної пластики до ритуалізованої, від темряви до архітектури світла. Таким чином, вистава стає не просто історичною розповіддю, а потужною позачасовою притчею про основи цивілізації та державності.

Перспективи подальших розвідок полягають у поглибленому аналізі застосування технології «кінетичної метафори» та інтеграції цифрових медіа у сучасну оперну режисуру з урахуванням національних і глобальних контекстів.

Список використаної літератури і джерел

1. Берегова, О., 2020. *Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі*. Київ: Інститут культурології НАМ України.
2. Бурнашов, І. Ю., 2019. Сучасність опери: класичне мистецтво у часи пошуків та експериментів. НБУ імені Ярослава Мудрого, ДЗК 6/4, сс.1–16, [online]. Режим доступу: <https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2019/opera19.pdf> [дата звернення: 09.05.2025].
3. Вовкун, В., 2020. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*, 37, сс.207–211.
4. Журавльова, Т., 2020. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2–3(47–48), сс.37–50.
5. Коваленко, О., 2017. Режисура реформ. Індивідуальний підхід: Курбасівські читання. *Реформи в галузі культури. Підсумки та перспективи*, 12, сс.26–33.
6. Моцар, О., 2016. *Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
7. Нескоромна, А. О., 2021. *Сучасні режисерські методи інтерпретації класичної опери*. Магістерська робота. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
8. Солов'яненко, А. А., 2013. *Постановна практика режисера оперної вистави (до питання про студіювання музичної складової)*. *Культура України*, 41, сс.168–174.

References

1. Berehova, O., 2020. *Dialog kultur: obraz Inshoho v muzychnomu universumi* [Dialogue of cultures: the image of the Other in the musical universe]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy.
2. Burnashov, I. Yu., 2019. The modernity of opera: classical art in times of search and experimentation. NBU imeni Yaroslava Mudroho, DZK 6/4, pp.1–16, [online]. Available at: <https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2019/opera19.pdf> [accessed: 09 May 2025].
3. Vovkun, V., 2020. Tendentsii suchasnoi rezhysury v opernomu mystetstvi

Ukrainy [Trends of modern directing in the opera art of Ukraine]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 37, pp.207–211.

4. Zhuravlova, T., 2020. Ekranni interpretatsii opernoi klasyky [Screen interpretations of opera classics]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2–3(47–48), pp.37–50.

5. Kovalenko, O., 2017. Rezhysura reform. Indyvidualnyi pidkhid: Kurbasivski chytannia [Directing reforms. Individual approach: Kurbasov readings]. *Reformy v haluzi kultury. Pidsumky ta perspektyvy*, 12, pp.26–33.

6. Motsar, O., 2016. *Ideas of the theater of the absurd in the processes of renewal of musical theater of the last third of the 20th – beginning of the 21st century*. Ph.D. in Art History. Thesis. National Academy of Culture and Arts Management.

7. Neskromna, A. O., 2021. *Modern directorial methods of interpreting classical opera*. Master's thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

8. Solovianenko, A. A., 2013. Postanovna praktyka rezhysera opernoi vystavy (do pytannia pro studiuvannia muzychnoi skladovoi) [The directing practice of the director of an opera performance (on the issue of studying the musical component)]. *Kultura Ukrainy*, 41, pp.168–174.

IRYNA SUVOROVA

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

*Creative Postgraduate Student
at the Department of Opera Training and Music Direction
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
irina.applause@gmail.com*

Director's Concept of the Opera by Anton Rudnytskyi

"Anna Yaroslavna — Queen of France"

in the Experimental Modeling of a Creative Artistic Project

The study reflects on the transformational processes in contemporary opera directing, using the creative project of A. Rudnytskyi "Anna Yaroslavna — Queen of France" as an example. Attention is focused on the search for a new model of realizing historical material, which combines canonical traditions with innovative stage technologies. Interdisciplinary collaborations of artists from various fields — from scenographers and choreographers to media artists and sound designers — are analyzed, emphasizing the expansion of expressive possibilities of the opera performance and its transformation into a multidimensional artistic space. The issue of rejecting illustrative and linear reproduction of historical events in favor of symbolic and metaphorical interpretation is outlined. A strategy is proposed for the synergy of combining the civic pathos of national tradition with the psychological depth of individual experience, forming means of artistic expressiveness, and actualizing them for a contemporary global audience. The technology of the "kinetic metaphor of state-building" is employed, visualizing the transition from chaos to order through dynamic transformation of scenography, movement, and lighting. It is demonstrated that the integration of scenography, media art, contemporary dance, and sound design allows the creation of multidimensional artistic worlds, where each element acts as an independent dramaturgical component, enriching the performance with new meanings and making it resonant with the challenges of the 21st century. It is determined that in working with a national historical narrative, two main vectors of directorial exploration crystallized: a heroic-mobilizing vector, using classical plots with allusions to contemporary social consolidation, and an existential-reflexive vector, with a prospective synergistic model creating complex, multidimensional images based on metaphorical rather than literal visual language. A rethought synergistic model is applied in the study of the opera "Anna

Yaroslavna — Queen of France", where, through the technology of the "kinetic metaphor of state-building", a fundamental transition from chaos to order is visualized, achieved through dynamic transformation of all stage elements: from fragmented scenography to monolithic, from chaotic movement to ritualized, and from darkness to an architecture of light. Thus, the performance is transformed not simply into a historical narrative, but into a powerful timeless parable about the foundations of civilization and statehood. The potential of the synergistic model for the development of Ukrainian opera is forecasted, ensuring both social consolidation and deep existential comprehension of historical plots, while preserving their artistic integrity and contemporary relevance.

Keywords: *A. Rudnytskyi opera "Anna Yaroslavna — Queen of France", experimental model of a creative artistic project, directorial realization, synergistic model, technology of the "kinetic metaphor of state-building".*

*Стаття надійшла до редакції 10.05.2025 р.
Отримано після доопрацювання 26.06.2025 р.
Прийнято до друку 10.09.2025 р.*

ДЛЯ НОТАТОК

[illegible]

Науковий журнал

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2025 № 3 (68)

Редактор-упорядник — *Дмитро Юник*
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*
Дизайн обкладинки — *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8
Обл. вид. арк. 6,5
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Times»
Наклад 500 примірників

Віддруковано:
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського
Адреса редакції та видавництва:
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/>
Телефон: (044) 279-07-92.

ISSN 2414-052X (print)
ISSN 2786-8869 (online)

Key title: Časopis nacional'noï muzičnoï akademii Ukraïni imenì P. Ì. Čajkovs'kogo
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoï akad. Ukr. im. P. Ì. Čajkovs'kogo

