

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

# ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ  
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

2025 № 4 (69)

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 № 4 (69)

**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](mailto:cancelyariya@knmau.com.ua)

**Телефон:** (044) 279-07-92

Свідоцтво 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 (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (головний редактор).

**Шевченко Л. М.**, доктор мистецтвознавства, професор (Одеська національна музична академія ім. О. В. Нежданової), Одеса, Україна (заступник головного редактора).

**Антіпіна І. О.**, доктор філософії (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора);

**Юник Д. Г.**, доктор педагогічних наук, професор (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

**Андрущенко Т. І.**, доктор філософських наук, професор (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Дика Н. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент (Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка), Львів, Україна

**Єфіменко А.**, доктор мистецтвознавства, професор (Український вільний університету / Ukrainische Freie Universität), Мюнхен, Німеччина.

**Касьянова О. В.**, кандидат мистецтвознавства, професор (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

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

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

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

**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 № 7 від 27 листопада 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 OF UKRAINE  
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

# **JOURNAL**

**OF UKRAINIAN NATIONAL  
TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

**AN ACADEMIC PERIODICAL**

**2025      No. 4 (69)**

**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 UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**  
**2025. No. 4 (69)**

**A quarterly academic periodical**

**Founder and publisher:** Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001.

**Website:** <http://chasopysnmau.com.ua/>    **E-mail:** [cancelyariya@knmau.com.ua](mailto: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 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music" 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 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music" has been assigned a media identifier: **R30-01238**

"Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music" 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 (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief).

**Shevchenko L. M.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova) Odesa, Ukraine. (Deputy Editor-in-Chief),

**Antipina I. O.**, Doctor of Philosophy, (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music) Kyiv, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).

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

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

**Dyka N. O.**, Candidate of Art Criticism, Professor (Mykola Lysenko Lviv National Music Academy), Lviv, Ukraine

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

**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.

**Yefimenko A.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian Free University / Ukrainische Freie Universität), Munich, Germany

Recommended for publication by the Academic Council of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 7 from the 27 of November 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

<b>КУЛЬТУРОЛОГІЯ</b> .....	7
<i>Лариса Бабушка, Оксана Сапіга. Гаксіанська перспектива фестивальної культури: між трансценденцією та симуляцією</i> .....	7
<i>Інна Антіпіна. Культурні виміри штучного інтелекту в українському музичному ландшафті</i> .....	20
<b>МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО</b> .....	35
<i>Лілія Шевченко. П'ятий фортепіанний концерт Каміля Сен-Санса у контексті європейської традиції та східної образності</i> .....	35
<i>Марія Ткач, Іван Юник. Репутація музиканта-педагога як конструкт його соціального капіталу</i> .....	52
<i>Олена Дерев'янченко. «Байка про будяка і троянду» Михайла Вериківського: проблема жанрового статусу твору</i> .....	67
<i>Емма Купріяненко, Антон Городецький. Діалогова взаємодія альтового дуету та оркестру в бранденбурзькому концерті №6 Й. С. Баха</i> .....	88
<i>Надія Селезньова. Хорові обробки українських народних пісень у творчості Олени Чмут: жанрово-стильові особливості</i> .....	101
<i>У Фань. Складність виконавських завдань як детермінанта емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста</i> .....	118
<i>Чень Янхао. Самоконтроль вокалістом процесу уявного проектування художніх образів під час роботи над музичними творами</i> .....	133
<b>СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО</b> .....	148
<i>Олена Касьянова. Експериментальні пошуки нових форматів оперних вистав в епоху новітніх технологій</i> .....	148
<i>Маріамна Капітула. Театри малих форм української традиції як феномен розвитку сценічного мистецтва ХХ–ХХІ століть</i> .....	162

## CONTENTS

<b>CULTUROLOGY</b> .....	7
<i>Larysa Babushka, Oksana Sapiga. The Aldous Huxley's Perspective of Festival Culture: Between Transcendence and Simulation</i> .....	7
<i>Inna Antipina. Cultural Dimensions of Artificial Intelligence in the Ukrainian Musical Landscape</i> .....	20
<b>ART HISTORY. MUSICAL ART</b> .....	35
<i>Lilia Shevchenko. The Fifth Piano Concert by Camille Saint-Sains in the Context of European Tradition and Eastern Imagery</i> .....	35
<i>Maria Tkach, Ivan Yunyk. The Reputation of the Musician-Educator as a Construct of his Social Capital</i> .....	52
<i>Olena Derevianchenko. "The Fable of the Thistle and the Rose" by Mykhailo Verykivskyi: the Issue of the Work Genre Status</i> .....	67
<i>Emma Kupriyanenko, Anton Gorodetskyi. Dialogic Interaction Between the Alto Duo and the Orchestra in J. S. Bach's Brandenburg Concerto No. 6</i> .....	88
<i>Nadiya Seleznyova. Choral Arrangements of Ukrainian Folk Songs in the Work of Olena Chmut: Genre and Stylistic Features</i> .....	101
<i>Wu Fan. Performance Task Complexity as a Factor Affecting Emotional Conditions in Pianists' Concert Activities</i> .....	118
<i>Chen Yanhao. Vocalist Self-Control in the Process of Artistic Imagery Development During Musical Interpretation</i> .....	133
<b>STAGE ARTS</b> .....	148
<i>Olena Kasyanova. Experimental Approaches to New Opera Performance Formats in the Age of Modern Technologies</i> .....	148
<i>Mariamna Kapitula. The Theaters of Small Forms in Ukrainian Tradition as a Phenomenon in the Development of Stage Art in the 20th-21st centuries</i> .....	162

**ЛАРИСА БАБУШКА**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8563-646X>

докторка культурології, доцентка,  
професорка кафедри теорії та історії культури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
[larisababushka@gmail.com](mailto:larisababushka@gmail.com)

**ОКСАНА САПІГА**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6715-5670>

докторка філософії,  
доцентка кафедри теорії та історії культури,  
начальниця навчально-методичного відділу  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
[ksusha.s.art@ukr.net](mailto:ksusha.s.art@ukr.net)

## ГАКСІАНСЬКА ПЕРСПЕКТИВА ФЕСТИВНОЇ КУЛЬТУРИ: МІЖ ТРАНСЦЕНДЕНЦІЄЮ ТА СИМУЛЯЦІЄЮ

Досліджено феномен сучасної фестивальної культури крізь призму антиутопічних та візіонерських концепцій Олдоса Гакслі, Джорджа Орвелла, Ніла Постмана. Здійснено культурологічний аналіз концепцій фестивальної культури як симуляції та трансценденції, двох протилежних проєктів майбутнього, створених Олдосом Гакслі, що є унікальною новаторською оптикою даної розвідки. З'ясовано, що фестивальність як маркер сьогочасної культури є ключовим інструментом конструювання соціальної реальності, тональність якої визначає сутність того чи іншого суспільства — репресивного чи гармонійного. Аргументовано на основі оптики обох мислителів — Олдоса Гакслі та Джорджа Орвелла — шляхи, за якими знищується сам дух культури, а саме: перетворенням на інструмент гноблення, за орвеллівською традицією, або перетворенням на розвагу, за гаксліанським проєктом. Встановлено, що, Джордж Орвелл бачить культуру як в'язницю — жорстку систему примусу, цензури та переписування історії, де будь-яка автономія думки знищується, а Олдос Гакслі — культуру як бурлеск. Концептуалізовано сучасну фестивальну культуру в аспекті парадигмальної боротьби двох фундаментальних, але протилежно спрямованих імпульсів, де: з одного боку, це імпульс до трансценденції — глибинна, архаїчна потреба людини у виході за межі буденності, у переживанні єдності зі спільнотою, «*communitas*» (Віктор Тернер) та інтенції до вищого сенсу; з іншого боку, це імпульс до симуляції — бажання отримати організований, безпечний, контрольований ескапізм, який лише імітує свободу та трансценденцію. Виявлено специфіку парадоксальної актуалізації та поєднання двох моделей культури в реаліях сучасного інформаційного/цифрового суспільства. Доведено, що дві заявлені концепції культури Олдоса Гакслі, постають антропологічними моделями. Констатовано подальші перспективи осмислення феномену фестивальної культури крізь призму дозвілєвих практик, фестивально-конкурсного руху, повсякденної культури, що дозволить розширити міждисциплінарний та методологічний потенціал дослідження.

---

*Ключові слова:* фестивалізація, фестивална культура, свято, симулякр, трансценденція, цінність, Олдос Гакслі, Джордж Орвелл.

**Постановка проблеми...** Сьогочасна культура позначена тотальною присутністю в ній фестивального сегменту як розважального, що реалізується у форматах глобальних музичних подій, культурно-мистецьких проєктів, водночас, локальних фестивалів міської культури, інтегрованих до фестивального простору. Так, явище *Festive* постало мейнстримним ритуалом та культурною практикою сьогодення. Свято перестало бути винятковою подією, що розриває плин буденності, як це було в архаїчних та традиційних культурах, і перетворилося на перманентний стан, індустрію та домінуючий культурний імператив. Людина в подібній ситуації дедалі частіше ідентифікує себе крізь призму дозвілливості, постаючи *Homo Festivus* (людиною святкуючою), на відміну від творчості *Homo Faber*.

Фестивалізація як сьогочасний феномен неklasичної/постнеklasичної культури маркувала злам у календарному, життєвому циклі класичного свята з її сакральною складовою, трансформувавшись до неklasичного його вияву — фестивалізації як «вічного свята омріяної реальності» (Бабушка, 2020), «чудесного нового світу» (Гакслі, 2025), індустрії, що генерує мільярдні прибутки та конструює спосіб та стиль життя (*Seabrook*, 2001), «гіперфестивального світу» (*Murray*, 2005). Саме ця тотальність несе в собі глибоку амбівалентність, яку з дивовижною точністю діагностував один із найвидатніших британських культурологів ХХ століття Олдос Гакслі.

Феномен фестивалної культури, акумулюючи свята, ритуали, карнавали та масові церемонії, впродовж віків поставав виявом людської потреби у відпочинку та спілкуванні, однак ніколи не виключав ідеї впливу соціального інструменту як механізму контролю. Слугуючи засобом консолідації суспільства, трансляції його цінностей і смислів, явище фестивалної культури водночас утримувало й механізми відволікання, жорсткого контролю. Два діаметрально протилежні проєкти майбутнього, створені Олдосом Гакслі, дозволили нам здійснити культурологічний аналіз фестивалної культури як

симуляції та трансценденції крізь призму гаксліанської перспективи, що є унікальною новаторською оптикою даної розвідки.

Фестивність як маркер сьогочасної культури є ключовим інструментом конструювання соціальної реальності, за Олдосом Гакслі, тональність якої визначає сутність того чи іншого суспільства — репресивного чи гармонійного, адже за яскравим фасадом глобальних музичних івентів, міських карнавалів та арт-бієнале криється глибока онтологічна проблема. Чи є сучасний фестивний простір — простором свободи, як це декларується, чи, навпаки, формою втечі та контролю, ідеологією? Відповідаючи на поставлене питання, ми пропонуємо використати методологічний синтез двох діагностів ХХ століття — Олдоса Гакслі та Джорджа Орвелла як ключових, а також, почасти, суголосої концепції Ніла Постмана, Джона Сібрука, Мішеля Фуко для панорамної оптики дослідження. Вибірковість обраних мислителів, культурологів ХХ століття не є випадковою з наступних причин: якщо Олдос Гакслі попереджав про диктатуру насолоди, то Джордж Орвелл — диктатуру болю і страху. А сучасний фестивний простір парадоксальним чином поєднує обидві ці складові, балансує між симуляцією щастя та прихованою «в'язницею».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Контекст залучення джерельної бази та її аналітики, передовсім, продиктований заявленою тематикою, зокрема, її інтенцією щодо дослідницької оптики британського культуролога ХХ століття Олдоса Гакслі. Відтак, він (контекст) передбачає звернення до відомих його романів — антиутопії «Який чудесний світ новий» (Гакслі, 2025) та утопії «Острів» (Huxley, 2011), де автор, аналізуючи сучасні йому процеси культури, демонструє підхід щодо організації свята та ритуалу, за допомогою якого конструюється базис соціального буття, тобто, його свобода чи несвобода. Цінним джерельним капіталом щодо розуміння культури, як паноптикуму, є звернення ще до одного британського мислителя Джорджа Орвелла, зокрема, його праці «1984» (2020), також французького філософа, мислителя ХХ століття Мішеля Фуко, відомого працями «Наглядати й карати. Народження в'язниці» (2025), «Археологія знання» (2003) тощо. Водночас суголосою щодо контекстного спрямування розвідки є праця американського

культуролога, соціолога, теоретика медіа (медіазнавця) Ніла Постмана «Розважаючись до смерті: публічний дискурс в епоху шоу-бізнесу» (2005). Ніл Постман проводить глибинну аналітику процесів культури, де сам формат комунікації впливає на зміст суспільної думки. Тобто, конститується той факт, яким чином орієнтація на візуальні, розважальні форми медіа, змінює саму природу публічної дискусії, де політика перетворюється в шоу, новини — в потік образів поза контекстом, освіта — в миттєві сегменти, які не акцентують уваги на самоусвідомленні, саморефлексії, саморозвитку. Продуктивною також є розвідка американського культуролога Джона Сібрука «*Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*» (Seabrook, 2001) в контексті розуміння автором принципово відмінної нової культурної системи, маркованої «ноубрау», що означає відсутність звичних інтелектуальних ієрархій, у межах якої висока культура — це обов'язково культура еліти, а низька належить масам. Автор констатував той факт в сьогочасній культурі, що «дві, початково розділені сфери, стали на наших очах зливатися в одну та припинили відігравати роль соціальних маркерів» (Seabrook, 2001, р. 7). де вертикальна ієрархія елітарне/масове, високе/низьке замінюється горизонтальною мережею трендів, комерційної успішності та інтенсивним медійним та суспільним «шумом», підсиленими обговореннями, резонансом навколо певного явища, продукту культури чи то особистості.

Водночас, проблема осмислення феномену сучасної фестивальної культури є малодослідженою, відповідно, відкрито перспективними залишаються питання її контексту з дозвілєвими практиками, фестивально-конкурсним рухом та повсякденною культурою, що і потребує подальшого ретельного розгляду.

**Мета статті** — дослідити «гаксліанський проєкт» (О. Гакслі) як культурний проєкт, що розгортається у сучасній фестивальній культурі за двома сценаріями, увиразненими наступними концепціями: культура як пошук трансценденції та культура як розвага, симуляція свята.

Відповідно до мети запропоновано розглянути наступні **завдання**:

1) дослідити сучасну фестивальну культуру крізь призму культурологічних концепцій Олдоса Гакслі, Джорджа Орвелла та Ніла Постмана;

2) проаналізувати концепції фестивальної культури як пошуку трансценденції (О. Гакслі «Острів») та симуляції свята (О. Гакслі «Який чудесний новий світ»)

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Явище фестивації розуміється й розглядається як гіперболізація розважального компонента, що яскраво виразняється в сьогочасній культурі. Так, дослідник культури Ніл Постман, порівнюючи наше життя з Лас-Вегасом, містом розваг, проголошує дух сучасної йому культури, в якій майже всі суспільні дискусії дедалі частіше набувають форми розваг. Політика, релігія, новини, спорт, освіта, бізнес перетворилися на «... конгеніальні надбудови до шоу-бізнесу, переважно без протесту ми стали народом, який перебуває на межі того, щоб розважатися до смерті» (*Postman, 2005, p. 4*). Відтак, перед нами постає своєрідна модель суспільства, де стабільність досягається шляхом задоволення, а не примусу, що, на перший погляд, не викликає ніякого занепокоєння.

Однак, роман-антиутопія Олдоса Гакслі «Який чудесний новий світ» презентує наступну картину фестивального світу, де остання поставлена на службу тоталітарній стабільності: «... утопічне майбутнє — це світ, у якому люди перебувають під пильним контролем. Суспільство поділене на касти, кожна з яких відіграє свою роль. Усі повинні насолоджуватися установленим ладом і служити “загальному благу”, а насправді — панівному режиму. Кожен, хто не хоче жити в “злагодженому” суспільстві — дикун і, відповідно, ворог» (Гакслі, 2025, с. 4). Маркування нового світу «чудесним» також не є випадковим, культура тут постає як бурлеск — світ розваг, миттєвого задоволення та поверхневості, де сенс втрачається не шляхом заборони, а через неактуальність, «тренд одного дня» (*Seabrook, 2001*).

Аналітично цінною дослідницькою оптикою постає концепція культури Олдоса Гакслі як симуляції свята, де презентовано перспективу щодо бажання отримати організований, безпечний, контрольований фестивальний простір, який лише імітує свободу та трансценденцію, але насправді консервує існуючий соціальний порядок. Суголосними ідеям Олдоса Гакслі є культурологічні рефлексії Ніла Постмана, який зауважує, що в епоху цифрових технологій стан спустошення, швидше за все, прийде «від ворога з усміхненим обличчям», аніж

від того, чиє обличчя випромінює підозру та ненависть» (*Postman, 2005, p. 130*). Тут варто уточнити, що автор наполягав не на відмові від технологій, а — нашій втраті навичок аргументації, діалогу, розрізнення форми й змісту, достовірності й симулякровості, вибіркості тощо. Подібна дезорієнтація небезпечна, на думку мислителя, не нашим мовчанням, а безкінечним розважанням, при якому ми нерідко забуваємо, з якою метою і навіщо говоримо.

Будучи прихильним до наукових та технологічних новацій і тенденцій, Олдос Гакслі застерігав щодо небезпеки «м'якої сили», тиранії, здійснюваної не катами та цензорами, а психологами, інженерами та менеджерами, які пропонують людині комфорт за ціну свободи. Сьогодні, до прикладу, подібний медіакомфорт дають нам блогери, кулхантери («мисливці за крутим») чи інфлюенсери або журналісти, які, на думку, вітчизняної дослідниці, культурологині Руслани Демчук, «... професійно конструюють сенсації, добираючи, комбінуючи, інтерпретуючи та продукуючи факти, тож ЗМІ обертаються на самостійний чинник політики. Почасті новини стають імітаційними міфами, бо формують «картину світу» шляхом маніпуляції свідомістю людей, де реальним у світі є лише те, що потрапляє в їхню добірку. Всеваддя ЗМІ в міфологічному просторі є незаперечним, що призводить до міфологічних сюжетів. <...> Власне медійними засобами будь-якому персонажу можна надати багатозначність символу тимчасової міфології» (2020, с. 15).

Промовистим є факт, де Олдос Гакслі зауважує, що «... найважливішими Мантгеттенськими проєктами майбутнього стануть потужні, спонсоровані урядами дослідження того, що політики й залучені науковці назвуть “проблемою щастя” — іншими словами, проблемою прищеплення людям любові до власного рабства. Без гарантій економічного добробуту любов до рабства недосяжна; однак я припускаю, що всемогутня виконавча влада та її менеджери з успіхом розв’яжуть проблему надання цих гарантій. Проте люди дуже швидко звикають до добробуту, сприймаючи його як належне. Досягнення його — це лише поверхова, зовнішня революція. Любов до рабства може бути утверджена не інакше, як внаслідок глибинної, особистісної революції в людських тілах і душах» (2025, с. 14).

Симптоматично контекстною та світоглядно суголосною дослідницькою оптикою є звернення ще до одного відомого мислителя, антиутопіста ХХ століття Джорджа Орвелла, який майже в один і той самий час, як і Олдос Гакслі, запропонували два різних, але схожих за невтішністю прогностичних оптик майбутнього, де дух культури не зникає, а зазнає викривлення та виродження. Репрезентаційним унаочненням слугує його роман — «1984» (Орвелл, 2020), який також є діагностичним провісником долі культури, в якому описано суспільство тотального контролю, засноване на страху, болі та постійному нагляді. На перший погляд, це повна протипага гедоністичному світу фестивалності, однак при глибшому аналізі виявляється, що це сучасна фестивальна культура. В процесі аналізу якої констатує, що тоталітарна влада потребує ірраціонального виплеску енергії мас. Тобто, пригнічене лібідо і накопичена агресія мають мати вихід. На протипагу репресивній владі, паноптична влада є продуктивною: вона не забороняє, а формує бажання, конструює ідентичності та породжує нові форми знання (психологію, педагогіку, менеджмент), які стають інструментами деталізації контролю над усіма аспектами життя від народження до смерті (Фуко, 2025). У культурологічному аспекті паноптикум постає системою соціальних норм, медійних дискурсів, рейтингів та рекомендацій, які мовби відстежують наші вибори, формуючи «нормальну» поведінку шляхом оцінки та страху виключення з соціального поля тощо.

Оптики обох мислителів уможливають простежити шляхи, за якими знищується сам дух культури: з одного боку, шляхом перетворення на інструмент гноблення, за орвеллівською традицією, або, з іншого, — на розвагу, за гаксліанським проектом. Так, Дж. Орвелл бачить культуру як в'язницю — жорстку систему примусу, цензури та переписування історії, де будь-яка автономія думки знищується, а О. Гакслі — культуру як бурлеск. Заявлені дві моделі культури парадоксальним чином актуалізуються й поєднуються в реаліях сучасного інформаційного/цифрового суспільства. Історично так склалося, що обидва мислителі — Орвелл і Гакслі — стали свідками стрімкої раціоналізації суспільства, розвитку технологій масової комунікації та появи тоталітарних ідеологій.

Концептуальність даної розвідки полягає в тому, що сучасна фестивальна культура є ареною боротьби двох фундаментальних, але протилежно спрямованих імпульсів. З одного боку, це імпульс до трансценденції — глибинна, архаїчна потреба людини у виході за межі буденності, переживанні єдності зі спільнотою, «*communitas*» (Віктор Тернер). З іншого боку, це імпульс до симуляції — бажання отримати організований, безпечний, контрольований ескапізм, який лише імітує свободу та трансценденцію, але насправді пасифікує індивіда та консервує існуючий соціальний порядок.

Аналізуючи механізми комерціалізації, сенсорного перевантаження, що перетворюють свято на симулякр, О. Гакслі зауважує, що в той час, «... коли населення починає відволікатися на дрібниці, коли культурне життя переоцінюється як постійний цикл розваг, коли серйозна публічна розмова стає формою дріб'язкових балачок, люди стають аудиторією, а їхні публічні справи — водевілем, тоді нація опиняється під загрозою» (2025, с. 180). Так, на думку автора, зникає дух культури, перетворюючи її на бурлеск. Подібний підхід артикулюється О. Гакслі як проєкт «чудового нового світу» («*Brave New World*»), артикуючи увагу на явищі фестивації як високотехнологічній, комерціалізованій «сомі» (метафора всієї культури розваг). Згідно твердження О. Гакслі, «сома» — це гарантована втеча без будь-якого ризику, а основне, поза межами катарсису як справжнього переживання (Huxley, 2011). «Сома» радше надає відчуття, але блокує справжні переживання. Відтак, постає технологізованим святом, яке апелює виключно до сенсорного відчуття, перевантаження. При подібному підході глядач не рефлексує, не мислить — він відчуває на дотик, запах, звук, однак це обходить свідомість, апелюючи безпосередньо до нервової системи. Гігантські *LED*-екрани, лазерні шоу, піротехніка, надпотужний звук, що відчувається фізично — спрямоване не на рефлексію чи катарсис, а на сенсорне приголомшення та видовищність, одивлення. Людина опиняється під впливом видовища, її свідомість перевантажена й почасти притлумлена. Щодо кінцевої мети, то це досягнення ілюзії повноти буття шляхом максимальної інтенсивності відчуття. Відповідно, відбувається притлумлена активність здатності мислення, здоровоглуздія чи

справжнього переживання, оскільки реципієнт (учасник) споживає емоції, не проживаючи їх. Архетипова базова потреба людини у святі непомітно перетворює трансценденцію на товар, а свободу — на симуляцію. Фестивна культура постає сегментом індустрії розваг, яка обслуговує систему.

Протилежною презентативною оптикою вищезначеній виступає культурологічна концепція культури як пошуку трансценденції у О. Гакслі, що постає антитезою до «чудесного нового світу». Утопія «Острів» є останньою працею автора, і, мабуть, символічно, вітальною відповіддю власній антиутопії «чудесного нового світу», адже в ній презентуються фестивні практики, де акумульована дія вільної та зрілої людини. Незважаючи на попередній проєкт «чудесного нового світу», було б помилково зводити всю фестивну культуру до симуляції чи «соми», оскільки вона зберігає та реалізує візіонерський потенціал, описаний О. Гакслі також у праці «Двері сприйняття. Рай та пекло» (2023). *Festive* тут постає як простір автентичної трансценденції та інтеграції досвіду.

Подібний конструктивний аспект феномену *Festive* існує іноді й всупереч комерціалізації: по-перше, архетип свята є онтологічним, стійким колективним позасвідомим чинником людської психіки, відтак, ціннішим за комерцію. Свято — це завжди лімінальний простір, за Віктором Тернером. Він артикулюється як межовий простір до прикладу, між буденним і святковим, профанним і сакральним, «Я» та «Іншим». Тут Гакслі наголошує, що наша буденна свідомість є штучно звуженою, оскільки суспільство діє як «редуючий клапан» (Гакслі, 2025), що фільтрує реальність, залишаючи людині лише соціально корисний мінімум. Відповідно автор наполягає, що потреба у «випуску пару», «самовивільненні», самотрансценденції є базовою та вродженою для людини, не менш важливою, як потреба в їжі чи то сні, до прикладу. Історично її забезпечували релігійні ритуали, містерії, карнавали та свята.

По-друге, музика, колективний ритм, танок є одними з найдавніших та найпродуктивніших природних технологій досягнення стану насолоди чи то екстазу як «виходу за межі себе звичного», «випуску пару». Психотерапевтичний аспект полягає в тому, що отриманий катарсис за допомогою музики і танцю, є не що інше, як зняття тілесних та емоційних блоків. Досвід *Festive* не

забувається, не витісняється, а, навпаки, інтегрується у повсякденне життя, змінюючи індивіда, розширяючи його.

Відтак, відбувається легітимний пошук «дверей сприйняття», що теж уособлює лімінальний простір культури. Звідси, потяг сучасної людини до свята як позасвідомий або свідомий пошук «дверей у стіні», спроба відкрити «двері сприйняття» задля розширення свідомості та творення автентичної «*communitas*» (Turner, 1982). Тобто, пошуку не втечі від реальності, а доступу до глибинної й повнішої реальності.

Завершуючи дослідження, доречно констатувати наступний факт: досліджуючи вплив медіа як форм публічного дискурсу на культуру, Ніл Постман зауважував, що О. Гакслі мав рацію, а Дж. Орвелл помилявся щодо оцінок духу культури. Проте, аналіз фестивальної культури показує, що вони обидва продукували слухні оптики щодо фестивальної культури. *Festive* залишається одночасно і ліками, і отрутою, будучи простором орвеллівського контролю під маскою гаксліанської насолоди. Проте, інтенція до збереження потенціалу стати/бути «Островом» завжди має місце, де крізь тріщини у «системі» пробивається справжнє людське буття, здатне до трансценденції та свободи. Зрештою, О. Гакслі намагався донести нам посил, що людей у «чудесному новому світі» турбувало не те, що вони розважалися замість того, щоб думати, а те, що вони не знали, над чим вони сміються і чому вони перестали думати.

### **Висновки.**

1. Аналізуючи сучасні процеси фестивальної культури крізь призму культурологічних концепцій Олдоса Гакслі, Джорджа Орвелла та Ніла Постмана, можемо аргументувати, що фестивальна культура постає у вигляді двох антропологічних моделей. Обидві моделі демонструють, що характер свята, інтенції, способи організації є точним діагностичним інструментом для визначення здоров'я будь-якої соціальної системи. З одного боку, оптика «чудесного нового світу» пророкує світ, де фестивальність постає тотальною, але пустою симуляцією, інструментом біополітичного контролю, що виробляє щасливих рабів (сьогоднішні тенденції увиразнюють та актуалізують пророцтва Олдоса Гакслі). З іншого боку, оптика «Острова» пропонує альтернативу:

фестивальність як практику свободи, глибини та зрілого осмисленого існування. Це світ, де ритуал служить не закріпленню нормативності, а постійному продукуванню та трансцендуванню меж власного «Я» та «Іншого».

2. Фестивальність як маркер сьогочасної культури є ключовим інструментом конструювання соціальної реальності, тональність якої визначає сутність того чи іншого суспільства — репресивного чи гармонійного. Простежується ключовий парадокс сучасної культури: свято здатне поставати як найбільшою загрозою свободі, так і її найбільшим захистом, коли воно є шляхом до катарсису та самопізнання, де пробивається справжнє людське буття, здатне до трансценденції та свободи. Вибір здійснюється самістю, продукуючи ту чи іншу антропологічну модель фестивальної реальності, інтегруючи в своєму бутті, — трансценденції або симуляції.

**Перспективи подальших розвідок...** Дослідницькі перспективи спрямовують до подальшого розширення міждисциплінарних оптик осмислення феномену фестивальної культури крізь призму дозвіллевих практик, фестивально-конкурсного руху, повсякденної культури тощо.

### Список використаної літератури та джерел

1. Бабушка, Л., 2020. *Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі*: монографія. Київ: ПП Лисенко М. М.
2. Гакслі, О., 2023. *Двері сприйняття. Рай та пекло*. Переклад з англійської О. Мокровольського. Київ: Курс.
3. Гакслі, О., 2025. *Який чудесний світ новий!* Переклад з англійської В. Морозова. Київ: BookChef.
4. Демчук, Р. В., 2020. «Комікократія» як культурно-політична реальність. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Історія і теорія культури*, 3, сс.13–20. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.13-20>
5. Орвелл, Дж., 2020. *1984*. Переклад з англійської. Харків: «Фоліо».
6. Фуко, М., 2003. *Археологія знання*. Переклад з французької В. Шовкуна. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи».
7. Фуко, М., 2025. *Наглядати й карати. Народження в'язниці*. Переклад з англійської П. Тарашука. Київ: Клубук.
8. Huxley, A., 2011. *Island*. London: Chatto & Windus.
9. Muray, P. and Lévy, El., 2022. *Festivus festivus*. Paris: Fayard.
10. Postman, N., 2005. *Amusing ourselves to death*. New York: Penguin Books.
11. Seabrook, J., 2001. *Nobrow: The culture of marketing, the marketing of culture*. New York: Vintage.

### References

1. Babushka, L., 2020. *Festyvatsiia yak komunikatyvnyi apropriator hlobalizatsiinykh interesiv u kulturotvorchomu prostori*: monohrafiia [Festivalization as a communicative appropriator of globalization interests in the cultural space: a monograph]. Kyiv: PP Lysenko M. M.

2. Haksli, O., 2023. *Dveri spryiniattia. Rai ta peklo* [The doors of perception. Heaven and hell]. Translated from English by O. Mokrovolsky. Kyiv: Kurs.
3. Haksli, O., 2025. *Yakyi chudesnyi svit novyi!* [What a brave new world!]. Translated from English by V. Morozov. Kyiv: BookChef.
4. Demchuk, R. V., 2020. "Comicocracy" as a cultural and political reality [«Коміократія» як культурно-політична реальність]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Kyievo-Mohylianska akademiia". Istorii i teoriia kultury*, 3, pp.13–20. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.13-20>
5. Orvell, Dzh., 2020. *1984* [1984]. Translated from English. Kharkiv: "Folio".
6. Fuko, M., 2003. *Arkheolohiia znannia* [Archaeology of knowledge]. Translated from French by V. Shovkun. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy".
7. Fuko, M., 2025. *Nahliadaty y karaty. Narodzhennia viaznytsi* [To supervise and punish. The birth of the prison]. Translated from English by P. Tarashchun. Kyiv: Komubuk.
8. Huxley, A., 2011. *Island*. London: Chatto & Windus.
9. Muray, P. and Lévy, El., 2022. *Festivus festivus*. Paris: Fayard.
10. Postman, N., 2005. *Amusing ourselves to death*. New York: Penguin Books.
11. Seabrook, J., 2001. *Nobrow: The culture of marketing, the marketing of culture*. New York: Vintage.

**LARYSA BABUSHKA**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8563-646X>,  
 Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,  
 Professor, Department of Theory and History of Culture  
 at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
 (Kyiv, Ukraine)  
[larisababushka@gmail.com](mailto:larisababushka@gmail.com)

**OKSANA SAPIGA**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6715-5670>  
 PhD, Associate Professor, Department of Theory and History of Culture,  
 Head of the Educational and Methodological Department  
 at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
 (Kyiv, Ukraine)  
[ksusha.s.art@ukr.net](mailto:ksusha.s.art@ukr.net)

## **THE ALDOUS HUXLEY'S PERSPECTIVE OF FESTIVAL CULTURE: BETWEEN TRANSCENDENCE AND SIMULATION**

*The phenomenon of contemporary festival culture has been explored through the prism of the dystopian and visionary concepts of Aldous Huxley, George Orwell, and Neil Postman. A cultural analysis of the concepts of festival culture as simulation and transcendence has been conducted, focusing on two opposite future projects created by Aldous Huxley, which serve as a unique and innovative perspective for this study. It has been established that festivity, as a marker of contemporary culture, is a key tool for constructing social reality, the tone of which determines the essence of a particular society — whether repressive or harmonious. The paths by which the very spirit of culture is destroyed have been argued, based on the perspectives of both Aldous Huxley and George Orwell. These are: transformation into a tool of oppression, according to Orwellian tradition, or transformation into entertainment, according to Huxleyan vision. It is found that George Orwell views culture as a prison — a rigid system of coercion, censorship, and rewriting history, where any autonomy of thought is destroyed. Aldous Huxley, on the other hand, perceives culture as a burlesque. Modern festival culture is conceptualized as a paradigmatic struggle between two fundamental, yet oppositely directed impulses: on one hand, an impulse towards transcendence — a deep, archaic human need to go beyond the mundane, to experience unity with the community, "communitas"*

*(Victor Turner), and the intention for a higher meaning; on the other hand, an impulse towards simulation — a desire for an organized, safe, controlled escapism that only imitates freedom and transcendence. The study identifies the paradoxical actualization and combination of these two cultural models in the realities of the modern informational/digital society. It is argued that Aldous Huxley's two proposed cultural concepts present anthropological models. Further perspectives on understanding the phenomenon of festival culture through the lens of leisure practices, festival-competition movements, and everyday culture are proposed, which will expand the interdisciplinary and methodological potential of this research.*

**Keywords:** *festivation, festival culture, celebration, simulacrum, transcendence, value, Aldous Huxley, George Orwell.*

*Стаття надійшла до редакції 24.09.2025 р.  
Отримано після доопрацювання 29.09.2025 р.  
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*

**ІННА АНТИПІНА**ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>докторка філософії, викладачка кафедри теорії та історії культури,  
начальниця науково-інформаційного відділуЦентру музичної україністики імені Героя України М. Скорика  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

[innaantipina92@gmail.com](mailto:innaantipina92@gmail.com)

## КУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ЛАНДШАФТІ

Досліджено культурні, естетичні та соціальні виміри інтеграції технологій штучного інтелекту у сучасний український музичний ландшафт. Проаналізовано теоретико-методологічні підходи до осмислення взаємодії людської та алгоритмічної творчості. Розглянуто емпіричні кейси, що формують нові моделі музичного виробництва та рецепції. Вивчено динаміку впливу генеративних технологій на музичну культуру України. Визначено ключові форми застосування ШІ — від педагогічних практик і аналітичних інструментів до індустріальних сервісів та незалежних AI-музичних проєктів. Доведено, що штучний інтелект виступає не лише технічною інновацією, а й повноцінним культурним агентом, здатним змінювати уявлення про творчість, авторство, стиль та естетичну цінність музичного твору. Здійснено аналіз реальних українських кейсів (включно з діяльністю стартапу Harmix, поширенням AI-треків на стрімінгових платформах та експериментами незалежних артистів). Обґрунтовано тезу про асиметричність проникнення ШІ в різні сегменти музичної культури — активну індустріальну інтеграцію та водночас обмежену присутність у сфері академічної музики. Розглянуто культурні наслідки цих процесів: трансформацію професійної ідентичності музикантів, появу гібридних моделей співтворчості «людина–алгоритм», зміну слухацьких практик у бік персоналізованих алгоритмічних сценаріїв та зростання ролі автоматизованих рекомендаційних систем у формуванні музичних смаків. Показано, що розвиток ШІ актуалізує питання етики, авторського права, прозорості тренувальних даних і культурної відповідальності у цифровому середовищі. Проаналізовано українські й міжнародні дослідження генеративної музики, що демонструють потенціал нейромереж у моделюванні складних композиційних структур. Окреслено можливості їхнього подальшого використання у вітчизняній освіті, творчості та культурній політиці.

**Ключові слова:** штучний інтелект, генеративна музика, алгоритмічна творчість, музичний ландшафт України, цифрова культура, музична індустрія, культурні трансформації, алгоритмічні технології.

**Постановка проблеми...** У глобальному культурному просторі стрімка інтеграція технологій штучного інтелекту радикально змінює моделі творчості, принципи функціонування музичної індустрії та способи взаємодії між митцем і аудиторією. Генеративні алгоритми, здатні створювати музику, аналізувати стилі, моделювати тембри чи адаптувати композиції до різних медіаконтекстів,

відкривають нові можливості художньої експресії, водночас порушуючи складні питання авторства, креативності й культурної відповідальності. У сучасних гуманітарних дослідженнях накопичено значний масив праць, що окреслюють вплив ІІ на мистецькі процеси, але ці напрацювання переважно орієнтовані на міжнародний контекст та мають загальний, міждисциплінарний характер.

Український музичний ландшафт, що розвивається в умовах соціальних та технологічних трансформацій, демонструє специфічну та динамічну реакцію на появу нових цифрових інструментів. Вітчизняні дослідження вже відображають окремі аспекти цього процесу — зокрема аналіз застосування ІІ в музичній самоосвіті, у творчих практиках українських музикантів, у віртуальних середовищах та мистецьких експериментах. Паралельно стрімінгові платформи, незалежні артисти й стартапи на кшталт *Harmix* формують новий сегмент індустрії, у якому штучний інтелект починає виступати повноцінним інструментом виробництва, модерації та розповсюдження звуку. Проте ці практики розосереджені, а їх аналітичне осмислення залишається фрагментарним.

На сьогодні бракує комплексних культурологічних досліджень, що дозволили б системно оцінити, як саме технології штучного інтелекту трансформують українську музичну культуру — не лише в технічному чи педагогічному, а й передусім у смисловому, естетичному та соціальному вимірах. Не з'ясовано, яким чином алгоритмічні інструменти впливають на уявлення про творчість та авторство, як формуються нові жанрові та стильові моделі, а також як змінюється взаємодія між музикантом, слухачем і цифровими системами. Невивченими залишаються питання культурної ідентичності у контексті алгоритмізованого звукового виробництва та особливості рецепції AI-генерованої музики українськими спільнотами.

Таким чином, актуальність проблеми зумовлена необхідністю заповнити наукову прогалину між стрімким розвитком технологічних практик і браком їх культурологічного осмислення. Потреба полягає у створенні цілісного аналітичного підходу, який дозволить би поєднати теоретичні моделі гуманітарного аналізу з емпіричним дослідженням реальних українських кейсів:

---

від академічних та освітніх розробок до індустріальних стартапів і незалежних AI-музичних проєктів.

Саме тому виникає необхідність у комплексному дослідженні культурних вимірів штучного інтелекту в українському музичному ландшафті, яке дозволить не лише окреслити поточний стан взаємодії музичної культури та ШІ, а й визначити ключові тенденції, проблеми, ризики та перспективи, що формують нову конфігурацію музичної творчості в Україні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Сучасний український музичний ландшафт переживає інтенсивну фазу технологічної трансформації, у межах якої штучний інтелект постає не лише інструментом автоматизації або творчої підтримки, а й чинником культурних зрушень та переосмислення традиційних естетичних і професійних норм.

Штучний інтелект у сучасній музичній культурі України постає як багатовимірне явище, що одночасно включає технічні, естетичні, освітні та інституційні виміри. Проведений аналіз наукових, інституційних і медійних джерел засвідчує, що спектр досліджень та практичних кейсів, пов'язаних із ШІ, охоплює як теоретико-культурологічні підходи до алгоритмічної творчості, так і конкретні приклади впровадження технологій у класичну, академічну та популярну музичну практику України. Техно-естетичні дослідження, які аналізують архітектури генеративних систем і їхні можливості у відтворенні музичних структур, підтверджують, що сучасні нейронні моделі та алгоритмічні техніки дозволяють моделювати складні композиційні патерни й створювати музичні матеріали, придатні для подальшого художнього опрацювання; цей технічний потенціал задокументовано у низці останніх публікацій вітчизняних фахових журналів, що описують як загальні принципи алгоритмічної генерації, так і конкретні архітектурні підходи до символічної та аудіосигнальної генерації (Смаліус, 2025a; Смаліус, 2025b).

У контексті музичної освіти й професійної підготовки відкриті методичні матеріали свідчать про поступову інтеграцію інструментів на основі ШІ у навчальні практики: від використання систем для аналізу партитур та

тренувальних вправ до застосування генеративних алгоритмів як допоміжного інструмента самоосвіти й розвитку імпровізаційних навичок. Такий трансформаційний вплив на педагогіку підкреслюють як методичні збірники, так і статті в педагогічних журналах, де досліджується практична адаптація ШІ-інструментів у консерваторіях і музичних відділеннях освітніх закладів (Коваленко, Яцишин, 2024).

Культурологічний вимір містить питання авторства, аутентичності та естетичної оцінки *AI*-генерованої музики: українські наукові статті, які розглядають еволюцію алгоритмічних технік і їхнє місце в мистецьких практиках, фіксують як потенціал для послідовної інновації, так і ризики редукції індивідуальної інтенції митця до статистичної репліки стилю. Аналіз еволюції алгоритмічних технік у композиції дозволяє інтерпретувати ШІ як матеріал для художньої творчості, однак підкреслює необхідність критичного осмислення процедур формування тренувальних корпусів і впливу цих процедур на культурну спадщину та стильову автентичність (Смаліус, 2025а)

Емпіричні дослідження в українському корпусі вказують на декілька практично важливих закономірностей. По-перше, значна частина застосувань ШІ у вітчизняному музичному полі сконцентровані в освітньому та продакшн-секторі (автоматизація обробки нотних файлів, *MIDI/Audio* конвертації, допоміжні інструменти для аранжування), що фіксується у технічних статтях і методичних звітах (Поперешняк, Фукс, Цуркан, Жебка, 2024). По-друге, наукові матеріали показують, що алгоритмічні техніки поступово охоплюють і творчі практики (експерименти композиторів та музикантів із генерацією тембральних текстур і поліфонічних структур), проте роль ШІ в академічній «класичній» композиції в Україні поки що залишається епізодичною й експериментальною — більшість публікацій описують передумови та потенціал, а не масові інституційні впровадження (Смаліус, 2025б).

Інституційно-правова й політична складова, проаналізована у відкритих публікаціях про регулювання та інтелектуальну власність, підкреслює потребу у виробленні чітких нормативів щодо прав на *AI*-генерований контент, прозорості

тренувальних даних та етичних стандартів використання технологій у мистецтві. Українські розвідки з публічного права показують, що відсутність специфічних національних практик регулювання ускладнює питання правової ідентифікації авторства та відповідальності у випадку алгоритмічно створеного продукту (Казаков, 2024).

З огляду на виявлені тенденції, комплексний культурологічний підхід до дослідження взаємодії ІІІ та музики в Україні повинен поєднувати техноестетичний аналіз архітектур алгоритмів, соціально-педагогічну експертизу освітніх практик та нормативно-правове осмислення. У практичній площині це означає:

1) використовувати технічні дослідження як інструментальні референси для розробки методик інтеграції генеративних систем у виконавську й композиторську практику;

2) опиратися на методичні матеріали й педагогічні звіти при формуванні освітніх модулів і курсів;

3) включати питання правової та етичної відповідальності у будь-які рекомендації щодо впровадження ІІІ в академічні та індустріальні середовища (Смаліус, 2025а; Смаліус, 2025б).

Найістотніші прогалини в доступній відкритій українській літературі стосуються відсутності систематичних польових досліджень (інтерв'ю з композиторами академічного репертуару, оркестровими адміністраціями, менеджерами консерваторій) та браку відкритих датасетів щодо застосування *AI* у реальному професійному продакшні. Тому подальша робота в рамках цього дослідження має включати збір первинних емпіричних даних (опитування, інтерв'ю, аналіз реліз-метаданих) і залучати відкриті технічні дослідження як основу для інтерпретації отриманих результатів.

На міжнародному рівні наукові дослідження, представлені роботами R. Hughes, L. Zhu, T. Bednarz (2021) та M. Kong, L. Huang (2021), демонструють високий рівень теоретичної та технічної опрацьованості алгоритмічних моделей для генерації класичної музики. Їхній аналіз показує, що сучасні нейронні мережі

здатні відтворювати структуру, стилістику та композиційну логіку творів Баха або інших академічних композиторів, а також створювати нові варіанти творів на основі статистичних закономірностей барокової поліфонії. Ці дослідження мають безпосереднє значення для українського музичного контексту: вони окреслюють можливості інтеграції генеративних моделей у навчальний процес, у виконавську практику або у сучасну академічну композицію, де ШІ може постати як інструмент експериментування, імпровізації або стилістичної реконструкції.

Синтез результатів аналізу українських і міжнародних джерел дозволяє зробити висновок, що ШІ в українській музичній культурі функціонує в кількох парадигмах одночасно: як практичний інструмент (алгоритмічна генерація, автоматизований добір музики, навчальні платформи), як феномен культурних змін (ерозія класичних уявлень про творчість, трансформація професійних компетенцій), і як об'єкт критичного осмислення (переосмислення авторства, автентичності та етики). Музична культура України, включно із класичною сферою, дедалі більше включає алгоритмічні технології не як зовнішні інновації, а як органічну частину внутрішнього розвитку музичної системи.

Отже, аналіз джерел засвідчує глибину та багатовимірність процесів, що відбуваються, і формує основу для подальшого теоретичного осмислення культурних вимірів штучного інтелекту в українському музичному ландшафті.

**Мета дослідження** — комплексно проаналізувати культурні, естетичні, соціальні та професійні виміри застосування штучного інтелекту в сучасному українському музичному ландшафті, з'ясувавши специфіку його впливу на творчі практики, музичну індустрію, освітній простір та рецепцію слухацьких спільнот.

На основі сформованої мети визначено наступні **завдання**:

1) окреслити теоретико-методологічні підходи до вивчення взаємодії штучного інтелекту та музичної культури, спираючись на сучасні українські та міжнародні дослідження щодо генеративної музики, цифрової творчості та культурних трансформацій, спричинених технологіями ШІ;

2) дослідити реальні кейси застосування ШІ у музичному виробництві та індустрії України — зокрема діяльність стартапу *Harmix*, поширення AI-треків у

---

стрімінгових сервісах, практики незалежних митців та нові форми алгоритмічно-аудиторної взаємодії;

3) визначити культурні наслідки й смислові зрушення, що виникають унаслідок інтеграції ШІ в український музичний ландшафт, включно з питаннями авторства, естетичних критеріїв, ідентичності, етики та трансформації слухацького досвіду.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Сучасна взаємодія штучного інтелекту та музичної культури потребує комплексного осмислення, оскільки алгоритмічні системи дедалі частіше виконують функції, які традиційно вважалися виключно людськими: створення музики, аналіз стилів, моделювання творчих рішень, інтерпретація та навіть передбачення аудиторних уподобань. У гуманітаристиці сформовано кілька методологічних підходів до вивчення цього феномену — техноестетичний, культурно-антропологічний, семіотичний, соціокультурний та критично-цифровий — які дозволяють розглядати ШІ не лише як технологічний інструмент, а і як новий культурний агент, що бере участь у формуванні музичного сенсу. Техноестетичний підхід акцентує увагу на принципах алгоритмічної творчості, категоріях музичного «почерку» ШІ та проблемі генеративної стилізації; культурно-антропологічний — на трансформації процесів музичної комунікації; семіотичний — на змінній природі музичного знаку; соціокультурний — на еволюції практик слухання й виробництва; критично-цифровий — на етичних, ідентифікаційних та владних асиметриях алгоритмізованої культури.

Застосування цих підходів потребує інтеграції теоретичного аналізу з емпіричними спостереженнями, оскільки саме практичні кейси демонструють, як теоретичні моделі проявляються у реальних процесах. Наприклад, діяльність українського стартапу *Harmix*, що використовує ШІ для підбору та генерації музики під відеоконтент, наочно демонструє дію культурно-антропологічного й соціотехнічного підходів. Система не просто аналізує параметри відеоряду, а формує нову модель комунікації між творцем і музикою, у якій алгоритм стає співавтором медіанаративу. У межах техноестетичної перспективи *Harmix*

виявляє важливий аспект — алгоритмічна музика, хоч і створена на основі статистичних моделей, набуває ознак стилю, що дозволяє розглядати її в термінах естетичної автономії.

Не менш показовими є практики українських незалежних музикантів, які експериментують з генеративними моделями (*AIVA, Riffusion, Suno*), створюючи треки, що поєднують людське та алгоритмічне авторство. У цьому випадку культурологічний аналіз виявляє зміщення у розумінні творчого суб'єкта: музика постає не як результат діяльності окремої людини, а як продукт взаємодії декількох агентів — композитора, алгоритму, тренувальних даних та контексту їх використання. Це дозволяє актуалізувати положення теорії постгуманізму, у межах якої творчість розглядається як розподілений процес, а не як прояв суто людської інтенції.

Кейс стрімінгових платформ, де в українському сегменті зростає кількість *AI*-треків, демонструє соціокультурну динаміку: алгоритми впливають на рецепцію слухачів, змінюють моделі музичного споживання та підсилюють тенденцію до персоналізації досвіду. Методологія критичних цифрових студій дозволяє аналізувати механізми, за якими стрімінги ранжують *AI*-контент, визначають його видимість та включають у рекомендаційні системи, формуючи нові ієрархії музичної вартості.

Суттєвий матеріал для культурологічного аналізу дають освітні практики мистецьких вишів України, де ШІ використовується для аналізу партитур, моделювання гармонічних структур, створення стилістичних вправ або полегшення музичної самоосвіти. Це сприяє формуванню нового типу музиканта — цифрового інтерпретатора, який поєднує традиційну музичну підготовку з навичками взаємодії з алгоритмічними системами. Такий матеріал дає змогу застосувати педагогічно-культурологічну методологію, яка розглядає ШІ не лише як технічний інструмент, а як чинник трансформації музичної компетентності та професійної ідентичності.

Усі зазначені практики свідчать про те, що штучний інтелект формує новий тип музичної культури — гібридну алгоритмічно-людську систему, у якій

творчість, аналіз і сприйняття музики відбуваються у взаємодії між різними когнітивними та технічними агентами. Методологічна інтеграція — поєднання техноестетики, культурної антропології, семіотики, соціокультурного аналізу та критичних цифрових студій — дозволяє розглядати штучний інтелект не як додаток до традиційних музичних практик, а як повноцінний елемент культурної екосистеми, що моделює нові значення, форми, структури та цінності музичного мистецтва.

Таким чином, теоретичні підходи та аналіз практичних кейсів у сукупності виявляють складність і багаторівневність взаємодії ІІІ з українською музичною культурою. Вони створюють основу для подальших досліджень естетичних, соціальних та ідентифікаційних зрушень, які визначають траєкторію розвитку музичного мистецтва в умовах алгоритмічної епохи.

У межах цього дослідження постає важливе питання: чи існують у вітчизняній класичній чи академічній музиці приклади системного використання штучного інтелекту, і якщо ні, то які трансформації на класично-споріднених інструментальних практиках та на індустріальній сцені загалом можна простежити навколо цієї відсутності.

Насамперед, варто констатувати: огляд української медіа- та наукової аналітики показує, що домінуючі кейси застосування ІІІ в Україні здебільшого орієнтуються на популярну музику, стрімінговий продакшн, хіт-мейкінг та поп-електроніку. Наприклад, за даними *NGL.media / The Page*, близько 34% композицій у топ-100 українського *YouTube Music* у 2025 році є повністю згенерованими або частково сформованими ІІІ (Михайлова, 2025). Такі дані ілюструють масовий характер проникнення алгоритмічно створеної музики, але цей тренд переважно характерний для комерційного, поп- чи клубного сегменту, а не класичної музики.

Немає, принаймні в публічному доступі, яскравих прикладів, коли українські класичні композитори або академічні оркестри використовували б генеративні моделі ІІІ для створення симфонічних, камерних або хорових творів у комерційних релізах чи на академічному рівні. Це свідчить про технологічний

та культурний вакуум на перетині ШІ та класичної музики в Україні. Водночас варто звертатися до теоретичних і практичних систем на глобальному рівні — таких, що ілюструють потенційні моделі для української класичної сцени.

Так, у міжнародному науковому доробку існують дослідження генеративних систем, орієнтованих саме на класичну музику: наприклад, *Bach-style music authoring systems* на основі глибокого навчання, які імітують стиль Баха за допомогою *LSTM*-моделей (Kong, & Huang, 2021). Ще один важливий приклад — моделі умовного *GAN* або *ACGAN*, що генерують класичні музичні форми (тембри, мелодії) на основі певних тональних структур або музичних ладів, наприклад, у класичній музиці східних традицій (Malekzadeh, Samami, Rezazadeh, Rayegan, 2019). Такі системи демонструють, що штучний інтелект може моделювати не лише популярні або електронні жанри, а й складні гармонічні, контрапунктні та формальні аспекти класичної музики.

Ці глобальні технології можуть слугувати теоретичним репертуаром і орієнтиром для українських композиторів або дослідників, які прагнуть привнести ШІ в академічну музичну практику. Проте відсутність українського кейсу прямо вказує на низку культурологічних та інституційних бар'єрів: можливо, класичні кола бачать ШІ як ризик для автентичності; або ж бракує ресурсів і готовності академічних установ інвестувати в генеративні системи. Важливо проаналізувати ці бар'єри в культурному контексті: наприклад, яка ставлення спостерігається серед вітчизняних музикознавців до «алгоритмічного письма» в класичних формах, і чи існують страхи, що ШІ може підмінити людину-композитора або «обезособити» стиль.

Крім того, можна розглянути прикордонні (*transitional*) кейси: українські музиканти, які працюють у жанрі «пост-класики» або «неокласики», і могли би застосовувати ШІ у своїх композиціях. Хоча прямих новин про такі проекти бракує, існують українські виконавці з неокласичними елементами в музиці, наприклад, дует *Ptakh Jung*, який поєднує пост-рок, ембієнт, електроніку з естетикою неокласики (Ptakh Jung, 2023). У світі подібні музиканти могли б звернутися до генеративних систем для створення гармонічних текстур, поліфонії

або алгоритмічних супровідних партій, але наразі публічно нема задокументованих випадків такого використання в українському середовищі.

Критичний культурологічний аналіз такого вакууму дозволяє припустити, що класична музична традиція в Україні може бути менш технологічно гнучкою, або що важливим елементом є збереження «людської інтенції» в музиці. З точки зору методології, це вимагає застосування як соціокультурного підходу (чому класика «не приймає» ШІ), так і техно-естетичного підходу (які генеративні архітектури могли б відповідати класичним музичним мовам), а також критично-цифрової перспективи (які етичні, авторські та культурні наслідки можуть мати такі експерименти).

Також необхідно враховувати економічні й інституційні бар'єри: індустріальна підтримка для ШІ-класики може бути обмежена, оскільки класичні колективи зазвичай мають консервативні бюджети, а інвестори можуть воліти підтримувати «поп-АІ» або комерційні треки, що швидше генерують прибуток. До того ж, відсутність державних програм або грантів, спеціалізованих на підтримку досліджень у штучному інтелекті саме в академічній музиці, також може стримувати розвиток.

Отже, аналіз реальних кейсів у рамці третього завдання виявляє парадокс: хоча ШІ активно проник у українську музичну індустрію (поп, стрімінг), його застосування в класично-академічній музичній культурі залишається мінімальним або невидимим. Це підкреслює потребу в глибшому культурологічному осмисленні: не лише дослідити наявні кейси, а й з'ясувати, які умови, стійкості, страхи та можливості формують відсутність або уповільнення генеративного ШІ у класичній традиції України. Такий аналіз може відкрити нові перспективи для інноваційного співтворення класики й ШІ або для ретельної культурної рефлексії, що стане основою подальших емпіричних проєктів і художніх інтервенцій.

## **Висновки.**

1. Систематичний огляд показав, що для адекватного вивчення взаємодії ШІ і музичної культури необхідна міждисциплінарна методологія, яка поєднує техноестетичний аналіз алгоритмічних архітектур, культурно-антропологічні

дослідження практик і критично-цифрові студії, що фокусуються на владних і етичних аспектах. Лише така інтеграція дозволяє коректно реконструювати як формальні властивості *AI*-генерацій (структури, стильові маркери, обмеження моделей), так і їхні соціокультурні наслідки (зміни в ролі автора, професійній компетенції та освітніх практиках). Практично це означає, що майбутні дослідження мають поєднувати:

- технічну верифікацію алгоритмів та їхніх виходів;
- якісні польові методи (інтерв'ю, спостереження) для відстеження змін у практиках творення й рецепції;
- нормативно-етичний аналіз політик і правил використання даних.

Тільки такий «гібридний» підхід забезпечить емпірично обґрунтовані теоретичні висновки.

2. Аналіз конкретних практик — від *Harmix* та інших стартапів до *AI*-треків у стрімінгових сервісах і експериментів незалежних митців — виявив конфігурацію, в якій алгоритмічні рішення швидко інтегруються в комерційний продакшн, тоді як академічна/класична сфера залишається переважно експериментальною або маргінальною. Це породжує асиметрію наслідків: індустрія отримує оперативні моделі монетизації та масштабування, тоді як мистецька спільнота — повільніший діалог про етику, авторство і художню цінність. Для практики це означає необхідність цілеспрямованих політик і навчальних програм: індустріальні кейси мають бути методологічно зафіксовані (прозора документація алгоритмів, тренувальних датасетів, умов ліцензування), а академічні ініціативи — отримати підтримку для експериментальних проєктів із відкритою методологією, щоб вирівняти інноваційний потенціал усіх секторів музичної екосистеми.

3. Інтеграція ШІ в український музичний ландшафт спричиняє не лише технічні зміни, а й глибокі смислові зрушення: розмивання традиційних уявлень про індивідуальне авторство, появу нових критеріїв естетичної оцінки, трансформацію професійної ідентичності музикантів та переформатування слухацького досвіду в бік персоналізованих, алгоритмічно-опосередкованих

взаємодій. Наслідком цього є як потенціал для культурної інновації (нові гібридні жанри, розширені форми колективної творчості), так і ризики — ерозія стилістичної автентичності, непрозорість авторських прав і нерівномірний розподіл вигод. Тому науково-практична стратегія має поєднувати розвиток відкритих дослідницьких інфраструктур, політик прозорості алгоритмів та освітніх ініціатив, щоб забезпечити демократичний, етично усвідомлений і культурно стійкий розвиток *AI*-інтеграції у музичній сфері.

**Перспективи подальших досліджень** у цій галузі можуть бути пов'язані з поглибленим вивченням взаємодії музичної творчості та алгоритмічних систем у динаміці: від аналізу нових форм гібридного авторства й моделей співтворчості «людина–ШІ» до розробки методик оцінювання естетичної цінності *AI*-генерованої музики та критеріїв її культурної легітимності. Особливої уваги потребують довготривалі емпіричні спостереження за трансформаціями слухацької рецепції, змінами професійних компетенцій музикантів, а також дослідження впливу алгоритмічних платформ на культурну різноманітність і локальні музичні традиції. Такі студії можуть стати основою для формування етичних стандартів, регуляторних рекомендацій та освітніх програм, що забезпечать збалансований розвиток українського музичного ландшафту в умовах швидкого поширення технологій штучного інтелекту.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Казаков, Г. І., 2024. Державне регулювання використання штучного інтелекту у сфері культури: світовий досвід та перспективи України. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Публічне управління та адміністрування*, 35(74), № 4, 79–85. <https://doi.org/10.32782/TNU-2663-6468/2024.4/12>
2. Коваленко, О. М. та Яцишин, А. В., 2024. Музична самоосвіта дорослих із застосуванням штучного інтелекту. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*, 3, 165–183. [https://doi.org/10.32405/2309-3935-2024-3\(94\)-15-22](https://doi.org/10.32405/2309-3935-2024-3(94)-15-22)
3. Михайлова, К., 2025. ШІ наступає: в топ-100 українського Youtube Music 34% треків згенеровано штучним інтелектом. *The Page*, [online]. Режим доступу: <[https://thepage.ua/ua/news/shtuchnij-intelekt-zahoplyuye-ukrayinskij-youtube-music-skilki-hitiv-stvoriv-shi?utm\\_source](https://thepage.ua/ua/news/shtuchnij-intelekt-zahoplyuye-ukrayinskij-youtube-music-skilki-hitiv-stvoriv-shi?utm_source)> [дата звернення: 14.11.2025].
4. Поперешняк, С. В., Фукс, В. І., Цуркан, А. К. та Жебка, В. В., 2024. Використання штучного інтелекту в застосунку для роботи з музичними нотами. *Проблеми програмування*, 2–3, 384–391. <http://doi.org/10.15407/pp2024.02-03.384>
5. Смаліус, Ю. П., 2025а. Еволюція алгоритмічних технік у музичних композиціях як передумова інтеграції штучного інтелекту до мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 386–391. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.328003>

6. Смаліус, Ю., 2025б. Нейронні мережі для створення музичних композицій: принципи роботи та практичне застосування. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 86(3), 79–85. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-11>
7. Hughes, R. T., Zhu, L. and Bednarz, T., 2021. Generative adversarial networks-enabled human-artificial intelligence collaborative applications for creative and design industries: a systematic review of current approaches and trends. *Frontiers in Artificial Intelligence*, 4, 28;4:604234. <https://doi.org/10.3389/frai.2021.604234>
8. Kong, M. and Huang, L., 2021. Bach style music authoring system based on deep learning. *ArXiv preprint*, arXiv:2110.02640. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2110.02640>
9. Malekzadeh, S., Samami, M., Rezazadeh, A., S. and Rayegan, M., 2019. Classical music generation in distinct dastgahs with alimnet ACGAN. *ArXiv preprint*, arXiv:1901.04696. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.32101.65765>
10. Ptakh Jung – Ukrainian post-classical band, 2023. *Wikipedia*, [online]. Available at: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Ptakh\\_Jung](https://en.wikipedia.org/wiki/Ptakh_Jung)> [accessed: 14 November 2025].

### References

1. Kazakov, H. I., 2024. Derzhavne rehuliuвання vykorystannia shtuchnoho intelektu u sferi kultury: svitovyi dosvid ta perspektyvy Ukrainy [State regulation of the use of artificial intelligence in the sphere of culture: global experience and prospects of Ukraine]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriia: Publichne upravlinnia ta administruvannia*, 35(74), № 4, 79–85. <https://doi.org/10.32782/TNU-2663-6468/2024.4/12>
2. Kovalenko, O. M. and Yatsyshyn, A. V., 2024. Muzychna samoosvita doroslykh iz zastosuvanniam shtuchnoho intelektu [Musical self-education of adults using artificial intelligence]. *Osvita ta rozvytok obdarovanoi osobystosti*, 3, 165–183. [https://doi.org/10.32405/2309-3935-2024-3\(94\)-15-22](https://doi.org/10.32405/2309-3935-2024-3(94)-15-22)
3. Mykhailova, K., 2025. AI is coming: 34% of tracks in the top 100 of Ukrainian Youtube Music were generated by artificial intelligence. *The Page*, [online]. Available at: <[https://thepage.ua/ua/news/shtuchnij-intelekt-zahoplyuye-ukrayinskij-youtube-music-skilki-hitiv-stvoriv-shi?utm\\_source](https://thepage.ua/ua/news/shtuchnij-intelekt-zahoplyuye-ukrayinskij-youtube-music-skilki-hitiv-stvoriv-shi?utm_source)> [accessed: 14 November 2025].
4. Popereshniak, S. V., Fuks, V. I., Tsurkan, A. K. and Zhebka, V. V., 2024. Vykorystannia shtuchnoho intelektu v zastosunku dlia roboty z muzychnymy notamy [Using artificial intelligence in an application for working with musical notes]. *Problemy prohramuvannia*, 2–3, 384–391. <http://doi.org/10.15407/pp2024.02-03.384>
5. Smalius, Yu. P., 2025a. Evoliutsiia alhorytmichnykh tekhnik u muzychnykh kompozytsiakh yak peredumova intehratsii shtuchnoho intelektu do mystetstva [Evolution of algorithmic techniques in musical compositions as a prerequisite for integrating artificial intelligence into art]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 386–391. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.328003>
6. Smalius, Yu., 2025b. Neironni merezhi dlia stvorennia muzychnykh kompozytsii: pryntsyipy roboty ta praktychne zastosuvannia [Neural networks for creating musical compositions: principles of operation and practical application]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 86(3), 79–85. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-11>
7. Hughes, R. T., Zhu, L. and Bednarz, T., 2021. Generative adversarial networks-enabled human-artificial intelligence collaborative applications for creative and design industries: a systematic review of current approaches and trends. *Frontiers in Artificial Intelligence*, 4, 28;4:604234. <https://doi.org/10.3389/frai.2021.604234>
8. Kong, M. and Huang, L., 2021. Bach style music authoring system based on deep learning. *ArXiv preprint*, arXiv:2110.02640. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2110.02640>
9. Malekzadeh, S., Samami, M., Rezazadeh, A., S. and Rayegan, M., 2019. Classical music generation in distinct dastgahs with alimnet ACGAN. *ArXiv preprint*, arXiv:1901.04696. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.32101.65765>

---

10. Ptakh Jung – Ukrainian post-classical band, 2023. *Wikipedia*, [online]. Available at: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Ptakh\\_Jung](https://en.wikipedia.org/wiki/Ptakh_Jung)> [accessed: 14 November 2025].

**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*

## **CULTURAL DIMENSIONS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE UKRAINIAN MUSICAL LANDSCAPE**

*This article examines the cultural, aesthetic, and social dimensions of the integration of artificial intelligence (AI) technologies into the contemporary Ukrainian musical landscape. The study analyzes theoretical and methodological approaches to interpreting the interaction between human and algorithmic creativity and explores empirical cases that contribute to the emergence of new models of music production and reception. Particular attention is paid to the dynamics of generative technologies and their influence on Ukraine’s musical culture. The research identifies key areas of AI application, including pedagogical practices, analytical tools, industrial services, and independent AI-based music projects. It is argued that artificial intelligence functions not only as a technological innovation but also as a cultural agent capable of reshaping concepts of creativity, authorship, stylistic originality, and aesthetic value. The analysis draws on contemporary Ukrainian cases, such as the activities of the Harmix startup, the circulation of AI-generated music on streaming platforms, and experimental practices of independent artists. The study reveals an asymmetrical integration of AI across different musical domains, characterized by its active adoption within the music industry and its limited presence in academic music. The cultural consequences of these processes are examined, including the transformation of musicians’ professional identity, the emergence of hybrid “human–algorithm” co-creation models, shifts in listening practices toward personalized algorithmic scenarios, and the growing role of automated recommendation systems in shaping musical tastes. It is shown that the development of artificial intelligence raises issues of ethics, copyright, transparency of training data, and cultural responsibility in the digital environment. Ukrainian and international studies of generative music are analyzed, demonstrating the potential of neural networks to model complex compositional structures. The possibilities for their further application in national education, creative practice, and cultural policy are outlined.*

**Keywords:** *artificial intelligence, generative music, algorithmic creativity, musical landscape of Ukraine, digital culture, music industry, cultural transformations, algorithmic technologies.*

*Стаття надійшла до редакції 14.09.2025 р.  
Отримано після доопрацювання 15.10.2025 р.  
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

---

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 78.082:780.616.432:78.071.1Сен-Санс(44)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(69).2025.354569

**ЛІЛІЯ ШЕВЧЕНКО**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>

заслужена діячка мистецтв України,  
докторка мистецтвознавства, професорка,  
декан фортепіанно-теоретичного факультету  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,  
(Одеса, Україна)  
[lilia.my.forte@gmail.com](mailto:lilia.my.forte@gmail.com)

### П'ЯТИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ КАМІЛЯ СЕН-САНСА У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ТА СХІДНОЇ ОБРАЗНОСТІ

Здійснено комплексний музикознавчий аналіз П'ятого фортепіанного концерту К. Сен-Санса в контексті європейської концертної традиції кінця XIX століття та орієнталістської образності, зумовленої культурними й естетичними контактами Заходу і Сходу. Виявлено специфіку поєднання класичної форми, романтичної віртуозності та екзотичних інтонацій у структурі й образній системі твору, а також визначення стильових паралелей із фортепіанною творчістю Ф. Ліста та Ф. Шопена. Проаналізовано історико-культурні передумови формування орієнталістських тенденцій у французькій музиці XIX століття, зокрема в контексті колоніальної політики, подорожньої культури та художньої рецепції «іншого». Виявлено, що орієнтальні елементи в П'ятому концерті К. Сен-Санса не мають характеру прямої етнографічної стилізації, а функціонують як художньо-символічний компонент, інтегрований у чітко вибудовану європейську форму. Визначено композиційну структуру концерту, що засвідчує органічне поєднання класичної тричастинної схеми з поліфонічною насиченістю, циклічними принципами розвитку та імпровізаційними рисами, особливо виразними у повільній частині. Показано, що використання поліфонічних прийомів, контрапункту та хоральних епізодів відсилає до бахівської традиції, водночас не вступаючи в суперечність із романтичним типом фортепіанного мислення. Простежено вплив фортепіанної стилістики Ф. Ліста та Ф. Шопена на формування виконавсько-фактурної мови концерту. Виявлено, що віртуозні пасажі, імпровізаційна свобода, тематична трансформація та типи піаністичної фактури постають результатом творчого переосмислення романтичної традиції, а не формою стилістичного наслідування. Обґрунтовано особливу роль фінальної частини концерту, в якій поєднання блискучої техніки та чіткої формальної дисципліни формує цілісний художній образ. Доведено, що П'ятий фортепіанний концерт К. Сен-Санса є підсумковим твором у його концертній спадщині та презентує синтез академічної ясності, романтичної експресії й орієнталістської образності, які визначають особливе місце твору в еволюції французької музичної культури кінця XIX століття та актуалізують його значення в сучасному виконавському й музикознавчому дискурсі.

**Ключові слова:** творчість Каміля Сен-Санса, фортепіанний концерт, орієнталізм, екзотичні інтонації, європейська традиція, віртуозність, стильові паралелі, історико-культурний контекст.

**Постановка проблеми...** Проблематика статті зумовлена необхідністю поглибленого осмислення процесів культурної інтеграції та художнього

переосмислення «іншого» у європейському мистецтві XIX століття. В умовах активних колоніальних контактів і розвитку подорожньої культури орієнталістські тенденції стали важливим чинником оновлення художньої мови, зокрема у французькій музичній традиції.

П'ятий фортепіанний концерт Каміля Сен-Санса є показовим прикладом такого синтезу, оскільки поєднує академічну чіткість форми з орієнтальними інтонаційними моделями, трансформованими засобами європейської гармонії та фактури. Водночас, у науковому дискурсі цей твір переважно розглядається або з позицій формального аналізу, або в межах загальної характеристики стилю композитора, без достатнього урахування його культурно-символічного виміру.

Отже, проблема полягає у необхідності цілісного аналізу П'ятого фортепіанного концерту Каміля Сен-Санса як феномена, що відображає складну взаємодію європейської традиції, романтичної віртуозності та орієнталістської образності в контексті французької музичної культури кінця XIX століття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** У працях західних дослідників неодноразово підкреслюється особливе місце К. Сен-Санса в історії французької концертної музики. Так, Р. Сміт зазначає, що «фортепіанні концерти Сен-Санса поєднують класичну ясність формального мислення з романтичною енергією віртуозного письма, уникаючи як надмірної суб'єктивності, так і сухого академізму» (*Smith, 1992, с. 99*). Дослідник наголошує, що композитор послідовно вибудовує баланс між солістом і оркестром, зберігаючи симфонічну логіку розвитку.

С. Стадд, аналізуючи концертну спадщину К. Сен-Санса в контексті французької музичної культури кінця XIX століття, підкреслює, що «його фортепіанні концерти демонструють рідкісну для епохи здатність поєднувати поліфонічну дисципліну з блискучою піаністичною фактурою, не перетворюючи віртуозність на самоціль» (*Studd, 1999, с. 203*). На думку автора, саме ця риса відрізняє К. Сен-Санса від багатьох його сучасників.

В. Лайл звертає увагу на стильову спадкоємність у творчості композитора, зауважуючи, що «бахівська традиція в концертах Сен-Санса проявляється не у прямому наслідуванні, а в глибокому розумінні поліфонічного мислення як

засобу формотворення» (*Lyle*, 1923, с. 38). Дослідник підкреслює, що поліфонія у К. Сен-Санса органічно інтегрується в концертну драматургію.

М. Бондс розглядає постать К. Сен-Санса в ширшому культурному контексті та зазначає, що «композитор виступає посередником між класичною традицією та новими естетичними пошуками кінця XIX століття, зберігаючи структурну ясність у добу зростаючої стильової різноманітності» (*Bonds*, 2006, с. 543). Це положення є особливо важливим для розуміння П'ятого фортепіанного концерту К. Сен-Санса як синтетичного явища.

С. Ратнер (1972), аналізуючи фактурні особливості фортепіанних концертів К. Сен-Санса, зазначає, що піаністичне письмо композитора потребує не лише технічної досконалості, а передусім ясного артикуляційного мислення та точного відчуття ансамблю з оркестром. На його думку, виконавська складність цих концертів полягає у поєднанні прозорості й масштабності.

Окрему теоретичну основу для осмислення орієнталістської образності П'ятого концерту К. Сен-Санса становлять дослідження Л. Найдер (1989), яка наголошує, що екзотичні елементи в музиці XIX століття розглядаються як художні конструкції європейської свідомості, а не як відображення автентичних музичних практик Сходу. «Східні» мотиви і ритми створювалися на основі європейських уявлень і стереотипів, а не реального знайомства композиторів із музикою Сходу. Це положення дозволяє розглядати «єгипетський» колорит концерту як стилістичний прийом, а не етнографічну стилізацію.

Подібну позицію висловлює Чанг Ю-Чі, зазначаючи, що «орієнталізм у французькій музиці кінця XIX століття функціонує як символічний простір інакшості, що оновлює гармонічну та ритмічну мову, не порушуючи європейської жанрової логіки» (*Chang*, 2012, с. 18). У цьому контексті П'ятий фортепіанний концерт К. Сен-Санса постає як зразок стилістично вираженого синтезу.

В українському музикознавстві теоретичне підґрунтя дослідження концертного жанру та виконавської інтерпретації формується в працях, присвячених проблемам стилю, музичної семантики та інтерпретаційного мислення. Так, І. Юдкін-Ріпун розглядає музичну семантику як систему

смилових відношень, що реалізуються через інтонацію, фактуру та жанрові моделі, підкреслюючи їхню залежність від культурного контексту (Юдкін-Ріпун, 2007). Ці положення є важливими для осмислення орієнталістських інтонацій у концерті К. Сен-Санса як семантично навантажених образів.

У працях О. Муравської, присвячених історії зарубіжної музичної культури, фортепіанний концерт розглядається як жанр, у якому особливо виразно проявляється взаємодія національних стильових традицій та індивідуального авторського мислення (Муравська, 2010). Такий підхід дозволяє включити творчість К. Сен-Санса в ширший європейський контекст і водночас зберегти акцент на специфіці французької естетики.

Проблеми співвідношення стилю твору та виконавської інтерпретації розкриваються в дослідженні П. Муляра, де наголошується на напрузі між класичною нормативністю та індивідуальною виконавською свободою в фортепіанному мистецтві (Муляр, 2009). У цьому контексті П'ятий фортепіанний концерт К. Сен-Санса постає як приклад жанрового синтезу, в якому академічна форма не обмежує, а спрямовує виконавську експресію.

Особливе значення для розкриття означеної проблеми має дослідження Л. Шевченко (2019), де авторка підкреслює, що поєднання класичної ясності, поліфонічної дисципліни та орієнталістських образів є характерною рисою його концертного стилю й визначає своєрідність П'ятого концерту К. Сен-Санса як підсумкового твору в жанрі.

Отже, попри наявність значної кількості праць, присвячених творчості К. Сен-Санса, у сучасному музикознавстві відсутній цілісний аналіз П'ятого фортепіанного концерту як синтезу класичної форми, романтичної віртуозності та орієнталістської образності з урахуванням стильових паралелей із творчістю Ф. Ліста і Ф. Шопена та виконавського виміру жанру. Саме ця наукова лакуна й зумовлює потребу в дослідженні означеної проблеми.

**Мета дослідження** полягає в аналізі П'ятого фортепіанного концерту К. Сен-Санса як прикладу поєднання класичної форми з елементами екзотичних інтонацій із акцентом на особливості структурної організації твору та стильові

паралелі з фортепіанною творчістю Ф. Ліста і Ф. Шопена. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) виявити характерні риси екзотичної образності у музичній мові концерту, зокрема на рівні ладо-інтонаційних структур, ритмічних формул і темброво-фактурних рішень;

2) окреслити стильові паралелі між П'ятим фортепіанним концертом К. Сен-Санса та фортепіанною творчістю Ф. Ліста і Ф. Шопена з урахуванням спільних та відмінних рис у трактуванні віртуозності, концертної драматургії та образного мислення;

3) визначити місце П'ятого фортепіанного концерту К. Сен-Санса в європейській концертній традиції кінця XIX століття з розглядом його як прикладу синтезу академічної форми та орієнталістської стилістики.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** У Франції XIX століття асиміляція сприймалася як важлива культурна цінність, тісно пов'язана з історичною пам'яттю про великі цивілізації Європи, передусім про багатонаціональну Римську імперію. Здатність інтегрувати різноманітні культурні елементи розглядалася французькою елітою як ознака цивілізованості, освіченості та художньої витонченості, успадкованих від минулих епох. Ця установка проявлялася у мистецтві, архітектурі та музиці: митці охоче зверталися до мотивів віддалених культур і колонізованих регіонів, однак майже завжди інтерпретували їх крізь призму «цивілізуючих» західних форм та канонів. Екзотичні елементи сприймалися як своєрідне інкрустування у міцну основу західної цивілізації. Особливо цінувалися «невідшліфовані», наївні чи «варварські» риси чужих культур, які створювали контраст і підкреслювали вишуканість французького мистецтва. Таке захоплення екзотикою нерозривно поєднувалося з демонстрацією патріотизму та утвердженням культурного лідерства Франції на світовій арені.

Французька культура XIX століття балансує між прагненням до новизни та екзотики і впевненістю у власній цивілізованій місії. Орієнталістські твори того часу водночас задовольняють інтерес до рідкісного, екзотичного і навіть пікантного, але роблять це в контексті колоніального туризму, національного

самопозиціонування та громадського мистецтва. Патріотизм і естетична насолода органічно переплітаються: екзотичні мотиви стають частиною виставок, концертних програм і художніх салонів, а митці виконують роль культурних послів, демонструючи відкритість та інтелектуальну допитливість французької інтелігенції.

Варто зазначити, що сучасні категорії, такі як «колоніальність» чи «гегемонія», несуть негативні конотації і можуть суперечити сучасним цінностям. Водночас, твори орієнталізму продовжують зберігати значну естетичну та історичну цінність. Ключ до їхнього розуміння — врахування соціокультурного контексту та механізмів сприйняття «іншого» у ХІХ столітті. Подібно до того, як сьогодні оцінюють музику Вагнера, поєднуючи визнання його геніальності з критичним осмисленням антисемітських поглядів, твори французьких орієнталістів можна аналізувати та цінувати, одночасно усвідомлюючи їхній колоніальний контекст. Таким чином, культура Франції ХІХ століття вирізнялася здатністю поєднувати патріотизм, інтерес до екзотики та прагнення до культурного лідерства. Орієнталістські твори слугують свідченням історичних реалій, відображають складну взаємодію між естетикою, політикою та національною ідентичністю, демонструючи, як мистецтво здатне одночасно задовольняти художні, інтелектуальні й соціокультурні запити епохи (Nader, 1989).

Каміль Сен-Санс (1835–1921) народився в Парижі. Він залишив величезну й різноманітну музичну спадщину. Каміль Сен-Санс був піаністом-віртуозом світового рівня, порівняним з Антоном Рубінштейном, Ігнацієм Яном Падеревським чи Теодором Лешетицьким; універсальним музикантом (органістом церкви Мадлен, диригентом); автором численних статей, книг, п'єс та віршів. К. Сен-Санс вирізнявся надзвичайною допитливістю й широким колом інтересів, що виходили далеко за межі музики, включаючи астрономію, археологію, філософію та літературу. Його освіта та культурний рівень дозволяли вільно володіти кількома мовами та здійснювати подорожі по всій Європі та світу. Він виступав із виконанням усіх фортепіанних концертів Вольфганга Моцарта в Лондоні та гастролював у Скандинавії, Індокитаї, Уругваї

та інших країнах, демонструючи свій винятковий артистизм і здатність пристосовуватися до різних культурних середовищ (*Studd, 1999*). Творчість Каміля Сен-Санса вирізняється універсальністю та внутрішньою суперечливістю, що відображає багатогранність його особистості. Він був атеїстом, але писав меси; драматургічним мислителем і серйозним композитором, але здобув популярність завдяки гумористичному «Карнавалу тварин». Його музичний смак поєднував найрізноманітніші стилі: від Ріхарда Вагнера та романтизму XIX століття до барокових майстрів Жана-Філіпа Рамо та Крістофа Глюка, від Робера Шумана та Гектора Берліоза до Ференца Ліста.

Цей синтез універсальності та контрастів відобразився і в жанровому охопленні його творчості. К. Сен-Санс залишив після себе опери, симфонії, концерти, камерні твори, пісні та хорові композиції. Його підхід до композиції відзначався органічною плодovitістю: за власним порівнянням композитора, він творив «як яблуна, яка плодоносить», створюючи твори, що поєднували технічну майстерність, глибокий естетичний задум та інтелектуальну різноплановість (*Saint-Säens, 1995*).

Каміль Сен-Санс постає також як справжній культурний космополіт: мандрівник і публіцист. Він регулярно публікував статті та нотатки, трансформуючи досвід подорожей, до Іспанії, Північної Африки, Індокитаю та Близького Сходу, у джерело енергії для власної музики. У композиторській практиці це виливалося у прагнення переосмислити почуте й побачене засобами класично вивіреної форми: «екзотичні» інтонації та ритми вліталися у прозору європейську гармонію, утворюючи синтез французької неокласичної стриманості й позаєвропейських образів (*Saint-Säens, 1922*).

Паралельно К. Сен-Санс долучався до відродження давньої французької музики й сам став помітною фігурою цього руху. Синтез історичного та національного чітко артикульовано в опері «Асканію», де звернення до музики XVI століття набуває символічної ваги для конструювання національної ідентичності. Тим самим формується характерна для композитора «подвійність»: з одного боку — підтримка ідеї тяглості французької традиції, з іншого — цілеспрямоване оновлення музичної мови. Обидві лінії пізніше стануть

опорними для неокласичних тенденцій ХХ століття. Амбівалентність сприйняття К. Сен-Санса сучасниками (від захоплених оцінок до закидів у «традиціоналізмі») лише підкреслює потребу враховувати як позитивні, так і критичні судження (*Saint-Saëns*, 1995).

Попри часті дорікання «надмірною вірністю традиції» або «німецькістю» письма (натяки на вагнеризм), корпус творів К. Сен-Санса свідчить про більш складний метод: апеляція до минулого не зводиться до механічної стилізації, а діє як інструмент інновації. У цьому сенсі композитора доцільно вважати одним із важливих попередників неокласицизму. Його інтерес до барокової інструментальної спадщини ранньо проявляється у «Інтродукція та рондо каприччіозо» (1863) та Септете мі-бемоль мажор для труби, двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса та фортепіано, створеного оп. 65, де алюзії на прелюдії, сарабанди, менуету чи гавоту поєднуються з модернізованою гармонічною логікою. Це показовий приклад творчого переосмислення, а не копіювання, такий тип письма є «ретрокласицистським» (*Ratner*, 1972), а звернення до старих жанрів служить радше каталізатором оновлення, ніж знаком консерватизму.

У духовних творах Каміля Сен-Санса звернення до християнської символіки не веде до створення нової містичної парадигми чи альтернативної форми духовності, як це спостерігалось у деяких його сучасників. Для композитора сакральна тематика стає передусім засобом філософського осмислення мистецтва, його моральної та естетичної сутності. Релігійний дискурс у його музиці набуває форми інтелектуального роздуму, де віра постає а як метафора гармонії, порядку і внутрішньої рівноваги.

Зазначений світогляд отримує теоретичне осмислення у полемічній статті К. Сен-Санса «Проблеми та таємниці», у якій композитор поєднує різку критику церковної догматики з внутрішнім сумнівом і водночас прагненням до метафізичного осмислення буття. У своїх міркуваннях він формулює ідею творчого утвердження як єдиного продуктивного шляху духовного розвитку, протиставляючи його запереченню як безплідній позиції (*Ratner*, 1972). У цьому контексті окреслюється концепція «позитивної віри», що ґрунтується не на релігійних приписах, а на визнанні краси, гармонії та смислу як духовних

цінностей. Відтак, віра у світогляді К. Сен-Санса постає як форма духовного оптимізму, що має водночас етичне й естетичне підґрунтя.

Особисте ставлення композитора до сакрального мистецтва виразно простежується в його листуванні з абатом Рену, де К. Сен-Санс розмірковує про релігійну музику як про вияв гармонійної єдності розуму й почуття. Він розумів сакральність крізь красу. Віра, на його думку, може бути щирою без необхідності суворої урочистості чи ритуальної строгості: вона може проявлятися через радість, споглядання та відчуття гармонії світу -навіть за відсутності особистої релігійної переконаності (*Bonds, 2006*).

У подорожній практиці К. Сен-Санса важливе місце посідають організовані «східні» тури європейців, зокрема круїзи Нілом на пароплавах. Вони формували специфічне культурне розуміння людей, традицій і образів, у межей якого «автентичність» Сходу часто конструювалася очікуваннями публіки. Показовий приклад наводить Чанг Ю. (*Chang, Yu-Chi, 2012*): щовечора туристів розважали «танцем живота» — формою, що в європейському уявленні асоціювалася з Єгиптом, хоча джерела від Геродота до пізніших свідчень фіксують подібні практики у Малій Азії, на Близькому Сході та Іберії. Європейська сцена репрезентувала цю традицію у сексуалізованій, фемінізованій та «османізованій» манері, створюючи ефект перформативного змішування культур і підсилюючи екзотизувальний погляд Заходу.

На цьому тлі музичні алузії у Каміля Сен-Санса виконують функцію інструменту розширення французького стилістичного словника. Він спирався на характерні інтонаційні моделі, перетворені засобами європейської гармонії, що відповідає практиці другої половини XIX століття, до становлення методології Бели Бартока та Золтана Кодая (*Smith, 1992*). Саме п'ять концертів Каміля Сен-Санса складають основу його піаністичної спадщини і досі вважаються найкращими зразками жанру у французькій музиці. Вони відбивають як еволюцію його стилю, так і драматичні повороти особистого життя.

Перший концерт був створений у 1858 році, у той період, коли молодий Каміль Сен-Санс тільки починав службу органістом у паризькій церкві Мадлен. Цей твір, скоріше декларація можливостей, аніж зрілий шедевр. У ньому чути

свіжість натхнення, віртуозна енергія та вплив класичної школи, насамперед Вольфганга Моцарта та раннього Ференца Ліста.

Через десять років, 1868 року, композитор створює свій найпопулярніший концерт. Його прем'єра відбулася 13 травня в Парижі, соло сам автор, а за пультом стояв Антон Рубінштейн, один з найбільших піаністів і диригентів того часу. Другий концерт був написаний лише за 17 днів, але став справжнім хітом концертних залів. Він поєднує романтичний драматизм і блискучу віртуозність, а за складністю вважається одним із найважчих у репертуарі.

Вже наступного року Каміль Сен-Санс презентував Третій концерт. На відміну від рвучкого Другого, тут відчутний суворий баланс між партією соліста та оркестру. Композитор ніби шукає гармонію, створюючи більш виважений, твір.

Четвертий концерт став новим кроком. У ньому Каміль Сен-Санс відходить від традиційної тричастинної структури та створює двочасткове полотно, побудоване на принципах тематичної трансформації, що нагадують прийоми Ференца Ліста. Внутрішня логіка та багате оркестрування роблять цей концерт найоригінальнішим серед ранніх. Його часто називають інтелектуально найскладнішим у циклі (*Ratner, 1972*).

Після Четвертого концерту у житті композитора настає важкий період. У 1878 році його спіткало страшне нещастя: він втратив двох синів із різницею всього за кілька тижнів — один загинув у нещасному випадку, інший помер від хвороби. Каміль Сен-Санс звинуватив у трагедії дружину і незабаром залишив її. Ще одним ударом стала смерть матері, яка підтримувала і надихала його з раннього дитинства.

Ці події змусили композитора віддалитися від Парижа та шукати втіху у подорожах. Його улюбленим притулком став Алжир, де він часто зимував, знаходячи в африканській природі та культурі джерело нових вражень. У цей період він писав переважно сольні фортепіанні п'єси, транскрипції та твори для двох фортепіано. Упродовж майже двадцяти років він не повертається до жанру фортепіанного концерту (*Lyle, 1923*). Каміль Сен-Санс завершив свій творчий шлях у жанрі концерту П'ятим фортепіанним концертом Фа мажор, ор. 103

(1896), який став підсумком його багаторічних пошуків і художніх експериментів. На відміну від попередніх концертів, створених у Парижі та сповнених класичної ясності й стриманості, цей твір народився далеко від Європи — у Каїрі, де композитор проводив зиму. Переплетення європейської традиції з «східним» колоритом надало концертові неповторного звучання і зробило його особливим у спадщині митця (*Bonds, 2006*).

Створення П'ятого фортепіанного концерту тісно пов'язане з подорожами Каміль Сен-Санса, які мали біографічне й естетичне значення. У січні 1896 року, після прем'єри опери «Генріх VIII» у Мілані, композитор вирушив до Єгипту на зимовий відпочинок. Саме там, у каїрському готелі, він за три тижні завершив партитуру, розпочату ще 1894 року на Канарських островах. Вплив атмосфери Сходу, звуків, барв і вражень подорожі позначився на музичній тканині твору. Тому «Єгипетський» концерт не є етнографічною стилізацією. Його екзотизм радше художньо-символічний, відображає спробу композитора поєднати універсальні принципи європейської форми з новими джерелами інтонаційної та емоційної виразності.

Прем'єра концерту відбулася 2 червня 1896 року в залі Плейель у Парижі на урочистому вечорі, присвяченому п'ятдесятиріччю першого виступу Каміля Сен-Санса в цьому залі (ще десятирічним хлопчиком). Солістом виступив сам композитор, а в програмі брав участь його близький друг Пабло де Сарасате. Концерт було присвячено піаністу Луї Дьємеру, який згодом неодноразово його виконував (*Lyle, 1923*).

П'ятий концерт побудовано за класичною тричастинною схемою, але кожний розділ має власну драматургічну логіку та характер. Перша частина вирізняється ясністю побудови та структурною дисципліною, друга сповнена ліризму й імпровізаційної свободи, тоді як фінал розгортається у блискучому, віртуозному русі. Музика позбавлена надмірного пафосу, проте випромінює відчуття легкості, внутрішньої рівноваги та артистичної дотепності, тих ідеалів гармонії, до яких композитор прагнув упродовж усього життя. Склад оркестру вражає масштабністю: флейти, гобої, кларнети, фагиоти, валторни, труби,

тромбони, літаври, там-там і струнні. Тривалість виконання становить близько 29 хвилин.

У першій частині поєднано класичну чіткість форми з поліфонічною насиченістю, що перегукується з бахівською традицією. Оркестрово-фактурне рішення демонструє функціональне розмежування тематичних площин: хоральні епізоди розгортаються у щільних тембрових пластах, тоді як сольні пасажі створюють контрастну динаміку. Перемінність спокою та енергійних спалахів формує безперервний розвиток, де архітектоніка стає і драматургією, і простором виразності.

Поліфонічні елементи відіграють провідну роль у формотворенні. Уже в експозиції (тт. 91–114) тематичні лінії фортепіано вступають у діалог з оркестром, створюючи ефект «подвійного дихання» музичної тканини. Фугатні епізоди (тт. 9–16, 26–31) забезпечують внутрішню рухливість фактури, а в розробці (тт. 231–238) тематичні мотиви зазнають імітаційних трансформацій. Реприза (тт. 397–443) завершується потужним *tutti*, звучання якого подібне до органного хоралу.

Друга частина посідає центральне місце в драматургії концерту, утворюючи контраст до симетрично побудованих зовнішніх розділів. Тут К. Сен-Санс свідомо відходить від традиційної форми, створюючи вільну композицію, що поєднує риси речитативу, імпровізації та пісенного ліризму.

Інтонаційна мова частини спирається на звороти, характерні для східних і північноафриканських мелодик: збільшені секунди, хроматичні пониження, нестійкі шаблі, відхід від мажорно-мінорної системи. Це надає музиці ефекту «ладового блукання» і створює атмосферу звукової екзотики, органічно поєднаної з європейською гармонійною логікою.

Початкові такти (мм. 1–17) вражають блиском фортепіанного письма — каскади арпеджіо, октавні пасажі, витончені гами, що виявляють вплив лістівського концертного стилю. У середньому епізоді (тт. 241–259, *quasi recitativo*) простий мелодичний малюнок соло протиставлено драматичному ритму оркестру, завдяки чому формується напружений діалог між ліричним і героїчним початками.

Фінальна частина *Molto allegro* повертає слухача до європейської традиції, проте зберігає енергійність і темперамент попередніх епізодів. Зовнішньо побудована за типом рондо, вона має складну циклічну структуру (A–B–C–A–B–C) з гнучкими фактурними та тональними варіаціями.

Музична тканина відзначається винятковою технічною насиченістю: чергування пасажів, акордів, подвійних нот і стрімких арпеджіо вимагає від виконавця майстерності. Згодом К. Сен-Санс переробив матеріал цієї частини у фортепіанний етюд оп. 111 № 6, що підкреслює її самодостатній концертний характер.

Віртуозний стиль Каміля Сен-Санса тісно пов'язаний із традицією Ференца Ліста, у якого він навчався й чия музику високо цінував. Ліст, у свою чергу, називав Сен-Санса «найкращим музикантом усієї Франції та Наварри». Цей зв'язок відчутний у фортепіанній мові концерту, де імпровізаційна свобода поєднується з блискучою технікою та аналітичною точністю побудови.

Дослідники Бауер та Пейзер (*Bauer, Peyser, 1939*) виокремлює три елементи лістівського впливу — *bravura, toccata i semplice*, що відображають різні аспекти фортепіанної виразності. Особливо показовим є тип *semplice*, який вимагає органічного поєднання простоти звучання з технічною досконалістю, без демонстративної віртуозності.

Поряд із Лістом, помітним є вплив Шопена. Сен-Санс неодноразово виконував його твори протягом життя, так Баркарола та Експромт залишалися в його репертуарі понад тридцять років. У другій частині концерту (мм. 63–180), заснованій на нубійській пісні, помітні шопенівські риси; плавна мелодика, хвилеподібний акомпанемент, баркарольна ритміка. Це поєднання простоти та витонченої гармонії створює атмосферу інтимної поетичності.

Отже, п'ятий концерт Каміля Сен-Санса є синтетичним твором, у якому класична рівновага поєднана з романтичною емоційністю та модерними засобами виразності -поліфонічністю, поліритмією, пентатонікою. Тут технічна майстерність підпорядкована художній ясності. Для виконавця цей твір — справжній виклик: він потребує чистоти звуку, досконалого відчуття стилю й

тонкої взаємодії між сольною та оркестровою партіями (*Saint-Saëns, 1995; Saint-Saëns, 1922*).

Таким чином, Концерт № 5 F-dur, op. 103 вершина фортепіанного мистецтва Каміля Сен-Санса, узагальнення його світоглядних ідей. Це музика, у якій поєднано досвід мандрівника, мислителя та віртуоза, синтез інтелектуальної дисципліни, емоційної свободи й художньої ясності, що визначає його неповторний стиль.

### **Висновки**

1. Орієнталістська складова П'ятого фортепіанного концерту Каміля Сен-Санса реалізується не на рівні зовнішньої стилізації, а через глибинні елементи музичної мови. Активне використання нетипових для європейської традиції ладо-інтонаційних зворотів, модальних відхилень, специфічних ритмічних формул і темброво-фактурних рішень, формують відчуття екзотичного простору. Ці засоби органічно інтегровані в академічну композиційну структуру та виконують не декоративну, а смислотворчу функцію, оновлюючи інтонаційний словник французького концерту кінця XIX століття.

2. Концерт Каміля Сен-Санса демонструє синтетичну модель віртуозності, яка поєднує лістівський симфонічний розмах і технічну масштабність із шопенівською культурою кантилени, пластичністю фразування та поетичною витонченістю. Водночас, простежуються такі принципові відмінності: на відміну від експресивної суб'єктивності Шопена та драматичного імпульсу Ліста, Сен-Санс зберігає класичну врівноваженість, чіткість формальної логіки й архітектонічну цілісність. Таким чином, його трактування концертної драматургії ґрунтується на поєднанні романтичної свободи з академічною дисципліною.

3. П'ятий фортепіанний концерт Каміля Сен-Санса є зразком синтезу академічної концертної форми та орієнталістської стилістики. Концерт презентує зрілий етап розвитку французького концертного жанру, у якому класичні принципи формотворення, поліфонічне мислення та симфонічна масштабність поєднуються з новими інтонаційними, гармонічними й образними моделями. У цьому контексті П'ятий фортепіанний концерт постає не лише

підсумковим твором у концертній спадщині Сен-Санса, а й важливою ланкою еволюції європейського фортепіанного концерту кінця XIX століття, актуальною як для музикознавчого аналізу, так і для сучасної виконавської практики.

**Перспективи подальших розвідок...** Перспективним напрямом подальших наукових розвідок є дослідження орієнталістських та екзотичних інтонаційних шарів у фортепіанному концертному жанрі XIX–XX століть як особливого різновиду міжкультурної художньої взаємодії. Аналіз способів інтеграції східних ладових, ритмічних і тембрових моделей у європейське концертне мислення дозволить глибше осмислити механізми трансформації жанрової драматургії та виконавської інтерпретації. Такий підхід відкриває можливості для вивчення орієнталістської образності як чинника формування нових виконавських стратегій, пов'язаних з інтонаційною гнучкістю, тембровою чутливістю та специфікою ритмічної артикуляції в сучасному концертному репертуарі.

### Список використаної літератури і джерел

1. Лисюк, С., 2011. *Наративний підхід в характеристиці стилевих і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична Академія ім. А. В. Нежданової.
2. Муляр, П., 2009. *Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична Академія ім. А. В. Нежданової.
3. Муравська, О., 2010. *Нариси з історії зарубіжної музичної культури*. Одеса: Друкарський дім №1.
4. Шевченко, Л. М., 2019. Традиції культури мистецької Франції та фортепіанні концерти К. Сен-Санса. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 449–452.
5. Юдкін-Ріпун, І., 2007. Особливості музичної семантики. *Мистецтвознавство України*, 8, 127–137.
6. Bauer, M. and Peyser, E., 1939. *How Music Grew*. New York: G. P. Putnam's Sons.
7. Bonds, M. A., 2006. *History of Music in Western Culture*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall.
8. Chang, Yu-Chi, 2012. Localized Exoticism: Developments and Features of Belly Dance in Taiwan. *Journal Physical Culture and Sport: Studies and Research*, 54(1), 13–25.
9. Lyle, W., 1923. *Camille Saint-Saëns: his life and art*. London: Kegan Paul: Trench, Trubner & Co.
10. Nader, L. Orientalism, Occidentalism and the Control of Women. *Journal Cultural Dynamics*, 2/3, 329–334.
11. Ratner, S. T., 1972. *The Piano Works of Camille Saint-Saëns*. Ph. D. dissertation. University of Michigan.
12. Saint-Saëns, C., 1922. *Outspoken Essays on Music*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
13. Saint-Saëns, C., 1995. *Plays Saint-Saëns Camille*. Santa Monica, CA: Delta, Music Inc.
14. Smith, R., 1992. *Saint-Saëns and the Organ*. New York, Stuyvesant: Pendragon Press.

15. Studd, S., 1999. *Saint-Saëns: A Critical Biography Saint-Saëns: A Critical Biography*. London: Cygnus Art.

### References

1. Lysiuk, S., 2011. *Narrative approach in the characterization of style and stylistic properties of piano performance*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova.
2. Muliar, P., 2009. *Style of the work and performance interpretation in the aspect of classical and aclassical in piano art*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova.
3. Muravska, O., 2010. *Narysy z istorii zarubizhnoi muzychnoi kultury* [Essays on the history of foreign musical culture]. Odesa: Drukarskyi dim №1.
4. Shevchenko, L. M., 2019. Tradytsii kultury mystetskoi Frantsii ta fortepianni kontserty K. Sen-Sansa [Traditions of artistic culture of France and piano concertos of C. Saint-Saëns]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 449–452.
5. Yudkin-Ripun, I., 2007. Osoblyvosti muzychnoi semantyky [Features of musical semantics]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 8, 127–137.
6. Bauer, M. and Peyser, E., 1939. *How Music Grew*. New York: G. P. Putnam's Sons.
7. Bonds, M. A., 2006. *History of Music in Western Culture*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall.
8. Chang, Yu-Chi, 2012. Localized Exoticism: Developments and Features of Belly Dance in Taiwan. *Journal Physical Culture and Sport: Studies and Research*, 54(1), 13–25.
9. Lyle, W., 1923. *Camille Saint-Saëns: his life and art*. London: Kegan Paul: Trench, Trubner & Co.
10. Nader, L. Orientalism, Occidentalism and the Control of Women. *Journal Cultural Dynamics*, 2/3, 329–334.
11. Ratner, S. T., 1972. *The Piano Works of Camille Saint-Saëns*. Ph. D. dissertation. University of Michigan.
12. Saint-Saëns, C., 1922. *Outspoken Essays on Music*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
13. Saint-Saëns, C., 1995. *Plays Saint-Saëns Camille*. Santa Monica, CA: Delta, Music Inc.
14. Smith, R., 1992. *Saint-Saëns and the Organ*. New York, Stuyvesant: Pendragon Press.
15. Studd, S., 1999. *Saint-Saëns: A Critical Biography Saint-Saëns: A Critical Biography*. London: Cygnus Art.

**LILIA SHEVCHENKO**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>

*Honored Art Worker of Ukraine,*

*Doctor of Art Criticism, Professor,*

*Dean of the Piano and Theory Faculty*

*of the Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova*

*(Odesa, Ukraine)*

*lilia.my.forte@gmail.com*

## THE FIFTH PIANO CONCERT BY CAMILLE SAINT-SAËNS

### IN THE CONTEXT OF EUROPEAN TRADITION AND EASTERN IMAGERY

*A comprehensive musicological analysis of Camille Saint-Saëns's Fifth Piano Concerto is carried out in the context of the European concerto tradition of the late nineteenth century and the Orientalist imagery shaped by cultural and aesthetic contacts between the West and the East. The study reveals the specific features of the combination of classical form, Romantic virtuosity, and exotic intonational elements within the structural and figurative system of the work, as well as stylistic parallels with the piano compositions by Franz Liszt and Frédéric Chopin. The historical and cultural*

*preconditions for the formation of Orientalist tendencies in nineteenth-century French music are analyzed, particularly in the context of colonial policy, travel culture, and the artistic reception of the “Other.” It is demonstrated that the Oriental elements in Saint-Saëns’s Fifth Concerto do not represent direct ethnographic stylization but function as an artistic and symbolic component integrated into a clearly structured European form. The compositional structure of the concerto is examined, revealing an organic combination of the classical three-movement scheme with polyphonic density, cyclic developmental principles, and improvisational features, especially expressive in the slow movement. It is shown that the use of polyphonic techniques, counterpoint, and chorale episodes refers to the Bachian tradition, while not contradicting the Romantic type of pianistic thinking. The influence of the piano stylistics of Franz Liszt and Frédéric Chopin on the formation of the concerto’s pianistic and textural language is traced. It is demonstrated that virtuosic passages, improvisational freedom, thematic transformation, and specific types of pianistic texture emerge as a result of the creative reinterpretation of the Romantic tradition rather than as a form of stylistic imitation. The special role of the final movement of the concerto is substantiated, where the combination of brilliant technique and clear formal discipline shapes a coherent artistic image. It is argued that Saint-Saëns’s Fifth Piano Concerto represents a culminating work in his concerto legacy and embodies a synthesis of academic clarity, Romantic expressiveness, and Orientalist imagery. These features determine the distinctive place of the work in the evolution of French musical culture at the end of the nineteenth century and emphasize its relevance in contemporary performance and musicological discourse.*

**Keywords:** *works of Camille Saint-Saëns, piano concerto, Orientalism, exotic intonations, European tradition, virtuosity, stylistic parallels, historical and cultural context.*

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2025 р.  
Отримано після доопрацювання 30.10.2025 р.  
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*

УДК: 78.07:005.336.6]:7.072.2(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(69).2025.354573

**МАРІЯ ТКАЧ**ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

кандидатка педагогічних наук, професорка,  
завідувачка кафедри теорії музики та естрадного мистецтва  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
(Київ, Україна)  
[m.m.tkach@npu.edu.ua](mailto:m.m.tkach@npu.edu.ua)

**ІВАН ЮНИК**ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5594-8470>

доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри психології  
Державного торговельно-економічного університету  
(Київ, Україна)  
[i.yunyk@knu.edu.ua](mailto:i.yunyk@knu.edu.ua)

## РЕПУТАЦІЯ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА ЯК КОНСТРУКТ ЙОГО СОЦІАЛЬНОГО КАПІТАЛУ

Проаналізовано наукові підходи до розуміння поняття «репутація особистості»: юридичний, психологічний, соціологічний, політологічний, менеджментський, економічний (в т.ч. маркетинговий та управлінський субпідходи) тощо. Наголошено на відсутності цілеспрямованих досліджень репутації в мистецтвознавстві попри контекстуальне визнання важливості впливу особистісно-професійних рис митця на цільову аудиторію. Окреслено провідні відмінності репутації музиканта-педагога від його персонального іміджу, до яких відносяться відносно триваліший період формування та вищий ступінь стійкості досліджуваного феномену. Обґрунтовано диференціацію репутації музиканта-педагога від його авторитету й престижу на основі «однополярності» останніх на противагу «біполярності» репутації (її здатності мати позитивний або негативний полюс модальності). Аргументовано доцільність внесення популярності, авторитету і престижу до структури репутації фахівця в якості позиційно нижчих елементів. Наведено соціально-економічні й культурні причини диференціації офлайн- та онлайн-репутації (цифрової репутації або digital-репутації), до яких віднесено не лише популяризацію онлайн-освіти з метою ситуативного подолання безпекових, епідеміологічних чи навіть побутових перешкод, а й загальноцивілізаційний науково-технічний поступ. Вмотивовано доцільність цілеспрямованого формування музикантом-педагогом цифрової репутації з можливістю охоплення прямою чи опосередкованою комунікацією більшої кількості сегментів цільової аудиторії. Уточнено, що пряма кореляція між змістово-формотворчими особливостями репутаційної інформації, презентованої цільовій аудиторії офлайн- та онлайн-форматах, здатна підвищити рівень довіри цільової аудиторії до музиканта-педагога як її носія, у той час як обернена кореляція — навпаки, стати причиною недовіри на когнітивному, емоційному чи навіть діяльнісному рівнях. З'ясовано, що показником наукової репутації музиканта-педагога є рівень його академічної доброчесності — прояву відповідального ставлення фахівця до процесу й результатів самореалізації, здатності до співпраці й правдивого визнання результатів колективної та індивідуальної роботи. Доведено слушність визнання позитивної репутації музиканта-педагога конструктом соціального капіталу фахівця як похідної

*процесів накопичення й реалізації потенціалу взаємодовіри і взаємодопомоги між ним та цільовою аудиторією здобувачів освіти.*

*Ключові слова: репутація, музикант-педагог, імідж, авторитет, престиж, цифрова репутація, соціальний капітал.*

**Постановка проблеми...** На сучасному етапі розвитку цивілізації національне музичне мистецтво потребує не лише віднайдення ефективних стратегій та механізмів сталого розвитку й інтеграції в світовий культурний простір з обов'язковим збереженням власної національної ідентичності, а й закономірного забезпечення неперервності процесу передачі надбань сьогодення наступним поколінням для їх подальшого примноження. При цьому процес комунікативної взаємодії музиканта-педагога зі здобувачами освіти зазвичай має свої галузеві особливості, до яких відноситься передусім орієнтація вихованців на професійні й особистісні чесноти «майстра» як об'єкта наслідування. Відтак рівень вмотивованості здобувачів освіти до опанування навчальним матеріалом прямо корелює з рівнем довіри до фахівця як транслятора певної аксіологічної системи, і наявність у цій системі елементів негативного або навіть недостатньо позитивного характеру ставить під сумнів зусилля музиканта-педагога щодо розвиткоорієнтованого впливу на аудиторію.

Таким чином, чітко простежується потреба в ретельному вивченні особливостей процесу створення, корекції та підтримки позитивного полюсу модальності репутації музиканта-педагога як конструкта його соціального капіталу, адже саме вона постає гарантом емоційно сфокусованих очікувань здобувачів освіти відносно комунікативної взаємодії з «наставником».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Репутація як багатоаспектний нематеріальний актив особистості (персональна репутація) або організації/установи (корпоративна репутація) традиційно була й залишається об'єктом цілеспрямованих досліджень у різних галузях науки — юриспруденції, психології, соціології, політології, економіки, менеджменту, тоді як в мистецтвознавстві її вивчення обмежується виключно контекстуальним визнанням важливості впливу особистісно-професійних рис митця на цільову аудиторію. Введення терміну «репутація» в науковий обіг є наслідком його першої офіційної згадки в «Загальній декларації прав людини» 1948-го року, де

було задекларовано право будь-кого не зазнавати «... безпідставного посягання на недоторканність його житла, тайну його кореспонденції або на його честь і репутацію» (Загальна декларація прав людини, 1948). Означений підхід став підґрунтям для появи політологічного підходу, де репутація розглядається через близькість до ряду семантично суміжних понять — честі, гідності, авторитету тощо. За переконаннями дослідників-політологів, під репутацією особистості політика доцільно розуміти комплекс його моральних характеристик в очах електорату, що легко масштабується на соціальну групу (репутація політичної партії) та соціально-географічної одиниці (репутація держави).

Суголосним політологічному видається і економічний підхід до вивчення репутації, оскільки його прихильники визнають потенційним носієм досліджуваного феномену як окремих суб'єктів господарювання та їх учасників (власників, керівників, працівників підприємства тощо), так і загалом державу, певний регіон чи територіальну одиницю або навіть державні/місцеві органи влади. При цьому не викликає сумніву теза про постійний взаємовплив репутації певної організації/установи та репутації конкретних представників її колективу, яку доцільно екстраполювати і в мистецтвознавчу площину, наголосивши, що репутація певного музиканта-педагога позначається на репутації представленого ним закладу освіти і навіть чинить «суб'єктивізований» вплив на репутаційні характеристики всієї мистецької сфери країни в національному й міжнародному масштабі.

В межах економічного підходу до вивчення феноменології поняття «репутація» видається можливим виокремлення двох субпідходів, а саме:

- маркетингового субпідходу, згідно якого репутація знаходиться в стані постійної взаємодії з іміджем та брендом;

- управлінського субпідходу, вихідні положення якого надають змогу відносити репутацію до контрольованих ресурсів її носія з можливістю отримання від цього закономірних преференцій як менеджерського, так і суто економічного характеру.

На слухність виокремлення управлінського субпідходу до вивчення сутності концепту «репутація» вказує наукова позиція Р. Сторожева (2022), який

визнає репутаційний механізм особливим індикатором вимірювання ступеня розвиненості лідерства в управлінській діяльності в сучасних соціоекономічних умовах. Акцентуючи увагу на пріоритетності лідерських якостей і репутаційного капіталу для керівників нової генерації, дослідник наголошує: «В інформаційну епоху, одним із показників якої є тотальна комунікативність, від лідерів постає вимога згуртування людей навколо себе ... На цім слові, створюються умови для утвердження репутації керівника в публічно-управлінській діяльності, що ґрунтуються на високому рівні володіння компетентністю» (Сторожев, 2022, с. 230).

У психології вивчення феноменології репутації здійснюється з акцентом на когнітивних процесах (передусім перцептивних, які забезпечують її сприймання цільовою аудиторією) та емоційно-оцінних складниках (почуттях, переживаннях і очікуваннях, які виникають у цільовій аудиторії на основі модальної оцінки репутації суб'єкта потенційної взаємодії). В наукових дослідженнях з соціології «репутація» трактується як «... локальний рівень суспільної думки, яка виражає міру соціальної значимості носія чи здобувача репутації» (Шкроміда, 2018, с. 139). При цьому основним аспектом дослідження репутації для соціологів є обґрунтування критеріїв визначення цільових груп для проведення її оцінки, які повинні відповідати вимогам пріоритетності, статистичної значущості й неупередженості. Наслідком повної або навіть часткової невідповідності соціологічних досліджень репутації вищезгаданим критеріям може бути як викривлення отриманих результатів, так і їх первинна недостовірність.

Вихідні положення всіх вищевказаних підходів до вивчення феноменології поняття «репутація» підлягають екстраполяції в мистецтвознавчу площину з метою отримання синергійного ефекту від взаємодії потенційних преференцій внаслідок позитивізації репутації педагога-музиканта.

**Мета статті** полягає в обґрунтуванні сутності репутації музиканта-педагога з позицій конструкта його соціального капіталу.

Означена мета вимагає постановки і вирішення наступних **завдань**:

- 1) з'ясувати сутність поняття «репутація музиканта-педагога» з окресленням його відмінностей від персонального іміджу та авторитету;
- 2) охарактеризувати види репутації музиканта-педагога;
- 3) довести, що репутація музиканта-педагога є конструктором соціального капіталу фахівця.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** За переконаннями В. Гриньова, за типом взаємодії зі здобувачами освіти всіх педагогів можна умовно поділити на дві групи: «... одні досить легко знаходять спільну мову зі своїми студентами, їхню думку поважають і цінують, а інші не мають більшої поваги серед студентів. У кожного викладача в процесі його діяльності складається своя професійна репутація, що й впливає на думку оточуючих про нього. Репутація викладача — сформована в суспільстві думка про достоїнства й вади викладача» (2011, с. 297).

Суголосною вищеозначеній позиції видається і наукова позиція Г. М'ясоїд (2015), яка основні вимоги до викладача закладу вищої освіти (безумовне знання навчальної дисципліни, експертність з фаху, організаторські й комунікативні здібності) доповнює не менш важливими, на думку дослідниці, вміннями виступати фасилітатором навчальної та дослідницької діяльності студентів, що видається неможливим без спроможності до розвиткоорієнтованої взаємодії на засадах «взірцевості».

Думку про пряму кореляцію між ефективністю комунікативної взаємодії вихованців з музикантом-педагогом та здатністю останнього виступати для аудиторії взірцем для наслідування поділяє цілий ряд дослідників. Так, О. Гунченко наголошує, що «... основними критеріями педагогічного професіоналізму сучасного викладача закладу вищої освіти постають: ділова ініціатива, інноваційність мислення, комунікативна компетентність, здатність викликати симпатію, здійснювати сприятливе враження і позитивно впливати на тих, хто оточує; створювати атмосферу психологічного комфорту та довіри» (2014, с. 80). Більше того, апелюючи до специфіки формування іміджу педагога, авторка акцентує увагу на доцільності використання ним можливостей культурного, морального, національного й виховного впливу на аудиторію

здобувачів освіти, для яких викладач є «зразком» навіть за суто рольовим принципом педагогічної взаємодії. Суголосність означеній позиції знаходимо і в праці В. Гриньова (2011), який доповнює функцію виховного впливу педагога на студентську аудиторію функцією виступати для неї прикладом реалізації соціально затребуваних ділових і міжособистісних відносин. При цьому науковець обґрунтовує пряму залежність між довірою студентів до викладача і його добросовісною репутацією, проявом якої постає здатність презентувати повну відповідність власної поведінки задекларованим моральним принципам.

Вищевикладена інформація про взаємозалежність особистісного і професійного аспектів діяльності музиканта-педагога в структурі його репутації знаходить своє відображення в наукових дослідженнях іміджу як семантично суміжного з репутацією концепту. Наприклад, Г. Тимошко та О. Пищик стверджують, що професійний імідж викладача вищої школи «... впливає не тільки на професійну репутацію, а й на сприйняття викладача студентами, колегами та суспільством в цілому» (2025, с. 314). Саме тому процес формування іміджу фахівця ґрунтується передусім на аксіологічному та етичному складниках професійної діяльності й неможливий поза дотриманням академічної відповідальності, толерантності та емпатії до співкомунікаторів, відкритості до конструктивної критики й самоаналізу. За переконаннями Ван Ці та М. Химич, важливе значення у професійній діяльності педагога відіграє етичний імідж, під яким дослідники розуміють здатність «... бути взірцем для молоді, формуючи у них не лише академічні знання, але й моральні орієнтири» (2024, с. 33), особливо в умовах домінування медійного впливу на здобувачів освіти через ЗМІ та соцмережі.

Таким чином, узагальнення вищевикладеної інформації надає змогу зробити висновок про доцільність розгляду іміджево-репутаційного впливу музиканта-педагога на здобувачів вищої освіти не лише в контексті навчального процесу, а й поза його межами, що додатково актуалізує потребу в поглибленому вивченні специфіки репутаціювання означеного фахівця.

Слід зазначити, що попри контекстуальну слушність проєктування феноменології й характерних особливостей іміджу на репутацію актуальним

залишається питання диференціювання вищезгаданих концептів. Так, на думку І. Юника (2022), на протигагу спільним для іміджу й репутації характеристикам (презентованості цільовій аудиторії та можливості здійснювати на неї прямий або опосередкований вплив шляхом врахування системи очікувань) незаперечними видаються і відмінності в тривалості їх формування (для іміджу вона є значно коротшою) та стійкості (в іміджу вона також є нижчою відносно репутації). Врахування цих властивостей репутації особистості вказує на правильність її визнання дослідником більш пріоритетною в структурі персонального бренду й менш маніпулятивною, ніж імідж, оскільки саме репутація фахівця «... має визначатись цільовою аудиторією у процесі прямої чи опосередкованої комунікації з ним на основі надання оцінки його перевагам і недолікам з присвоєнням відповідного полюсу модальності» (Юник, 2022, с. 39).

Будучи солідарним з думкою щодо можливості іміджу впливати на репутацію (зокрема, позитивного іміджу підсилувати позитивну репутацію особистості), В. Гриньов також окреслює семантичну близькість понять «репутація» та «авторитет», адже останній формується на основі зацікавленості цільової аудиторії особистісно-професійними здібностями викладача. Як і репутація, авторитет виступає альтернативою субординаційному впливу на здобувачів освіти, які при повній відсутності поставлених в межах освітнього процесу завдань або загрози покарання все ж цілеспрямовано «слідують за педагогом» у своїй діяльності, орієнтуючись на його способи виконання тих чи інших завдань або навіть «доміркуючи» їх на основі попереднього досвіду взаємодії з фахівцем. Таким чином, авторитет як результат комплексного поєднання провідних характеристик формального (посадового) положення педагога, особливостей стилю його поведінки, ділових і особистісних якостей, постає для студентів і колег елементом механізму прийняття рішень на користь взаємодії з носієм цього авторитету, що суголосно орієнтувальній функції репутації. З цього приводу В. Гриньов зазначає: «Авторитет може бути щирим, коли викладач дійсно має ті якості, якими його наділяють навколишні, і помилковим, сформованим на обманах щодо особистості викладача. Залежно від його основних якостей авторитет буває науковим (якість ученості), діловим

(компетентність, ділові, організаторські якості, навички, досвід), моральним (високі моральні якості), релігійним (святість), посадовим (повага до посади) тощо» (2011, с. 298).

Аналіз наведеної позиції надає змогу зробити висновок про певну маніпулятивну природу авторитету у випадку його нещирості — в цьому аспекті авторитет тотожний іміджу, який є більш мінливим за своєю сутністю, і дистанціюється від репутації, котра формується в процесі прямої чи принаймні опосередкованої комунікації з фахівцем. Ще однією відмінністю між репутацією та авторитетом є його «однополярність», яка не протирічить ймовірності «штучного» (маніпулятивного, нещирого) створення авторитету: якщо репутація може бути або позитивною, або негативною, то авторитет — лише позитивним (подібно до феноменології понять «майстерність», «компетентність» тощо).

Доказом слушності розмежування понять «репутація» і «авторитет» також є висловлена В. Новаченком (2013) позиція щодо тривалішого для першої (репутації) періоду формування. Це закономірно уможлиблює віднесення авторитету до складу репутації музиканта-педагога лише як одного з її структурних елементів.

Провідною властивістю репутації музиканта-педагога є здатність мати домінуючий полюс модальності — позитивний або негативний. Саме можливістю мати негативний полюс модальності досліджуваний феномен відрізняється від «однополярних» понять — популярність, престиж, авторитет тощо. Таким чином, репутація здатна ефективно впливати на процес ухвалення рішень відносно її носія, створюючи передумови для попередньої оцінки ймовірності задоволення/незадоволення сформованих відносно «репутаціанта» очікувань. За відсутності досліджень, спрямованих на позитивізацію репутації музиканта-педагога, видається можливим звернутись до аналогічних за змістом результатів наукових пошуків у сфері іміджування. Так, на думку В. Дуганець, В. Пукаса, М. Волинкіна і С. Олексійко (2024), провідними умовами створення саме позитивного іміджу викладача є не лише особистісні та професійні, а й психологічні, педагогічні й організаційні. Під організаційними умовами формування позитивного іміджу фахівця вищої школи автори розуміють

створення позитивного іміджу закладу, в якому він працює, і навіть позитивізацію іміджу всієї сфери діяльності загалом, адже імідж конкретного педагога завжди сприймається цільовою аудиторією комплексно, з урахуванням контексту.

Сучасні соціально-економічні й культурні умови, в яких формується репутація музиканта-педагога, зумовлюють доцільність її диференціації на два основних види — офлайн- та онлайн-репутацію (цифрову репутацію або *digital-reputaцію*). Вищезокреслений поділ набуває особливої актуальності в умовах популяризації онлайн-освіти, зумовленої як необхідністю ситуативного подолання безпекових, епідеміологічних чи навіть побутових перешкод, так і загальноцивілізаційним науково-технічним поступом. Окрім того, формування цифрової репутації музиканта-педагога як «... сформованого в цифровому просторі враження про професіоналізм, етичність, інтелектуальний рівень і культурно-мовленнєву компетентність викладача на основі сукупності його візуальних, текстових, мультимедійних, комунікативних і поведінкових слідів в онлайн середовищі» (Толочко & Хомич, 2025, с. 285) може бути для сучасного музиканта-педагога навіть більш перспективним завданням, оскільки в порівнянні з «традиційною» офлайн-репутацією її цифровий аналог передбачає ймовірність опосередкованої комунікації з набагато більшою кількістю сегментів цільової аудиторії. Засобами формування цифрової репутації музиканта-педагога можуть виступати не лише інформаційні елементи її авторства або дотичні до неї, а й навіть поодинокі пости в соціальних мережах чи професійних онлайн-спільнотах, коментарі під ними та навіть лайки/дизлайки.

Принагідно дослідники наголошують на наявності великої кількості сучасних засобів формування цифрової репутації музиканта-педагога як науковця, що стає особливо актуальним на фоні реалізації законодавчих змін в системі вищої освіти України щодо розмежування посад науково-педагогічних і педагогічних працівників. Окрім встановлення чітких меж<sup>1</sup> обсягів робочого часу вищезначених фахівців, така урядова ініціатива закономірно підвищує вимоги до ступеня впізнаваності того чи іншого дослідника в науковому середовищі. З цього

<sup>1</sup> Мова йде про зміни до «Закону України про вищу освіту» в його редакції, чинній на момент написання статті, а саме: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#n900>

приводу С. Толочко та В. Хомич вказують на доцільність цілеспрямованого використання профільних ресурсів для академічної самопрезентації (*Google Scholar, ResearchGate, ORCID* та навіть власного сайту за наявності), соцмереж, професійних форумів, а також на необхідність узгодження власних «репутаційних дій» з їх оцінкою з боку цільовою аудиторії через платформи *Coursera, Prometheus, EdEra* тощо.

Підтримуючи вищевисвітлену позицію щодо необхідності формування педагогом наукової репутації в онлайн-просторі, Л. Рибалко та Хоу Ісюань зазначають, що чільним показником означеного виду репутації постає академічна доброчесність фахівця «... як особистісна риса учасника освітнього процесу, його відповідальне ставлення до процесу й результатів самореалізації, здатність до співпраці й правдиве визнання результатів колективної та індивідуальної роботи», моральними та етичними засадами якої виступають «чесність і порядність, правдивість, прозорість, повага, довіра, відповідальність, сумлінність» (Рибалко & Хоу Ісюань, 2021, с. 53).

Саме довіра є інтегральним чинником дотримання всіма учасниками освітнього процесу академічної доброчесності, оскільки здобувачі освіти довіряють педагогу-музиканту як «керманичу» власної професійної підготовки, тоді як він довіряє студентам «продовжувати» власні здобутки. Саме довіра до митця як наставника свідчить про визнання його кваліфікованості й авторитетності в очах цільової аудиторії, а в аспекті дотримання академічної доброчесності — про відсутність занепокоєння щодо потенційного привласнення педагогом результатів, отриманих спільно зі здобувачами освіти.

За переконаннями І. Юника (2022), довіра цільової аудиторії до викладача як запорука його позитивної репутації може проявлятися на трьох рівнях — когнітивному, емоційному та діяльнісному. Так, причиною появи довіри на когнітивному рівні слугує наявність незаперечних доказів професійної компетентності фахівця, здатних сформулювати «кредит довіри» до нього на противагу потенційним ризикам майбутньої взаємодії. Довіра на емоційному рівні виникає внаслідок домінування позитивного емоційного фону при взаємодії з викладачем. У свою чергу, довіра на діяльнісному рівні є квінтесенцією взаємодії

фахівця з цільовою аудиторією, постаючи для останньої гарантом позитивних очікувань щодо представленого фахівцем закладу, сфери діяльності або навіть соціально-географічної одиниці (міста, регіону чи цілої країни). «... Втрата довіри на діяльнісному рівні виходить за рамки недовіри цільової аудиторії до певного науково-педагогічного працівника закладу вищої освіти, охоплюючи дотичних до нього осіб (колег, позиційних однодумців), суміжні ситуації, презентовану фахівцем організацію чи навіть сферу його діяльності» (Юник, 2022, с. 137). Доказом вищевикладених тез слугує позиція В. Гриньова: «Важливо, щоб студенти ... не бачили розбіжності між поведінкою викладачів та моральними істинами й принципами, проголошеними ними в процесі виховання» (2011, с. 294).

Узагальнення всієї вищевикладеної в статті інформації надає змогу розглядати репутацію музиканта-педагога як конструкт його соціального капіталу, під яким доцільно розуміти «... цілеспрямовано сформований в ході міжособистісної комунікації потенціал взаємодовіри і взаємодопомоги» (Юник, 2022, с. 76) між фахівцем і здобувачами освіти. В соціокультурних умовах сучасності поєднання соціального капіталу музиканта-педагога з економічним капіталом як проявом відповідності запитам цільової аудиторії на його освітні послуги, культурним капіталом як доказом володіння комплексом знань, умінь і навичок, а також символічним капіталом як квінтесенцією трьох попередніх видів «капіталу» в прийнятній для соціуму узагальненій знако-символічній формі уможлиблює отримання ефекту синергійності, тим самим значно підвищує конкурентоздатність фахівця і створює умови для його максимально ефективної взаємодії зі здобувачами мистецької освіти.

### **Висновки.**

1. Під репутацією музиканта-педагога доцільно розуміти позицію цільової аудиторії (передусім здобувачів вищої мистецької освіти) про особистісно-професійні чесноти й вади фахівця, сформовану внаслідок прямої чи опосередкованої взаємодії з ним. Відносно персонального іміджу музиканта-педагога означений феномен відзначається тривалішим періодом формування й вищим ступенем стійкості, тоді як від понять «авторитет» і «престиж»

відрізняється біполярністю полюсу модальності (позитивного або негативного). Імідж фахівця формується одночасно з репутацією, підсилюючи або послаблюючи її, тоді як авторитет і престиж постають структурними елементами репутації музиканта-педагога.

2. У сучасних соціокультурних умовах за критерієм презентованості репутація музиканта-педагога диференціюється на два основні види — офлайн- та онлайн-репутацію (цифрову репутацію або *digital*-репутацію). Пряма кореляція між змістово-формотворчими особливостями репутаційної інформації, презентованої цільовій аудиторії офлайн та онлайн, здатна підвищити рівень довіри цільової аудиторії до музиканта-педагога як її носія, тоді як обернена кореляція — навпаки, стати причиною недовіри на когнітивному, емоційному чи навіть діяльнісному рівнях.

3. Позитивна репутація музиканта-педагога постає конструктом соціального капіталу фахівця як похідної процесів накопичення й реалізації потенціалу взаємодовіри і взаємодопомоги між ним та цільовою аудиторією. Гармонійне поєднання соціального капіталу музиканта-педагога з інтелектуальним, культурним, економічним та символічним капіталами уможливує досягнення ефекту синергійності у взаємодії музиканта-педагога зі здобувачами мистецької освіти.

**Перспективи подальших розвідок...** Викладена інформація не претендує на вичерпне розкриття проблеми створення та корекції позитивного полюсу модальності репутації музиканта-педагога як конструкта його соціального капіталу. Разом з тим, вона може слугувати основою для подальшого вивчення означеної проблеми, адже поза увагою залишились питання щодо залежності досліджуваного феномену від концертно-сценічної та наукової діяльності музиканта-педагога.

### Список використаної літератури і джерел

1. Буркинський, Б. В. та Горячук, В. Ф., 2013. Соціальний капітал: сутність, джерела та структура, оцінка. *Економіка України*, 1, 67–81.
2. Гриньов, В. Й., 2011. Суть і організація викладачем відносин зі студентами. У кн.: А. Прокопенко, ред. *Матеріали науково-практичного семінару деканів і завідувачів кафедр*. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, сс.292–300.
3. Гунченко, О. Г., 2014. Імідж викладача вищої школи. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 4(63), 79–85.

4. Дуганець, В. І., Пукас, В. Л., Волинкін, М. П. та Олексійко, С. Л., 2024. Формування позитивного іміджу сучасного викладача закладу вищої освіти. *Професійно-прикладні дидактики*, 1, 7–12. <https://doi.org/10.37406/2521-6449/2024-1-1>
5. Загальна декларація прав людини, 1948. Прийнята і проголошена резолюцією 217 А (III) Генеральної Асамблеї ООН від 10 грудня 1948 року, [online]. Режим доступу: <[https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995\\_015#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_015#Text)> [дата звернення: 10.08.2025].
6. Колотило, М. О., 2013. Культурний капітал та особливості його відтворення у вищій освіті (соціально-філософський дискурс). *Вісник Дніпропетровського університету*, 21, вип. 23(4), 184–191.
7. М'ясоїд, Г. І., 2015. Сучасні вимоги до викладача вищої школи: огляд тенденцій світової педагогічної практики. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 3(47), 107–113.
8. Новаченко, Т. В., 2013. *Архетипова парадигма авторитету керівника в державному управлінні*: монографія. Ніжин-Київ: Видавець Лисенко М. М.
9. Рибалко, Л. та Хоу, І., 2021. Формування академічної доброчесності майбутніх учителів хімії в освітньому процесі закладів вищої освіти. *Імідж сучасного педагога*, 6(201), 50–54. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-6\(201\)-50-54](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-6(201)-50-54)
10. Стовба, Т. А., 2021. Розвиток людського капіталу: виклики та можливості для закладів вищої освіти. *Наукові перспективи*, 9(15), 346–357. [https://doi.org/10.52058/2708-7530-2021-9\(15\)-346-357](https://doi.org/10.52058/2708-7530-2021-9(15)-346-357)
11. Сторожев, Р. І., 2022. Репутаційний механізм як індикатор вимірювання розвитку лідерства у публічно-управлінській діяльності. *Публічне управління та регіональний розвиток*, 15, 224–239. <https://doi.org/10.34132/pard2022.15.11>
12. Тимошко, Г. та Пищик, О., 2025. Формування професійного іміджу майбутнього викладача вищої школи у процесі магістерської підготовки. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*, 31(187), 311–316. <https://doi.org/10.58407/visnik.253150>
13. Толочко, С. В. та Хомич, В. І., 2025. *Основи культури мовлення й академічної риторики*: підручник. Київ: Компринт. <https://doi.org/10.32405/978-617-8571-69-6-2025-332>
14. Химич, М. А та Ван, Ці, 2024. Імідж педагога в умовах сучасного освітнього простору: виклики та можливості. *Освітньо-науковий простір*, 7, 29–36. [https://doi.org/10.31392/ONP.2786-6890.7\(2\)/2.2024.17](https://doi.org/10.31392/ONP.2786-6890.7(2)/2.2024.17)
15. Шкроміда, В. В., 2018. Наукові підходи дослідження категорії «репутація». *Актуальні проблеми розвитку економіки регіону*, 14(1), 136–142. <https://doi.org/10.15330/apred.1.14.136-142>
16. Юник, І. Д., 2022. *Бренд науково-педагогічного працівника вишу*: монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома.

### References

1. Burkynskyi, B. V. and Horiachuk, V. F., 2013. Sotsialnyi kapital: sutnist, dzherela ta struktura, otsinka [Social capital: essence, sources and structure, assessment]. *Ekonomika Ukrainy*, 1, 67–81.
2. Hrynov, V. Y., 2011. Sut i orhanizatsiia vykladachem vidnosyn zi studentamy. In: A. Prokopenko, ed. *Materialy naukovo-praktychnoho seminaru dekaniv i zaviduvachiv kafedr* [Materials of the scientific and practical seminar of deans and heads of departments]. Kharkiv: KhNPU imeni H. S. Skovorody, pp.292–300.
3. Hunchenko, O. H., 2014. Imidzh vykladacha vyshchoi shkoly [Image of a higher school teacher]. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka*, 4(63), 79–85.
4. Duhanets, V. I., Pukas, V. L., Volynkin, M. P. and Oleksiiko, S. L., 2024. Formuvannia pozytyvnoho imidzhu suchasnoho vykladacha zakladu vyshchoi osvity [Formation of a positive image of a modern teacher of a higher education institution]. *Profesiino-prykladni dydaktyky*, 1, 7–12. <https://doi.org/10.37406/2521-6449/2024-1-1>

5. Universal Declaration of Human Rights, 1948. Pryiniata i proholoshena rezoliutsiieiu 217 A (III) Heneralnoi Asamblei OON vid 10 hrudnia 1948 roku, [online]. Available at: <[https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995\\_015#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_015#Text)> [accessed: 10 August 2025].

6. Kolotylo, M. O., 2013. Kulturnyi kapital ta osoblyvosti yoho vidtvorennia u vyshchii osviti (sotsialno-filosofskiyi dyskurs) [Cultural capital and features of its reproduction in higher education (socio-philosophical discourse)]. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu*, 21, No. 23(4), 184–191.

7. Miasoid, H. I., 2015. Suchasni vymohy do vykladacha vyshchoi shkoly: ohliad tendentsii svitovoi pedahohichnoi praktyky [Modern requirements for a higher school teacher: a review of trends in world pedagogical practice]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*, 3(47), 107–113.

8. Novachenko, T. V., 2013. *Arkhetypova paradyhma avtorytetu kerivnyka v derzhavnomu upravlinni*: monohrafiia [Archetypal paradigm of the authority of the leader in public administration: a monograph]. Nizhyn-Kyiv: Vydavets Lysenko M. M.

9. Rybalko, L. and Khou, I., 2021. Formuvannia akademichnoi dobrochesnosti maibutnikh uchyteliv khimii v osvitnomu protsesi zakladiv vyshchoi osvity [Formation of academic integrity of future chemistry teachers in the educational process of higher education institutions]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, 6(201), 50–54. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-6\(201\)-50-54](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-6(201)-50-54)

10. Stovba, T. A., 2021. Rozvytok liudskoho kapitalu: vyklyky ta mozhlyvosti dlia zakladiv vyshchoi osvity [Development of human capital: challenges and opportunities for higher education institutions]. *Naukovi perspektyvy*, 9(15), 346–357. [https://doi.org/10.52058/2708-7530-2021-9\(15\)-346-357](https://doi.org/10.52058/2708-7530-2021-9(15)-346-357)

11. Storozhev, R. I., 2022. Reputatsiinyi mekhanizm yak indykator vymiriuvannia rozvytku liderstva u publichno-upravlinskii diialnosti [Reputational mechanism as an indicator for measuring leadership development in public management activities]. *Publichne upravlinnia ta rehionalnyi rozvytok*, 15, 224–239. <https://doi.org/10.34132/pard2022.15.11>

12. Tymoshko, H. and Pyshchuk, O., 2025. Formuvannia profesiinoho imidzhu maibutnoho vykladacha vyshchoi shkoly u protsesi mahisterskoi pidhotovky [Formation of a professional image of a future teacher of a higher school in the process of master's degree training]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Chernihivskiyi kolehium" imeni T. H. Shevchenka*, 31(187), 311–316. <https://doi.org/10.58407/visnik.253150>

13. Tolochko, S. V. ta Khomych, V. I., 2025. *Osnovy kultury movlennia y akademichnoi rytoryky*: pidruchnyk [Fundamentals of speech culture and academic rhetoric: a textbook]. Kyiv: Komprynt. <https://doi.org/10.32405/978-617-8571-69-6-2025-332>

14. Khymych, M. A and Van, Tsi, 2024. Imidzh pedahoha v umovakh suchasnoho osvitnoho prostoru: vyklyky ta mozhlyvosti [Image of a teacher in the conditions of the modern educational space: challenges and opportunities]. *Osvitno-naukovyi prostir*, 7, 29–36. [https://doi.org/10.31392/ONP.2786-6890.7\(2\)/2.2024.17](https://doi.org/10.31392/ONP.2786-6890.7(2)/2.2024.17)

15. Shkromyda, V. V., 2018. Naukovi pidkhody doslidzhennia katehorii "reputatsiia" [Scientific approaches to research of the category "reputation"]. *Aktualni problemy rozvytku ekonomiky rehionu*, 14(1), 136–142. <https://doi.org/10.15330/apred.1.14.136-142>

16. Yunyk, I. D., 2022. *Brend naukovo-pedahohichnoho pratsivnyka vyshu*: monohrafiia [University professor's brand: a monograph]. Kamianets-Podilskiy: Aksioma.

**MARIIA TKACH**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

*Ph.D. in Pedagogy, Professor,  
Head of the Department of Music Theory and Pop Art  
at Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University*

*(Kyiv, Ukraine)*

*m.m.tkach@npu.edu.ua*

**IVAN YUNYK**ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5594-8470>*Doctor of Pedagogical Sciences,  
Professor of the Department of Psychology  
at State University of Trade and Economics**(Kyiv, Ukraine)**i.yunyk@knute.edu.ua*

## **THE REPUTATION OF THE MUSICIAN-EDUCATOR AS A CONSTRUCT OF HIS SOCIAL CAPITAL**

*Scientific approaches to understanding the concept of “personal reputation” are analyzed, including legal, psychological, sociological, political, managerial, and economic perspectives (including marketing and management sub-approaches). The study emphasizes the lack of targeted research on reputation in art studies, despite the contextual recognition of the importance of the influence of an artist’s personal and professional qualities on the target audience. The main differences between the reputation of a musician-educator and his personal image are outlined, including the relatively longer period of his formation and the higher degree of stability of the phenomenon under study. The differentiation between the reputation of a musician-educator and his authority and prestige is substantiated on the basis of the “unipolarity” of the latter in contrast to the “bipolarity” of reputation (its capacity to have either a positive or a negative pole of modality). The rationale for including popularity, authority, and prestige within the structure of a specialist’s reputation as positionally subordinate elements is substantiated. Socio-economic and cultural factors underlying the differentiation between offline and online reputation (digital reputation) are identified. These factors include not only the increasing dissemination of online education as a means of overcoming situational security, epidemiological, or even everyday constraints, but also the broader civilizational progress of science and technology. The rationale for the purposeful development of a musician-educator’s digital reputation is substantiated, as it enables the direct or indirect communication with a broader range of target audience segments. It is specified that a direct correlation between the content- and form-related characteristics of reputational information presented to the target audience in both offline and online formats can enhance the level of trust in the musician-educator as its bearer. Conversely, an inverse correlation may lead to distrust at the cognitive, emotional, or even behavioral levels. It has been established that the level of academic integrity serves as an indicator of the scientific reputation of a musician-educator. Academic integrity is understood as a manifestation of a responsible attitude toward the process and outcomes of professional self-realization, the ability to cooperate, and the truthful acknowledgment of the results of both collective and individual work. It is further substantiated that the positive reputation of a musician-educator can be regarded as a construct of the specialist’s social capital, arising from the processes of accumulation and realization of the potential for mutual trust and mutual support between the educator and the target audience of learners.*

**Keywords:** *reputation, musician-educator, personal image, authority, prestige, digital reputation, social capital.*

*Стаття надійшла до редакції 12.08.2025 р.  
Отримано після доопрацювання 7.10.2025 р.  
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*

**ОЛЕНА ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри історії української музики та музичної фольклористики  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
[ederevyanchenko2015@gmail.com](mailto:ederevyanchenko2015@gmail.com)

## **«БАЙКА ПРО БУДЯКА І ТРОЯНДУ» МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО СТАТУСУ ТВОРУ**

*Розглянуто маловідомий, не висвітлений в науковій літературі, але оригінальний за задумом і жанровим рішенням твір — оперний етюд Михайла Вериківського «Байка про Будяка і Троянду» в аспекті проблеми жанрового статусу твору. Висвітлено історико-художній контекст доби модернізму, в якому відбувався композиторський пошук «малих форм» музичного театру. Визначено характерні ознаки жанру «оперний етюд» на основі узагальнення мистецтвознавчих дефініцій «етюду» та близьких до нього за змістом літературознавчих понять «нарис» та «драматичний етюд». Підкреслено нетипову на той час мініатюрність «Байки про Будяка і Троянду» (49 тактів) та її жанрову синтетичність, що полягає в поєднанні рис оперного етюду та камерно-вокальної сценки. Виявлено відмінності поетичного лібрето від тексту байки Леоніда Глібова «Троянда», автографу твору та його друкованої версії, ознаки впливу на жанрову поетику опусу літературної байки-сценки (стислість, алегоричність, сатиричність, антитетичність образів тощо). Розкрито символічно-алегоричний аспект у трактовці персонажів байки та інтонаційно-жанровий генезис їхніх вокальних партій. З'ясовано функції фортепіанного супроводу в передачі смислової багатомірності змісту байки та прийоми створення сатиричного підтексту у трактовці образів. Доведено, що музична інтерпретація байки Л. Глібова у творі М. Вериківського спрямована на виявлення сатиричного змісту тексту, пов'язаного з тлумаченням байки в контексті типізованих явищ та злободенних проблем сучасності. Обґрунтовано спадкоємність твору з традиціями втілення сатиричної образності у творах національної (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий) та світової класики (Г. Вольф, І. Стравінський, Р. Шуман тощо). Зроблено висновок про те, що твір має новаторське значення для української музичної культури кінця 1940-х років, пов'язане з доволі рідкісним для цієї драматичної епохи втіленням сюжету комічно-сатиричної спрямованості та акумулюванням евристичних тенденцій розвитку світової опери (камернізація, синтез жанрів, стильова діалогічність).*

**Ключові слова:** творчість Михайла Вериківського, байка Леоніда Глібова, українська опера, камерна опера, оперний етюд, сатира, синтез жанрів, українська музика першої половини ХХ століття.

**Постановка проблеми...** Проблема жанрового оновлення в українській опері першої половини ХХ століття є однією з важливих для розуміння генезису експериментально-пошукових явищ у цій царині в майбутньому. У цьому контексті оперна творчість М. Вериківського дає унікальні для свого часу

приклади втілення «малих форм» музичного театру з використанням речитативно-декламаційного стилю вокального інтонування. Це одноактні опери «Діли небесні» та «Сотник», оперний етюд «Втікачі» тощо. Цікавим і показовим прикладом втілення цієї тенденції є також оперний етюд «Байка про Будяка і Троянду», який залишається практично невисвітленим у музикознавчій літературі. Твір має незвичне жанрове рішення, яке не вписується в існуючі типологічні рамки, що вимагає з'ясування його жанрового статусу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Автори публікацій про життя і творчість М. Вериківського, як правило, оминають більш-менш розгорнутої характеристики оперного етюду «Байка про Будяка і Троянду». Зосібна, Н. Шурова згадує про нього як про «зовсім вже мініатюрний оперний етюд» (1997, с. 12) та зауважує, що «є у майстра твори, що він сам операми не вважає, але які (знову жанровий пошук!) стоять на межі театру. Це оперний етюд “Байка про Будяка і Троянду” на текст Л. Глібова — скоріше діалогічний романс-сценка» (Шурова, 1997, с. 15). Ці, безсумнівно, влучні спостереження виявляють ситуацію неоднозначності і неповноти розуміння жанрової природи опусу. Додатковим свідченням цього є факт опублікування цього оперного етюду в радянський час у збірці вокальних творів композитора поряд з його романсами (Вериківський, 1986).

**Мета статті** — з'ясувати жанровий статус «Байки про Будяка і Троянду» М. Вериківського через дослідження основних жанро-утворюючих чинників камерно-оперного цілого.

**Завдання:**

- 1) визначити характерні ознаки жанру «оперний етюд» як різновиду камерної опери та специфіку його втілення в обраному для дослідження творі;
- 2) дослідити впливи жанрової поетики літературної байки на композиційно-драматургічному й стилістичному рівнях твору з висвітленням музичних засобів втілення сатиричної образності;
- 3) визначити значення твору в історії української музики першої половини ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Історія створення оперного етюд «Байка про Будяка і Троянду» достеменно невідома. В автографі твору, який зберігається у ЦДАМЛМ України і датований 29.09 – 01.10.1948 року, зазначено: «Присвячую Лелі Вериківській» (Вериківський, 1948а). Леля — так називали рідні і друзі молодшу доньку композитора Олену Вериківську (1932 – 2004). Але у друкованому виданні твору ця присвята відсутня.

Не відомо чи виконувався цей оперний етюд за життя композитора. В архіві окремо зберігається рукопис партій солістів (написаний акуратним дитячо-юнацьким почерком), тому можна говорити про те, що композитор, як мінімум, планував його прем'єру (може у вузькому сімейно-дружньому колі?), готуючи для цього партії (Вериківський, 1948б). У наш час знаменною подією стало виконання цього твору в програмі концерту, який відбувся 23.11.2016 року в Малій залі НМАУ ім. П. І. Чайковського в рамках Науково-мистецького проекту «Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Ф. Якименко, В. Косенко, М. Вериківський» (Київ, 12.11 – 05.12.2016). Це був чудовий подарунок шанувальникам творчості М. Вериківського до 120-річного ювілею композитора від виконавців: лауреата всеукраїнських і дипломанта міжнародних конкурсів, соліста оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського Маркіяна Свята (баритон), студентки історико-теоретичного факультету, спеціалізації «Композиція» Ольги Буджак (сопрано), концертмейстера Оксани Євсюкової (фортепіано).

Звернення М. Вериківського до жанру оперного етюд слід розглядати, передусім, у контексті впливу на його творчість характерних тенденцій та явищ української художньої культури доби модернізму в цілому. Так, у тогочасній художній літературі достатньо поширеними були драматичні етюди (твори М. Коцюбинського, О. Олеся, Л. Українки, С. Черкасенка та ін.). У музиці намітилася тенденція камернізації опери, представлена одноактною «оперою-хвилиною» М. Лисенка «Ноктюрн» (1912); монооперою К. Стеценка «Іфігенія в Тавриді» (2-га ред. 1920–1921); третьою авторською редакцією опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень», у рукописі якої зазначено жанр «драматично-оперний етюд на одну дію» — за В. Кулик, камерна одноактна

опера, 1919–1921 — (Кулик, 2011, с. 12); сатиричними музично-драматичними етюдами Й. Прибіка (написані у 1920–1930 роки) тощо (Сікорська, 1993).

Появу двох оперних етюдів М. Вериківського у 1948 році можна розцінювати як відродження на новому історичному етапі перерваних у 1920–1930 роки творчо-пошукових інтенцій доби модернізму. Особливого значення цей факт набуває в контексті епохи активного втручання влади у мистецький процес, жорсткої ідеологічної боротьби з «формалізмом» та «буржуазним націоналізмом» у радянському мистецтві (серія відомих постанов ЦК ВКПб та ЦК КПУ 1946 та 1948 років), адже написання творів, які ні за тематикою, ні за жанровим рішенням, ні за стилістикою не відповідають декларованим нормам соцреалізму, є по суті нонконформістським жестом.

Як відомо, терміном «оперний етюд» М. Вериківський позначив жанр двох своїх творів. Після «Байки про Будяка і Троянду» ним ще створено «оперний етюд у трьох фрагментах» «Втікачі» за оповіданням М. Коцюбинського «Дорогою ціною», автограф якого датовано 03.10–26.12.1948 (Вериківський, 1948в). Але є відомості, що ця жанрова номінація привертала увагу композитора ще декілька разів. За інформацією Н. Шурової, оперним етюдом він спочатку назвав свою першу зрілу оперу «Сотник» (1938) на сюжет Т. Шевченка, підкреслюючи камерність твору, адже твір складається з двох невеличких картин та має лише дві дійові особи (Шурова, 1997, с. 13). В архіві композитора знаходиться рукопис неопублікованого твору «Веселі оперні мініатюри» для тенора і баса з фортепіано (датовані 13–14.12.1959), на титульній сторінці якого рукою композитора зазначено два інші варіанти назви твору: «Веселі інсценізовані діалоги» та «Веселі оперні етюди» (Вериківський, 1959). В архіві також зберігається лібрето оперного етюду «Петро їде» за частиною роману Є. Ю. Поповкіна «Чиста криниця» (датоване 27.11.1948), задум якого залишився нереалізованим (Вериківський, 1948г). Ці факти важливі для подальших наукових досліджень цього жанру та з'ясування його співвіднесення із рядом близьких до нього жанрових номінацій.

Термін «оперний етюд» є мало розробленим у музикознавстві. Існуючі спроби його визначення є похідними від змісту поняття «етюд», яке використовується в музиці, літературі, образотворчому мистецтві, хореографії,

театральній педагогіці, гри в шахи тощо. Так, в «Українській музичній енциклопедії» наводиться два значення терміну «етюд» (від франц. «*etude*» — навчання, вивчення; від лат. «*studium*» — старанність, заняття):

1) «музична п'єса, призначена для вдосконалення технічних навичок гри на інструменті»;

2) «нарис (літературний, науковий, музичний)» (Кушнірук, 2008, с. 45–46), прикладами якого є оперні етюди М. Вериківського, симфонічній етюди Т. Маєрського, М. Денисенко, О. Красотова, М. Чембержі тощо.

Друге значення терміну, за відсутності більш-менш розгорнутої дефініції, стимулює до пошуку конкретики у літературознавчих працях.

Виокремимо деякі суттєві ознаки літературних жанрів «нарис» та «етюд», що впливають на формування семантичного потенціалу терміну «оперний етюд».

«Нарис» як різновид художньо-публіцистичної оповіді відрізняється «швидким реагуванням на злободенні вимоги сучасності», «поглибленою емпіричною достовірністю, в якій зображені справжні факти, події, конкретні люди. За обсягом нарис близький до невеликого оповідання чи новели, проте позбавлений завершеної фабули, яка означена здебільшого фрагментарно, характеризується відсутністю єдиної сюжетної лінії» (Ковалів, 2007б, с. 96).

«Етюд» у літературі — це «невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір», синонімами якого є «студія, <...>, ескіз (вказують на свідому незавершеність твору). Інколи етюдом називають літературний або філософський нарис» (Кушнірук, 2009, с. 269). У контексті доби модернізму з характерною для неї ідеєю взаємовпливу мистецтв, синестезійністю художнього мислення, на формування жанру «оперного етюд» помітно вплинув літературний жанр «драматичного етюд». В свою чергу дефініцію «драматичний етюд» літературознавці вважають похідною від аналогічного жанру живопису. Основою «драматичного етюд» є «... життєвий епізод, характери дійових осіб [у ньому] лише окреслені, події зображені статично» (Ковалів, 2007а, с. 303). У науковій розвідці Ю. Левчук «Драматичний етюд: до проблеми жанру» зазначається, що цю дефініцію запровадила до літературного обігу Л. Українка; авторкою виокремлюються формальні та змістові ознаки драматичного етюд,

розглядається проблема художньої цінності. Серед формальних ознак дослідниця називає такі: «стислий, концентрований сюжет; одна сюжетна лінія; невеликий обсяг твору; незначна кількість персонажів (від двох–трьох до п'яти–шести); напружені колізії, що часто призводять до трагічної розв'язки» (2012, сс. 85-86). Серед змістових ознак нею називаються наступні: «... в основі лежить одна проблема; гострі конфлікти, що також виражаються на рівні внутрішнього світу героя; головний герой вирізняється особливими рисами характеру, часто суперечливими; динамічність розвитку подій (фабули); яскрава афористичність в думках персонажів (Левчук, 2012, с. 86). Жанр драматичного етюд приваблював письменників можливістю втілення власного задуму в максимально стислий термін часу. Літературознавці вважають, що цінність таких творів визначається майстерністю автора лаконічно, стисло та афористично висловити думку.

Прикметник «оперний» у терміні «оперний етюд» зобов'язує враховувати сферу його застосування у музично-сценічній практиці та музично-театральній педагогіці. Зважаючи на невеличкі обсяги оперних етюдів, у контексті класифікації музично-сценічних жанрів можна говорити про приналежність цього жанрового утворення до їх камерної гілки, пов'язаної з наскрізною для ХХ ст. тенденцією пошуку «малих форм». У контексті музично-театральної педагогіки значення терміну кореспондує зі змістом поняття «етюд» у театральному мистецтві: як «вид репетицій і вправ зі сценічних дій для розвитку і вдосконалення акторської майстерності. Етюд дозволяє творчо дослідити («розумом і тілом») будь-яку життєву дію людського вчинку чи подію в умовах сценічного почуття» (Овчинникова, 2009, с. 270). Театральні етюди посідали чільне місце у системах виховання акторів Л. Курбаса, В. Мейєрхольда, В. Немировича-Данченка, К. Станіславського та ін. Працюючи диригентом у театрі-студії імені Г. Михайличенка, Київському та Харківському оперних театрах, викладачем Київської консерваторії, М. Вериківський добре усвідомлював необхідність не тільки вокальної, але і акторської підготовки артиста-вокаліста.

У творах М. Вериківського термін «оперний етюд», за Л. Архімович, «... вказує і на лапідарність твору, і на певні поставлені композитором перед собою творчо-технологічні цілі. Не важко зрозуміти, що йдеться про невтомні

шукання М. Вериківським виразного оперного речитативу» (1970, с. 340). Дослідниця слушно підкреслює важливість мовно-стилістичних пошуків митця у цьому жанрі, що суголосне тенденції використання деякими композиторами ХХ століття дефініції «етюд» для «позначення твору, що випробовує конкретний аспект композиторського ремесла».

Таким чином, проєктуючи ознаки широко трактованого поняття «етюд» в площину оперної творчості М. Вериківського, можемо зазначити, що цей камерно-оперний жанр має такі ознаки: обмеженість виконавських ресурсів (як вокальних, так і інструментальних) та невеличкий обсяг (лаконічність, лапідарність) на рівні композиційної структури; стислість і концентрованість сюжету, ескізні накреслення (схематичність), але яскравість образів на рівні драматургії; експериментальний пошук та опрацювання певних творчо-технологічних прийомів на рівні стилістики твору тощо.

Як проявляються жанрові особливості оперного етюду в «Байці про Будяка і Троянду» М. Вериківського?

Відповідно до жанру твір має мініатюрний обсяг (49 тактів, у темпі *Moderato*, тривалість звучання 2-3 хвилини), у ньому задіяні мінімальні виконавські ресурси — високий бас, ліричне сопрано в супроводі фортепіано (Вериківський, 1948а). Залишається невідомим чи планував композитор зробити оркестровку супроводу.

На перший погляд, такі параметри опусу викликають сумніви щодо можливості виявлення у ньому ознак оперності, однак вони дозволяють говорити про взаємодію жанрів оперного етюду та камерно-вокальної сценки з домінуванням рис останньої. Історичними попередниками цього жанрового міксту є пісні та романси-сценки Г. Вольфа, В. Косенка, К. Стеценка, Р. Шумана тощо. Подібний жанровий мікст є нетиповим для палітри тогочасної української музики, але він є частковим виявом характерної для творчості композитора і перспективної для подальшого розвитку національного музичного мистецтва тенденції жанрового оновлення в площині опрацювання «малих форм» музичного театру.

Образно-драматургічні ознаки оперного етюд «Байка про Будяка і Троянду» визначаються його літературною основою — байкою «Троянда» відомого українського поета-байкаря Леоніда Глібова.

Спадщина Л. Глібова (1827–1893), яка налічує понад 100 байок, генетично пов'язана зі світовою (Езоп, Ж. Лафонтен, І. Красицький, І. Крилов) та українською байкарською традицією (Л. Боровиковський, Є. Гребінка, С. Руданський, Г. Сковорода, М. Старицький та ін.), національним фольклором тощо. Як зауважує дослідник Л. Гур'єв, жанр байки вабив поета «своїми викривальними можливостями, дохідливою художньою формою, загальнодоступністю висловленої в ній моралі <...>. Езопівська мова байки допомагала обійти причепливу цензуру, уможлилювала викриття і критику суспільних та моральних болячок» суспільства» (Деркач, 1977, с. 193). За логікою, ці властивості жанру мали б спонукати звернення до нього і у музичному мистецтві.

Однак, зразки байок досить рідко ставали основою для створення музичних творів. В українській музиці на тексти Л. Глібова написані комічна опера-пантоміма «Вареники» та музична сценка для соліста та дитячого хору «Зозуля і Півень» Я. Ступки, романс «Осел і Соловей» Ф. Надененка. У творчості М. Вериківського є мініатюрний цикл «Чотири байки Полікарпа Шабатина» для чоловічого квартету без супроводу (1959). Серед причин слід назвати цензурні утиски і заборони за життя Л. Глібова (арешти, знищення тиражу видань) та неоднозначне ставлення до жанру байки у радянський час. За відомостями Б. Деркача, «жанр байки змушений був не раз долати складні перепони, що їх висувала вульгарно-соціологічна критика в 20–30-х роках [XX ст.]. Представники цієї критики виступали з категоричним твердженням про неможливість існування жанру байки в умовах соціалістичної дійсності. <...> Байка не відповідала новим літературним смакам, кінець-кінцем, була непридатною формою для висловлення нових складних ідей, нової моралі, нової громадської думки» (Деркач, 1977, с. 308). Твір М. Вериківського є оригінальним прикладом втілення в українській музично-сценічній творчості цього підцензурного сатиричного жанру, і представляє новий його різновид – оперний етюд-байка.

Байка «Троянда» написана Л. Глібовим у 1893 році на оригінальний (не запозичений) сюжет. Історія її створення не зберіглася. «Такий загальний закон побутування байки, — підкреслював Н. Степанов. — Втрата й забуття первісного факту або життєвої обставини, що була приводом до її створення, часто-густо спричиняється до розширення її змісту, до сатиричного узагальнення. Чим місткіше це узагальнене значення байки, тим вона довговічніша» (Деркач, 1977, с. 166). Як і більшість байок поета пізнього періоду творчості ця байка присвячена не стільки сатирично-викривальній, скільки морально-етичній проблематиці.

Зовнішньо сюжет байки являє собою іронічний діалог двох «колючих» квіток, які, однак, є представниками різних за походженням, ієрархією та функціональним призначенням рослинних середовищ — степового Будяка і садової Троянди. Приводом для діалогу є питання навіщо кожна з цих квіток має колючки. Будяк бринить серед бур'янів, однак, мабуть через те, що в народі його називають Чортополохом і приписують здатність відганяти нечисту силу, він бравує своєю героїчною вдачею і називає себе «степовим козаком». Уявлення про Будяка як Чортополоха сягає корінням давньої купальської обрядовості, у контексті якої ця рослина була неодмінним компонентом магічних ритуальних дій очищувального (у контексті язичницького світогляду) значення. Будяк говорить, що його «колючка як шаблюка, щоб ворогів страшить, щоб всім було спокійно жить». Він не розуміє навіщо Троянда «начіпляла колючок» і вважає, що їй немає іншої роботи, як «цвісти, пахтїть, а не колоти». Але красуня Троянда дотепно відповідає: «треба й нам (колоти. — О. Д.), щоб кручені Паничі боялись і до Троянди не чіплялись», щоб знали «як слід Троянду шанувать, а не знічев'я обвивать». «Кручені Паничі» в буквальному значенні слів — це народна назва садової рослини іпомеї, яка під час росту в'ється і чіпляється до сусідніх рослин.

Зміст кожної байки є інакомовним, багатоваріантним. У ньому алегоричні квіткові образи вважаються уособленням певних людських характерів, якостей та вад.

Образ Будяка в українській байкарській традиції трактується переважно в негативному контексті. У байці «Будяк» Л. Боровиковського цей образ має епітет

«сухий» і здобуває брутальне порівняння-висновок «дурак». У байці «Будяк та Конопличка» Є. Гребінки в образі Будяка уособлено «типового визискувача, бундючного хижака», у ньому викривається «паразитизм і неробство “вищих”», дошкульно висміюється їхня «зарозумілість, пихатість, чванливість» (Деркач, 1977, с. 165). У байках Л. Глібова («Будяк і Васильки», «Троянда») образ «чваньковитого хвалька» Будяка трактується як «символ непридатності ні до чого, окрім залякування і відлякування» (Терещенко, 2011, с. 388). До того ж він росте серед бур'янів, у середовищі, яке є символом чогось байдужого, безжального, непотрібного, негативного, бо відбирає у культурних рослин світло, воду, поживні речовини тощо (Терещенко, 2011.).

Образ Троянди є уособленням «дівочої краси, честі, гідності, розуму», а колючки їй потрібні для самозахисту від посягань нав'язливих Паничів. Виткі рослини — Кручені Паничі, Хміль, Хмелина — з одного боку, є символом «молодого буяння, залицяння, парубоцької відваги й молодечтва», з іншого — можуть уособлювати «зрадливу й корисливу особу» (Є. Гребінка «Рожа і Хміль», Л. Глібов «Хмелина і Лопух»).

Отже, враховуючи сформовані у національній байкарській традиції символічні значення фітопоедонімів Будяка і Троянди, слід зазначити їх опозиційність у площині «негативне — позитивне», «нерозумне — розумне», «чванливо-пихате — благородне», що визначає семантичне ядро інтерпретацій цієї байки. За представниками рослинного світу не важко углядіти натяк на людей різних статей, поколінь, світоглядів, соціальних чи професійних середовищ тощо.

Формуючи лібрето, М. Вериківський вніс деякі зміни в текст байки Л. Глібова. По-перше, він інакше сформулював її назву. Замість оригінального заголовка «Троянда» оперний етюд називається «Байка про Будяка і Троянду». У новій назві вказується літературний жанр та обидва учасники діалогу, що унаочнює збільшення уваги до ролі Будяка. По-друге, з тексту байки композитор вилучив усі слова автора-оповідача, залишивши тільки діалоги головних героїв. Це фактично призвело до зміни літературного жанру (драматичний діалог замість епічної оповіді) та мовленнєвої організації тексту (чергування зон прозаїчного і

поетичного тексту замість повністю поетичного тексту у Л. Глібова). У таблиці 1 позначені фрази, які були змінені в лібрето М. Вериківського.

Таблиця 1.

**Порівняння тексту байки Л. Глібова «Троянда» та лібрето оперного етюду М. Вериківського «Байка про Будяка і Троянду»**

Розділ байки та його функція	Л. Глібов Байка «Троянда»	М. Вериківський Оперний етюд «Байка про Будяка і Троянду»
Експозиція	Цвіла Троянда у садочку, А недалечко, у куточку, Між бур'яном бринів Будяк. І каже він Троянді так:	—
Зав'язка	— Нащо се ти колючок начіпляла? — А ти нащо? – вона його спитала.	— Нащо це ти колючок начіпляла? — А ти нащо?
Розвиток дії	— Я? – обізвась Будяк, — Я, серденько, не проста штука, Я — степовий козак! Мені колючка, як шаблюка, Щоб ворогів страшить, Щоб всім було спокійно жить.	— Я? Та я ж козак! Я, серденько, не проста штука, Я — степовий козак! Мені колючка, як шаблюка, Щоб ворогів страшить, Щоб всім було спокійно жить.
Перелом	Вам більш нема ніякої роботи — Цвісти, пахтїть, а не колоти.	А що то за робота — Цвісти, пахтїть, а не колоти.
Розвиток дії Кульмінація	— Не все ж колоть і Будякам, — Троянда каже, — треба й нам, Щоб крученії Паничі боялись І до Троянди не чіплялись. Сунеться який біс — Йому колючка в ніс, Щоб не забувся, Як слід Троянду шанувать, А не знічев'я обвивать.	— Не все ж колоть і Будякам, треба й нам, Щоб Крученії Паничі боялись І до Троянди не чіплялись. Сунеться який біс — Йому колючка в ніс, Щоб не забувся, Як слід Троянду шанувать, А не знічев'я обвивать.
Розв'язка	— Хіба! – сказав Будяк і усміхнувся.	— А... Хіба що так.
Мораль	Скомпонував я сей примір Для наших любих дочок; Нехай вони його змотають у клубочок, Як кажуть панночки, на сувенір.	—

Назвемо деякі текстологічні деталі, які в майбутньому можуть стати в нагоді потенційним інтерпретаторам твору. У процесі роботи над ним фраза міні-монологу Будяка зазнавала змін. У чистовому варіанті автографу, його фотокопії, окремо виписаних партіях та друкованому виданні фігурує фраза «Та я ж Козак!».

У первинному, чорновому варіанті рукопису твору значиться фраза «Та я ж Будяк!». У друкованому виданні твору помічено орфографічну (чи технічну?) помилку, яка впливає на розуміння змісту фрази: замість «Я, серденько не проста штука», надруковано «Я, серденько, не просто штука» (Вериківський, 1986). В автографі у цьому місці зберігається оригінальний текст байки Л. Глібова (Вериківський, 1948а).

Вилучення поетичного тексту експозиції байки компенсується в музичному творі наявністю фортепіанного вступу, в якому представлена музична характеристика персонажів твору. До лібрето оперного етюдю не увійшли і заключні рядки байки, її мораль. Як відомо, саме цей розділ є одним із визначальних для алегорично-дидактичного за спрямуванням жанру байки. У даному випадку це надає виконавцям і слухачам більшої свободи в інтерпретації змісту твору.

По-третє, в декількох випадках композитор вніс зміни у поетичний текст партії Будяка (див. третій стовпчик у таблиці 1).

1. Повторення двічі фрази «я — козак!» на близькій відстані зайвий раз підкреслює хвалькуватість, чванливість і пихатість Будяка, який хоче переконати Троянду у своїй величезній суспільно значимій місії.

2. Заміна фрази Будяка з «Вам більш нема ніякої роботи» на «А що то за робота», виявляє іронічне, зневажливо-зверхне ставлення Будяка до головної життєвої функції (роботи) Троянди «цвісти» і «пахтіть». Це уможлиблює інтерпретацію алегоричних образів квіток як представників різних соціальних і професійних середовищ.

3. Заміна поетичної інтонації у заключній фразі Будяка з «Хіба!» на «А... Хіба, що так» увиразнює інтелектуальну перемогу розумної і мудрої Троянди над мало розумним базікою Будяком.

Ймовірно, за допомогою внесення змін до тексту Л. Глібова композитор прагнув дещо осучаснити зміст байки, наблизити його до актуальних алегорій своєї епохи.

У чому полягають особливості музичної інтерпретації композитором образного змісту байки Л. Глібова? Як музичне рішення виявляє характерні для байки жанрові ознаки?

Композиція оперного етюд «Байка про Будяка і Троянду» має типову для вокальних форм наскрізну будову, логіка якої визначається структурою тексту байки:

1) т. 1–9 — фортепіанний вступ, який виконує функцію інтродукції чи міні-увертюри;

2) т. 10–14 — міні-діалог Будяка і Троянди «Нащо це ти колючок начіпляла?», що має функцію зав'язки сюжету;

3) т. 15–29 — експозиція образу Будяка, його міні-монолог, який складається з аріозо «Я, серденько, не проста штука» (т. 15–24) та декламаційної зв'язки-переходу «А що то за робота» (т. 25–29);

4) т. 30–47 — експозиція і розвиток образу Троянди, її міні-монолог, який складається з аріозного «Не все ж колоть і Будякам» (т. 30–38) та декламаційного «Сунеться який біс» (т. 39–41) фрагментів, перед-кульмінаційної зони і кульмінації-обриву (т. 42–47);

5) т. 48–49 — заключний речитатив Будяка, що виконує функцію смислової розв'язки, *point*-кінцівки сюжету.

Особливістю розділів твору є те, що вони є доволі мініатюрними і контрастними. Тематизм кожного з них у концентрованій, афористичній формі, достатньо деталізовано і гнучко слідує за зміною поетичної думки байки.

Інтонаційна природа вокальних партій персонажів пов'язана з характерним для опер композитора поєднанням речитативно-декламаційної манери та пісенності. Вокальна мелодика (ритміка, інтонаційно-ладова структура, динаміка) чуйно відображає всі мовно-інтонаційні нюанси (окличні, запитальні), які необхідні для сценічно-виразного донесення тексту байки, відтворення особистісних характеристик і психологічних станів персонажів. Композиторські пошуки М. Вериківського у цьому напрямку продовжують традиції К. Стеценка («Іфігенія в Тавриді») тощо.

Так, у вокальній партії міні-монологу Будяка, в якому він вихваляється своєю героїчною вдачею, переважають окличні за природою інтонації, стрибки на широкі інтервали: висхідну октаву (на слові «козак» у т. 14), висхідну кварту (на словах «я степовий козак» у т. 17–18 та «ворогів страшить» у т. 21–22 тощо), низхідну октаву на словах «не проста штука» (т. 16); ямбічність у структурі мотивів, пунктирна ритміка. У той же час на початку декількох фраз містяться терцієві звороти з різними варіантами мелодичного заповнення, які мають українське пісенно-фольклорне походження (т. 15, 17). Логічно вибудованою є вокально-інтонаційна драматургія цього міні-монологу: від пісенно-декламаційних (т. 15–18) до речитативно-декламаційних фраз (т. 19–24). Важливим з точки зору осягнення підтексту твору є прийом уникання мелодико-гармонічної стійкості, зокрема він вживається в заключній фразі міні-монологу Будяка (т. 23–24), у якій на словах «щоб всім було спокійно жить» виникає інтонація запитання (*cis-his-dis*).

Розвиток вокальної партії Троянди сприяє виявленню прихованих психологічних граней ліричного і піднесеного за сутністю персонажу. Під наступом нав'язливих Паничів вона стає рішучою і неприступною пані, яка вміє дати достойну відсіч кривдникам. В її вокальній партії початкова оперна аріозність з лагідними заокругленими інтонаціями змінюється на речитативність і декламаційність: стрибки на октаву (т. 37 на словах «і до Троянди не чіплялись»), зменшену сексту (т. 40), тритон (т. 46–47); а динаміка міні-монологу крещендує від початкового «*piano*» до заключного «*forte*».

Фортепіанна партія відіграє значну роль у передачі смислової багатомірності змісту байки і виконує декілька важливих семантичних функцій.

По-перше, в ній представлений інструментальний тематизм, що є характеристикою персонажів байки. У створенні музичних портретів важлива роль належить прийомам звукозображальності та жанрового узагальнення. Так, «колкість» натури Будяка передається за допомогою стакатної мелодики та змінної акцентності (т. 1-2); звукоімітацією уявних ударів Будякової колчужки-шаблюки, якою він страшить ворогів, є масивні уривчасті акорди на *sf* із позначкою *Risoluto* (т. 25–26); «дію» шипів Троянди змальовують уривчасті

арпеджовані нонакорди з додаванням форшлагів у високому регістрі (т. 8-9, 40-41); в'юнкість Кручених Паничів, котрі прагнуть все вище і вище обвити Троянду, відтворюється засобами ритмо-мелодичної пластики, короткими висхідними мотивами оспівуючого типу, які щоразу повторюються вище (т. 34-38). Цікаво, що у чорновому варіанті рукопису твору у т. 8 є авторська позначка «Заворушилась Троянда», яка відсутня у чистовому автографі та друкованій версії. Це виявляє сценічне бачення автора.

Лейттема Будяка, що експонується у вступі (т. 1–2) є жанрово-багатоскладовою. Основними її жанровими показниками у мелодиці є скерцозність і токатність (терцієподібна стакатна мелодика, ритмічно-одноманітний рух вісімками), у супроводі — танцювальність (елементи гопакової ритміки). Комічно-сатиричних ознак темі надають: «квазі-героїчна тирата» у якості тематичного *initio* і форшлага як «мелізми сміхової семантики» (в теорії пародії О. Соломонової), часті зміни контрастної динаміки (*forte* у т. 1, *piano* у т. 2), спотворене відчуття розміру (завдяки нерегулярній акцентності) та тональності (замість виявлення основної тональності *As-dur* відбувається навмисне її уникання: відхилення з субдомінанти *Des-dur* у субсистему медіанти *C-dur*). У цій темі конструктивне значення набуває інтервал малої терції, який надалі у варіанті терцієвої поспівки (більш наближеному до фольклорної пісенності) представлений у його міні-монолозі (т. 15, 17), а у хроматично-видозміненому варіанті — в заключному речитативі (т. 48–49).

У процесі розвитку з лейттеми виокремлюються її елементи («тирата» та терцієві звороти), а деякі навіть трансформуються. Наприклад, у кульмінації міні-монологу Будяка на словах «Мені колочка як шаблюка» (т. 19–20) у фортепіанному супроводі звучить танцювально-мелодична трансформація лейттеми в дусі канкану, що підсилює сатирично-викривальний ефект у трактовці образу.



З метою втілення пародійних рис в інструментальній характеристиці образів використані деякі прийоми інтертекстуальності (пародійна квазіцитата, алюзія). Словесне вихваляння Будяка своєю героїчною вдачею має додатковий трагічний обертона завдяки алюзії до лейтмотиву долі з оперної тетралогії Р. Вагнера «Перстень Нібелунгів» (вокальна партія т. 23–24). Лірично-піднесені грані образу Троянди як об'єкту любові і поклоніння змальовуються у фортепіанній партії за допомогою м'яких імпресіоністичних фігурацій-погойдувань у світло-ідилічному *As-dur* на динаміці *piano* (т. 31–33) та красивої наспівної мелодії з вершини-джерела, що викликає тематичні алюзії до оперної мелодики Ж. Бізе (Арія Хозе «*La fleur que tu...*» з опери «Кармен») та П. Чайковського («Хто ти, мій ангел чи хранитель» зі сцени листа Тетяни з опери «Євгеній Онєгін») тощо. Інтертекстуальні перетини з творами світової класики та стильова діалогічність з творчістю всесвітньо відомих композиторів є засобом створення полісемії музичного тексту, інструментом досягнення сатиричного підтексту твору.

По-друге, фортепіанна партія створює контрастний по відношенню до вокальної мелодики образно-смісловий контрапункт, що має викривальне значення. Поєднання удаваної героїки вокальної партії із скерцозно-токатним супроводом надає характеристиці Будяка гротесково-сатиричних ознак, змальовує його образ як чваньковитого і пихатого хвалька (т. 15–24). Гротескність звучання досягається вживанням різких дисонансних співзвуч, а також за допомогою прийому синтаксичної асинхронності вокальної та інструментальної партій. Останній підкреслює наявність зсуву у відчутті метру

вищого порядку: сильний такт у фортепіанній партії співпадає зі слабким тактом у вокальній партії і навпаки. Це, звичайно, створює певні метроритмічні труднощі під час ансамблевого виконання, а під час сприйняття — враження розкоординованості вокального та фортепіанного компонентів фактури, що, однак, зайвий раз акцентує увагу реципієнта на наявності викривального підтексту.

Не позбавлена прийому жанрового контрапункту і характеристика Троянди. Остання, передкульмінаційна фаза її міні-монологу «щоб не забувся як слід Троянду шанувать» (т. 42–47) супроводжується поєднанням гнівної заклиналності вокальної партії та скерцозної танцювальності у фортепіанному супроводі, що, очевидно, виявляє другий, прихований план змісту тексту. Прикметно, що у чорновому варіанті автографа в т. 42–47 у квазі-остінатних фігураціях у правій руці виставлений штрих *staccato*, який відсутній у друкованій версії твору.

### Висновки.

1. «Оперний етюд» як жанр є результатом впливу на творчість М. Вериківського літературно-мистецьких явищ доби модернізму, що пов'язані з пошуком «малих форм» в українській художній культурі першої половини ХХ століття. Цей камерно-оперний жанр характеризується обмеженістю виконавських ресурсів та невеличким обсягом на рівні композиційної структури; стислістю і концентрованістю сюжету, ескізним накресленням, але яскравістю образів на рівні драматургії; експериментальним опрацюванням певних творчотехнологічних прийомів на рівні стилістики твору тощо. «Байка про Будяка і Троянду» є жанрово синтетичним твором. У ньому поєднуються ознаки оперного етюдю та камерно-вокальної сценки.

2. Проаналізований опус М. Вериківського є оригінальним, художньо переконливим втіленням сюжету байки Л. Глібова і засвідчує появу в українській музично-сценічній творчості нового жанрового різновиду — оперного етюдю-байки. На відміну від дидактичної, присвяченої морально-етичній проблематиці байки Л. Глібова, її музична інтерпретація у творі М. Вериківського спрямована на виявлення сатиричних ознак, що вірогідно

пов'язане з тлумаченням змісту байки в контексті типізованих явищ та злободенних проблем сучасності. Використані М. Вериківським засоби втілення сатиричної образності виявляють спадкоємність із традиціями національної (твори М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового) та світової класики (твори Г. Вольфа, І. Стравінського, Р. Шумана тощо).

3. Оперний етюд «Байка про Будяка і Троянду» має новаторське значення для української музики кінця 1940-х років в цілому. Він є доволі рідкісним для своєї драматичної епохи прикладом втілення сюжету комічно-сатиричної спрямованості. Евристичний потенціал твору пов'язаний з акумулюванням у ньому актуальних для світової музики тенденцій розвитку музично-театрального жанру: камернізації (у гранично мініатюрному варіанті), жанрової синтетичності та стильової діалогічності.

**Перспективи подальших розвідок...** Перспективи дослідження передбачають розширення матеріалу за рахунок студіювання інших творів М. Вериківського у камерно-оперному жанрі з метою уточнення співвідношення жанру оперного етюдів з іншими різновидами камерно-оперної галузі. Ця об'ємна проблема потребує спеціального дослідження.

#### Список використаної літератури та джерел

1. Архімович, Л. Б., 1970. *Шляхи розвитку української радянської опери*. Київ: Музична Україна.
2. Вериківський, М. І., 1959. «Веселі оперні мініатюри» (Веселі інсценізовані діалоги = Веселі оперні етюди) для тенора і баса з фортепіано. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 465. 18 с.
3. Вериківський, М. І., 1948а. Байка про Будяка і Троянду: клавір, автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 69. 1 с.
4. Вериківський, М. І., 1948б. Байка про Будяка і Троянду: партії солістів, рукопис. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 70. 2 с.
5. Вериківський, М. І., 1948в. Втікачі: оперний етюд у трьох фрагментах : клавір, чорн. Автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 72. 29 с.
6. Вериківський, М. І., 1948г. «Петро їде»: лібрето оперного етюдів. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 128. 4 с.
7. Вериківський, М. І., 1986. Байка про Будяка і Троянду (оперний етюд). У кн.: Гембера Г. Я., ред., *Вериківський М. І. Вокальні твори*. Київ: Музична Україна, сс.86–93.
8. Глібов, Л. І., 1893. Троянда. *UkrLit.org*, [online]. Режим доступу: <[http://ukrlit.org/hlibov\\_leonidivanovych/troianda](http://ukrlit.org/hlibov_leonidivanovych/troianda)> [дата звернення: 28.08.2025].
9. Деркач, Б. А., 1977. *Крилов і розвиток жанру байки в українській дожовтневій літературі*. Київ: Наукова думка.

10. Ковалів, Ю. І., 2007а. Драматичний етюд. У кн.: *Літературознавча енциклопедія: у 2-х томах*. Т. 1. Київ: ВЦ «Академія», с. 303.
11. Ковалів, Ю. І., 2007б. Нарис. У кн.: *Літературознавча енциклопедія: у 2-х томах*. Т. 2. Київ: ВЦ «Академія», сс.96–97.
12. Кулик, В. В., 2011. *Рукописна спадщина М. Леонтовича: проблеми текстологічного дослідження*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
13. Кушнірук, О. П., 2008. Етюд. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, сс.45–46.
14. Кушнірук, О. П., 2009. Етюд. У кн.: *Енциклопедія сучасної України*. Т. 9. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, сс.269–270.
15. Левчук, Ю. О., 2012. Драматичний етюд: до проблеми жанру. *Філологічні науки. Літературознавство*, 3, 81–86.
16. Овчинникова, А. П., 2009. Етюд у театральному мистецтві. У кн.: *Енциклопедія сучасної України*. Т. 9. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, с. 270.
17. Сікорська, І. М., 1993. *Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського.
18. Терещенко, Л. В., 2011. Стилiстично-виражальні властивості фітопоетонімів у байках Леоніда Глібова. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія*, XXIX–XXXI, 387–391.
19. Шурова, Н. С., 1997. Майстер сучасної опери. У кн.: *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, сс.12–15.

### REFERENCES

1. Arkhimovych, L. B., 1970. *Shliakhy rozvytku ukrainskoi radianskoi opery* [The development of Ukrainian Soviet opera]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
2. Verykivskiy, M. I., 1959. "Merry Opera Miniatures" (Merry Staged Dialogues = Merry Opera Etudes) for tenor and bass with piano. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Single. Collection 465. 18 p.
3. Verykivskiy, M. I., 1948a. The Fable of the Thistle and the Rose: piano, autograph. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Single. Collection 69. 1 p.
4. Verykivskiy, M. I., 1948b. The Fable of the Thistle and the Rose: soloist parts, manuscript. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Single. Collection 70. 2 p.
5. Verykivskiy, M. I., 1948c. The Fugitives: opera etude in three fragments: piano, draft. Autograph. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Unit. collection. 72. 29 p.
6. Verykivskiy, M. I., 1948d. "Peter is leaving": libretto of an opera etude. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Enum. collection 128. 4 p.
7. Verykivskiy, M. I., 1986. Baika pro Budiaka i Troiandu (opernyi etiud). In: H. Ya. Hembera, ed., *Verykivskiy M. I. Vokalni tvory* [Verykivskiy M. I. Vocal Works]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.86–93.
8. Hlibov, L. I., 1893. Rose. *UkrLit.org*, [online]. Available at: <[http://ukrlit.org/hlibov\\_leonidivanovych/troianda](http://ukrlit.org/hlibov_leonidivanovych/troianda)> [accessed: 28 August 2025].
9. Derkach, B. A., 1977. *Krylov i rozvytok zhanru baiky v ukrainskii dozhovtnevii literaturi* [Krylov and the development of the fable genre in Ukrainian pre-October literature]. Kyiv: Naukova dumka.
10. Kovaliv, Yu. I., 2007a. Dramatychnyi etiud. In: *Literaturoznavcha entsyklopediia: u 2-kh tomakh* [Literary Encyclopedia: in 2 volumes]. Т. 1. Kyiv: VTs "Akademiia", s. 303.

11. Kovaliv, Yu. I., 2007b. Narys. In: *Literaturoznavcha entsyklopediia: u 2-kh tomakh* [Literary Encyclopedia: in 2 volumes]. T. 2. Kyiv: VTs "Akademiia", pp.96–97.
12. Kulyk, V. V., 2011. *The manuscript heritage of M. Leontovych: problems of textual research*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
13. Kushniruk, O. P., 2008. Etiud. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Music Encyclopedia]. T. 2. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii NAN Ukrainy, pp.45–46.
14. Kushniruk, O. P., 2009. Etiud. In: *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. T. 9. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, pp.269–270.
15. Levchuk, Yu. O., 2012. Dramatychnyi etiud: do problemy zhanru [Dramatic etude: to the problem of genre]. *Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, 3, 81–86.
16. Ovchynnykova, A. P., 2009. Etiud u teatralnomu mystetstvi. In: *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. T. 9. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, p.270.
17. Sikorska, I. M., 1993. *Ukrainian comic opera: genesis, development trends*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky.
18. Tereshchenko, L. V., 2011. Stylistychno-vyrazhalni vlastyvoli fitopoetonimiv u baikakh Leonida Hlibova [Stylistically expressive properties of phytopoetonyms in Leonid Glibov's fables]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii: Filolohiia*, XXIX–XXXI, 387–391.
19. Shurova, N. S., 1997. Maister suchasnoi opery. In: *Mykhailo Ivanovych Verykivskyy: pohliad z 90-kh* [Mykhailo Ivanovich Verykivsky: a view from the 90s]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, pp.12–15.

**OLENA DEREVIANCHENKO**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>

*Candidate of Art Studies, Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of History of Ukrainian Music  
and Musical Folklore  
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
(Kyiv, Ukraine)  
ederevyanchenko2015@gmail.com*

## **“THE FABLE OF THE THISTLE AND THE ROSE” BY MYKHAILO VERYKIVSKYY: THE ISSUE OF THE WORK GENRE STATUS**

*This article examines a little-known and previously unexplored work by Mykhailo Verykivskyy—the operatic etude “The Fable of the Thistle and the Rose”—focusing on the problem of its genre status. The study situates the composition within the historical and artistic context of musical modernism, a period marked by the composer’s search for “small forms” in musical theater. The genre characteristics of the operatic etude are defined through the synthesis of musicological interpretations of the etude and related literary concepts such as the sketch and the dramatic etude. Special attention is given to the work’s exceptional miniature scale (49 measures) and its genre hybridity, combining features of an operatic etude and a chamber vocal scene. Differences between the poetic libretto and Leonid Hlibov’s original fable “The Rose,” as well as discrepancies between the autograph and printed versions of the score, are identified. The influence of the literary fable-scene on the genre poetics of the composition—brevity, allegorical imagery, satire, and antithetical characterization—is analyzed. The study explores the symbolic and allegorical interpretation of the characters, the intonational and genre origins of their vocal parts, and the role of the piano accompaniment in conveying semantic complexity and creating a satirical subtext. It has been demonstrated that the musical interpretation of L. Hlibov’s fable in Mykhailo Verykivskyy’s work is*

*aimed at revealing the satirical content of the text, connected with the fable's interpretation in the context of typified phenomena and pressing contemporary issues. The continuity of the work with the traditions of portraying satirical imagery in the national repertoire (M. Lysenko, K. Stetsenko, Y. Stepovyi) as well as in world classics (H. Wolf, I. Stravinsky, R. Schumann, etc.) has been substantiated. It is concluded that the work holds an innovative significance for Ukrainian musical culture of the late 1940s, associated with the rather rare for this dramatic era realization of a comically satirical plot and the accumulation of heuristic tendencies in the development of world opera (chamberization, genre synthesis, stylistic dialogism). It is argued that Verykivskyi's musical interpretation emphasizes the satirical dimension of Hlibov's fable, linking it to typified social phenomena and contemporary issues. The work's continuity with national and international traditions of satirical musical imagery is substantiated. The article concludes that the composition holds innovative significance for Ukrainian musical culture of the late 1940s, reflecting broader tendencies of operatic development such as chamberization, genre synthesis, and stylistic dialogism.*

**Keywords:** *the works of Mykhailo Verykivskyi, fables of Leonid Hlibov, Ukrainian opera, chamber opera, operatic study, satire, genre synthesis, Ukrainian music of the first half of the 20th century.*

*Стаття надійшла до редакції 29.08.2025 р.  
Отримано після доопрацювання 17.09.2025 р.  
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*

УДК: 781.6:785.7:78.03.034.7(430)(045)  
DOI: 10.31318/2414-052X.4(69).2025.354578

**ЕММА КУПРІЯНЕНКО**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8037-082>

кандидатка мистецтвознавства,

доцентка, доцентка кафедри камерного ансамблю

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

(Харків, Україна)

[emmakuprik65@gmail.com](mailto:emmakuprik65@gmail.com)

**АНТОН ГОРОДЕЦЬКИЙ**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7205-6981>

кандидат мистецтвознавства,

в. о. доцента кафедри струнно-смичкових інструментів

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

[antonvgorodetsky@gmail.com](mailto:antonvgorodetsky@gmail.com)

## ДІАЛОГОВА ВЗАЄМОДІЯ АЛЬТОВОГО ДУЕТУ ТА ОРКЕСТРУ В БРАНДЕНБУРЗЬКОМУ КОНЦЕРТІ №6 Й. С. БАХА

Розглянуто специфіку ансамблевої концепції Шостого Бранденбурзького концерту Й. С. Баха. Наведено факти історії створення циклу. Представлено загальний корпус наукових та науково-методичних досліджень, присвячених Бранденбурзьким концертам Й. С. Баха. Відзначено унікальність Шостого Бранденбурзького концерту в контексті барокової концертної практики. Наголошено на важливому значенні твору для історії альтового виконавства. Розглянуто нетрадиційний інструментальний склад твору. Приділено особливу увагу аналізу взаємодії двох альтів соло з двома віолами да гамба та групою континуо: віолончеллю, контрабасом (або ж віолоне) та клавесином. З'ясовано, що провідну роль в інтерпретації означеного твору відіграють альти, віоли да гамба, віолончель, контрабас та клавесин, звучанням яких досягається особливий темброво-фактурний баланс ансамблю. Проаналізовано історичні та стильові передумови такого інструментального рішення, а також його зв'язок із загальноєвропейськими тенденціями розвитку камерно-оркестрового жанру першої половини XVII століття. Охарактеризовано кожну з трьох частин твору з огляду на їх образно-змістовне наповнення та особливості його інструментального втілення. Описано особливості виконавської інтерпретації кожної частини твору. Акцентовано увагу на поєднанні тембрової драматургії та ансамблевої організації як ключових чинників формування художнього образу твору. Застосовано історико-контекстуальний, аналітичний та виконавсько-інтерпретаційний підходи до дослідження інтерпретаційної концепції Шостого Бранденбурзького концерту Й. С. Баха, що дозволило виявити особливості розподілу ансамблевих ролей та їх комунікаційної взаємодії. Окреслено перспективи та можливі напрями подальших наукових розвідок за даною проблематикою, а також перспективи подальших інтерпретацій Шостого Бранденбурзького концерту Й. С. Баха.

**Ключові слова:** ансамблева концепція, бароко, Й. С. Бах, виконавська інтерпретація, темброва драматургія, Шостий Бранденбурзький концерт, *concerto grosso*.

**Постановка проблеми...** Бранденбурзький концерт №6 Йоганна Себастьяна Баха посідає унікальне місце в історії барокового інструменталізму, презентуючи не лише вершину майстерності композитора в царині ансамблево-концертного жанру, а й один із найбільш інтригувальних прикладів відхилення від стандартної концертної моделі. Незвичний інструментальний склад, у якому провідну роль відіграють віоли да браччо та віола да гамба за майже повної відсутності високих струнних, створює особливий тембровий світ і формує неповторну драматургію твору. Цей задум Й. С. Баха, що виходить за межі канонічної концертної практики доби, актуалізує проблематику художніх, виконавських та історико-стильових засад функціонування твору.

Попри значну увагу до Бранденбурзьких концертів як циклу, Концерт №6 для двох альтів та оркестру залишається об'єктом дискусій щодо інтерпретації: незвичний склад ансамблю, характерні фактурні «взаємовідносини» між голосами, поліфонічна логіка розвитку та драматургія, побудована на глибинній взаємодії тембрів середнього регістру, вимагають переосмислення сучасних підходів до виконання. Особливої актуальності набуває аналіз того, як інструментальні технології XVII–XVIII століть впливають на природу звучання твору та які можливості існують для їх адаптації в умовах сучасної виконавської практики.

Сучасна музично-виконавська практика, що переживає період суттєвих трансформацій, ставить перед дослідниками завдання глибшого розуміння історичних моделей ансамблевої взаємодії. Бранденбурзький концерт №6 для двох альтів та оркестру, завдяки своїй унікальній інструментальній архітектоніці та поліфонічній організації, відкриває можливості для занурення в барокові принципи тембрової диференціації, рівноправності голосів та камерної взаємодії. Водночас, він вимагає переосмислення звичних виконавських підходів, адже поєднання старовинних інструментів, барокових артикуляційних технік і сучасної концертної практики ставить нові вимоги до інтерпретаторів Бранденбурзького концерту №6. Саме це і постає як важливий крок до формування цілісного розуміння барокового ансамблевого мислення, що поєднує історичний, аналітичний і виконавський виміри з позицій:

- розгляду Бранденбурзького концерту №6 як феномена барокового ансамблевого мислення, що виходить за межі типової концертної моделі;
- висвітлення особливостей темброво-фактурної драматургії твору та її впливу на формування образно-стильового змісту;
- аналізу виконавських викликів, пов'язаних з автентичною та модерною інтерпретаційною практикою;
- обґрунтування доцільності застосування історично-поінформованої методології у поєднанні з сучасними технічними можливостями інструментів;
- розкриття потенціалу ансамблевої комунікації в умовах специфічного тембрового балансу концерту.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** У сучасному музикознавстві спостерігається зростаючий інтерес до питань, пов'язаних з інтерпретацією камерно-інструментальних творів доби бароко, зокрема й концертної музики Й. С. Баха. Значна кількість наукових, науково-методичних досліджень присвячена історико-стильовому аналізу широковідомого циклу Бранденбурзьких концертів. Особливий інтерес становлять публікації, в яких висвітлюються темброві, інтонаційні та ансамблеві аспекти їх виконання, адже саме вони визначають характер та змістовність інтерпретації. Дослідники спрямовують увагу на окремі аспекти ансамблевої гри та виконавської комунікації: історико-стильові (Tomita, 2023; *Netherlands Bach Society*, 2024), тембрально-фактурні (Rodríguez Alvira, 2023), виконавсько-інтерпретаційні (Kenyon N, 2024), а також побудові комунікаційних моделей у колективному виконанні (Seddon & Biasutti, 2009). Українські дослідники також не оминають своєю увагою творчість Й. С. Баха, як його альтові твори або ж альтові транскрипції (Кулаков, 1999; Купріяненко, 2010), так і загалом питання інтерпретації інструментального доробку композитора (Свириденко, 2017). Цілком очевидною є перспективність подальшого наукового осмислення ансамблевої концепції бахівської інструментальної творчості як багатовимірного явища, в якому темброва драматургія, виконавська комунікація та інтерпретаційні рішення утворюють єдину художню систему.

**Метою статті** є розкриття цілісних концепцій виконавських інтерпретацій Бранденбурзького концерту №6 Й. С. Баха з позицій його інструментальної специфіки, тембрової архітектоники та сучасної мистецької практики.

Означена мета вимагає постановки і вирішення наступних **завдань**:

1) проаналізувати загальний «корпус» наукових та науково-методичних досліджень, присвячених Бранденбурзьким концертам Й. С. Баха;

2) висвітлити історію написання Бранденбурзького концерту №6 Й. С. Баха;

3) розглянути нетрадиційний інструментальний склад Бранденбурзького концерту №6 Й. С. Баха в аспекті взаємодії двох альтів соло з двома віолами да гамба та групою континуо — віолончеллю, контрабасом (або ж віолоне) та клавесином;

4) описати всі частини твору з оглядом образно-змістових наповнень та їх впливом на специфіку побудови самотніх цілісних виконавських інтерпретацій.

**Викладення основного матеріалу дослідження...** У березні 1721 року Й. С. Бах відправив з Кетена до Берліна рукопис під назвою «Шість концертів для декількох інструментів» (*Six concerts avec plusieurs instruments*) з присвятою Християну Людвігу (1677–1734) — маркграфу Бранденбург-Шведському. У передмові композитор повідомив, що грав для маркграфа «пару років тому» і обіцяв надіслати йому «деякі зі своїх творів». Ймовірно йшлося про його візит до Берліна у березні 1719 року, коли Й. С. Бах вирушив до пруської столиці, щоб отримати новий клавесин для двору в Кетені. Твори, які наразі він відправляв маркграфу (які згодом стали відомі як «Бранденбурзькі концерти»), була остаточним поглядом композитора на найважливіший великомасштабний інструментальний жанр його часу — концерт та стали його справжньою квінтесенцією.

Головною рисою тогочасного концерту була наявність сольного інструмента (або комбінації сольних інструментів) і ансамблю. Ключова ідея полягає в чергуванні одного або кількох солістів і всього ансамблю — свого роду невимушеному змаганні. У шести «Бранденбурзьких концертах» Й. С. Бах

представляє кожну грань цього жанру як з огляду на інструментальне рішення, так і організацію форми. Всі струнні і духові інструменти, що традиційно використовуються, а також клавесин представлені у різних поєднаннях — *tutti i solo*, музичні форми варіюються від придворних танців до майже строгої поліфонії. Таким чином, усі шість опусів утворюють віртуозний зразок барокового концерту.

Бранденбурзький концерт №6 (*Brandenburg Concerto N6 in B-flat major, BWV 1051*) займає особливе місце не лише в серії з шести концертів, створених у 1721 році, а й у ширшому контексті європейської барокової ансамблевої музики. Його унікальність визначається насамперед нетиповим для епохи інструментальним складом, що свідчить про прогресивний підхід композитора до організації ансамблевого звучання: 2 альти (*2 violas* або *viola da braccio*), 2 віоли да гамба (*2 violas da gamba*) та група континуо: віолончель (*cello*), віолоне або ж контрабас (*violone or double bass*) та клавесин (*harpsichord*). На відміну від інших концертів циклу, де провідну роль відіграють скрипки, у Шостому концерті Й. С. Бах навмисно уникає їх використання, надаючи центральне місце альтам, віолам да гамба та континуо. Такий вибір зумовив принципово іншу модель ансамблевої взаємодії та тембрової драматургії.

Період створення Бранденбурзьких концертів збігається з розквітом жанру *concerto grosso* в Європі. Цей жанр передбачав контрастування групи солістів (*concertino*) і повного складу ансамблю (*ripieno*), а також динамічну взаємодію різних тембрових груп. Проте Шостий концерт демонструє своєрідне «перевтілення» звичних ролей: провідну функцію виконують не високі інструменти, а середній та низький регістри. Такий підхід віддзеркалює як увагу Й. С. Баха до експериментів з тембром, так і прагнення створити особливу камерну атмосферу, що контрастує з урочистістю та віртуозністю інших концертів циклу. Прагнення митця до рівноваги між гомофонними та поліфонічними принципами побудови фактури зумовлює перевагу м'якого, «внутрішнього» звучання, відсутність яскраво вираженої мелодичної лінії у верхньому регістрі, а натомість — розвиток горизонтальних поліфонічних зв'язків.

У музичному світі альт та альтисти — улюблений об'єкт багатьох жартів та анекдотів. Ще німецький флейтист і композитор Йоганн Йоахім Кванц (1697–1773) відзначав, що альт зазвичай не вважається важливим інструментом. Причини подібного ставлення, на його думку, криються у тому, що на цьому інструменті часто грають або новачки, або ті, хто не мають достатнього таланту, щоб відзначитися на скрипці. Саме тому досвідчені музиканти зазвичай воліють не «зв'язуватися» з ним.

Сам Й. С. Бах був чудовим виконавцем як на скрипці, так і на альті. За словами його сина, Карла Філіпа Еммануїла, глибокі пізнання батька в гармонії призвели до того, що він навіть вважав за краще виконуючи середні голоси знаходитися ніби «всередині музики». Можливо, саме тому він перевертає все «з ніг на голову» в останньому Бранденбурзькому концерті. Цілком ймовірно, що Й. С. Бах сам виконував одну з альтових партій у цьому творі. Також Шостий Бранденбурзький концерт став цікавим відображенням ситуації при дворі в Кетені, де на той час служив композитор. Сам знатний роботодавець Й. С. Баха — князь Леопольд Ангальт-Кетенський, грав на віолі та гамбі, яка в епоху бароко часто використовувалася як «королівський» сольний інструмент. Таким чином, провокаційний характер цього концерту полягає не тільки у відсутності скрипок, а й у тому, що композитор відводить собі роль соліста на «другорядному» інструменті, а самого князя «поміщає» в ансамбль, що акомпанує.

Бранденбурзький концерт №6 Й. С. Баха складається з трьох частин (*Allegro — Adagio ma non tanto — Allegro*), у яких яскраво проявляється принцип рівноправності між учасниками інструментального ансамблю. Це один із найоригінальніших концертів циклу, адже Й. С. Бах навмисно відмовляється від використання скрипок, зосереджуючи увагу на глибокому, насиченому тембрі альтів та віол да гамба. Така інструментовка створює своєрідну «темброву палітру», відмінну від решти Бранденбурзьких концертів, і водночас дозволяє композитору розкрити можливості середнього регістру ансамблю.

У першій частині (*Allegro*) домінує поліфонічна взаємодія двох альтових партій, які є головними носіями основного тематичного матеріалу. Віоли да гамба виконують функцію тембрового тла та ритмічної опори, додаючи

звучанню оксамитової глибини. Віолончель і контрабас (або віолоне) формують гармонічний фундамент, на якому тримається вся фактура, тоді як клавесин виконує подвійну функцію — не лише *basso continuo*, а й повноцінного ансамблевого партнера. Відсутність домінуючої сольюючої лінії зумовлює особливий характер ансамблевої взаємодії, де жоден інструмент не переважає, а всі голоси взаємодіють поліфонічно та динамічно врівноважено.

Друга частина (*Adagio ma non tanto*) є зразком витонченого камерного музикування. Тут Й. С. Бах практично усуває віоли да гамба, залишаючи у фактурі лише альти та групу *continuo*. Така прозорість текстури створює ефект інтимності, заглиблення у внутрішній простір звучання. Альтові партії ведуть діалог, що вирізняється гнучким фразуванням, динамічною пластикою та тембровими відтінками середнього регістру. Взаємодія виконавців тут набуває особливої ваги: навіть найменші зміни артикуляції чи динаміки відчутно впливають на сприйняття цілого.

Фінальна частина (*Allegro*) повертає слухача до яскраво вираженої поліфонічної взаємодії та насиченої енергії руху. Розподіл тематичного матеріалу демонструє принцип «рівноправного діалогу», коли кожний голос не лише підтримує гармонічний каркас твору, а й активно бере участь у розвитку. Відсутність інструмента-соліста «стимулює» виконавців досягнути високого рівня ансамблевої злагодженості та синхронізації штрихів, артикуляції, фразуванні, манери в інтонуванні, розподілу смичків тощо. Завдяки цьому музика набуває не театрального-концертного, а колективного, майже «дискусійного» характеру, що є однією з найяскравіших рис бахівського ансамблевого стилю.

Ключовим елементом ансамблевої концепції концерту є темброва драматургія. Середній регістр, який у традиційних барокових концертах мав допоміжну функцію, у Й. С. Баха стає центральним. Завдяки теплому колористичному звучанню альтів і віол да гамба композитор досягає ефекту «внутрішнього сяйва» де без зовнішньої віртуозної блискучості. Панує камерна глибина. Темброва палітра не розшаровується на *solo* та супровід, а функціонує як єдине поліфонічне ціле. Відсутність високих обертонів струнних змінює

баланс звучання ансамблю: замість вертикальної ієрархії (соліст — акомпанемент) утворюється горизонтальна структура, де всі учасники ансамблю є рівноправними партнерами. Такий підхід випереджає естетику музики пізнього бароко й демонструє глибоке розуміння Й. С. Бахом художнього та технічного потенціалу інструментального діалогу.

Таким чином, Бранденбурзький концерт №6 можна розглядати не лише як технічно й композиційно досконалий твір, а й як своєрідний маніфест ансамблевого музикування, побудованого на рівноправності, поліфонічному мисленні та надзвичайно тонкому тембровому балансі. Ансамблева концепція концерту ґрунтується на розумінні жанрово-стильових особливостей естетики доби пізнього бароко. Сучасна практика виконання передбачає використання копій або реконструйованих барокових інструментів (альта, віоли да гамба, віолоне або контрабаса та клавесина, барокових смичків, жильних струн), що дозволяє відтворити автентичний тембр і динамічну мобільність ансамблю. Одним із ключових завдань для виконавців є необхідність досягнення точного балансування звуку без домінування жодного голосу.

На відміну від *concerto grosso* з яскраво проявленими солістами, цей твір вимагає високого рівня ансамблевої чутливості, уваги до інтонаційних співвідношень, штрихової злагодженості та логіки в побудові мотивів та фраз. Особливого значення набувають невербальні форми комунікації — візуальний контакт, спільне відчуття *rubato* в 2-й частині, використання вібрації, динамічного балансу. Таким чином, виконавський процес у Бранденбурзькому концерті №6 максимально наближається до камерного музикування в сучасному розумінні законів жанру, де кожен з голосів існує в єдиному ансамблі на паритетних началах.

Деякі тенденції, що з'явилися в останній час, особливо в інтерпретаціях ансамблів старовинної музики, відображаються у вільнішому підході до темпу в *Allegro*. Часто це проявляється в тому, що друга тема першої частини виконується в іншому, спокійнішому темпі, ніж основна. Такий підхід дозволяє підкреслити контраст між тематичними розділами, створює гнучкішу

драматургію та дає виконавцям більше простору для фразування й динамічного моделювання.

Водночас важливо зберігати відчуття структурної цілісності. Надмірне сповільнення або надто вільна зміна темпу може призвести до втрати внутрішнього пульсу *Allegro* та зруйнувати характерний для барокової музики ритмічний «двигун». Саме тому інтерпретатор повинен постійно балансувати в межах «золотої середини», уникаючи так званого «полювання» за темпом, коли виконавці починають демонструвати власні віртуозні та інші інструментальні можливості. Темпові відхилення небезпечні та зайві в старовинній музиці та в творах доби пізнього бароко, де стійкість темпового пульсу є одним із ключових ознак стилю.

### **Висновки.**

1. Сьогодні серед музикознавців підвищився інтерес до питань інтерпретації камерно-інструментальної та концертної музики Й. С. Баха, зокрема й Бранденбурзьких концертів. Найбільше зацікавлення викликають окремі аспекти ансамблевої гри та виконавської комунікації, серед яких: історико-стильовий, темброво-фактурний, виконавсько-інтерпретаційний, та побудова комунікаційних моделей у колективному виконанні. Українських дослідників найбільше цікавить методологічний аспект інтерпретації барокових творів.

2. «Шість концертів для декількох інструментів» (*Six concerts avec plusieurs instruments*), які сьогодні більш відомі як «Бранденбурзькі концерти» були надіслані з присвятою маркграфу Бранденбург-Шведському Християну Людвігу у березні 1721 року. Даний цикл став узагальненням та віддзеркаленням композиторського погляду на інструментальний концерт — найважливіший інструментальний жанр його часу.

3. Бранденбурзький концерт № 6 (*Brandenburg Concerto N6 in B-flat major, BWV 1051*) вирізняється не лише з-поміж інших творів серії, а й у контексті європейської барокової ансамблевої музики. Перш за все через нестандартність інструментального складу: 2 альти, 2 віоли да гамба та група континуо: віолончель, віолоне або ж контрабас та клавесин. На відміну від інших концертів

циклу, у Шостому концерті Й. С. Бах навмисно уникає використання скрипок, надаючи центральне місце альтам, віолам да гамба та континуо, що зумовило принципово іншу модель ансамблевої взаємодії та тембрової драматургії — середній регістр, який зазвичай мав допоміжну функцію, у даному випадку стає центральним. Завдяки такій інструментовці композитор досягає ефекту «внутрішнього сяйва», особливої камерної глибини. Темброва палітра не диференційована на *solo* та супровід, а являє собою єдине поліфонічне ціле. Замість вертикальної ієрархії (соло — акомпанемент) утворюється горизонтальна структура, у якій всі учасники ансамблю є рівноправними. Такий підхід, безумовно, був передовим для свого часу. У першій частині (*Allegro*) головними носіями основного тематичного матеріалу є альти, які поліфонічно взаємодіють між собою. Віоли да гамба виконують функцію тембрового фону та ритмічної основи, додають глибини загальному звучанню, віолончель і контрабас (або віолоне) — гармонічної основи. Клавесин у даному випадку є не лише *basso continuo*, а повноцінним ансамблевим партнером. Загалом, частина відзначається поліфонічною та динамічною врівноваженістю між голосами. У другій частині (*Adagio ma non tanto*) Й. С. Бах усуває зі складу віоли да гамба, залишаючи лише альти та групу *continuo*, що підсилює ефект камерності. Ансамбль двох альтів вирізняється гнучким фразуванням та динамічною пластикою. Надзвичайно важливими є найменші зміни артикуляції та динаміки. Фінальне *Allegro* знову постає цариною поліфонічної взаємодії та енергійного руху. Кожен інструмент є важливим, активно бере участь у розвитку тематичного матеріалу, завдяки чому процес музикування набуває по-справжньому колективного, майже «дискусійного» характеру.

4. Сучасна практика виконання Бранденбурзького концерту №6 передбачає використання копій або реконструйованих барокових інструментів. Це допомагає наблизитися до відтворення автентичних тембрів і ансамблевої динамічної мобільності. Найважливішим завданням для виконавців є необхідність досягнути точного звукового балансу та рівноправності голосів. У даному аспекті на допомогу приходять невербальні форми комунікації — візуальний контакт, спільне відчуття *rubato* в 2-й частині, контролювання

динамічного балансу, що максимально зближує виконання цього твору із сучасним розумінням законів жанру камерного музикування.

**Перспективи подальших розвідок...** Діалогова взаємодія альтового дуету та оркестру у Бранденбурзькому концерті №6 має перспективу для подальших досліджень — як у напрямі темброво-фактурного аналізу барокових творів, так і в контексті міждисциплінарного вивчення комунікаційних моделей у музикуванні. Таким чином, означений твір Й. С. Баха є не лише історичною пам'яткою епохи, а й живим джерелом інтерпретаційних і методичних рішень для сучасних музикантів. Крім того, аналіз ансамблевої взаємодії в цьому творі може стати «корисним» методичним матеріалом у педагогічній роботі, пов'язаній з ансамблевим музикуванням.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Кулаков, С., 1999. *Альтова інтерпретація 6 сюїт Й. С. Баха для віолончелі соло*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
2. Купріяненко, Е., 2010. *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
3. Свириденко, Н., 2017. *Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха* : навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Київський університет імені Б. Грінченка.
4. Kenyon N. Bach's Brandenburg Concertos. *Orchestra of the Age of Enlightenment* [Online]. Режим доступу: <<https://oae.co.uk/bachs-brandenburg-concertos/>> /> [accessed: 04 August 2025].
5. Netherlands Bach Society, 2024. *Revenge of the violas*, [online]. Available at: <<https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-1051>> [accessed: 05 August 2025].
6. Rodríguez Alvira J., 2023. J. S. Bach – Brandenburg Concerto No. 6 BWV 1051 : Analysis. [Online]. Available at: <<https://www.teoria.com/en/articles/2023/brandenburg/06/index.php>> [accessed: 04 August 2025].
7. Seddon F., Biasutti M., 2009. Modes of communication between members of a string quartet and a jazz sextet. *Psychology of Music*, 37 (4), 395–415. <https://doi.org/10.1177/0305735608100375>
8. Tomita, Y., 2023. Recataloguing Bach. *Early Music*, 51 (2), 297–300. <https://doi.org/10.1093/em/caad021>

#### References

1. Kulakov S., 1999. *The viola interpretation of J. S. Bach 6 suites for cello solo*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
2. Kupriianenko E., 2010. *The viola in a polytimbral chamber-instrumental ensemble of the Austro-German tradition (late baroque – J. Brahms)*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts.
3. Svyrydenko N., 2017. *Stylistyka vykonannia starovynnoi muzyky na prykladi tvoriv Y. S. Bakha: navchalno-metodychnyi posibnyk dlia studentiv vyshchychkh navchalnykh zakladiv* [The stylistics of early music performing with using the examples of of J. S. Bach works: a textbook] Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

4. Kenyon N. Bach's Brandenburg Concertos. *Orchestra of the Age of Enlightenment* [Online]. Available at: <<https://oae.co.uk/bachs-brandenburg-concertos/>> [accessed: 04 August 2025].

5. Netherlands Bach Society, 2024. *Revenge of the violas*, [online]. Available at: <<https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-1051>> [accessed: 05 August 2025].

6. Rodríguez Alvira J., 2023. J. S. Bach – Brandenburg Concerto No. 6 BWV 1051 : Analysis. Teoria.com. Available at: <https://www.teoria.com> [accessed: 04 August 2025].

7. Seddon F., Biasutti M., 2009. Modes of communication between members of a string quartet and a jazz sextet. *Psychology of Music*, 37 (4), 395–415. <https://doi.org/10.1177/0305735608100375>

8. Tomita Y., 2023. Recataloguing Bach. *Early Music*, 51 (2), 297–314. <https://doi.org/10.1093/em/caad021>

**EMMA KUPRIIANENKO**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8037-082>

PhD in Art Studies,

Associate Professor, Associate Professor at the Chamber Ensemble Department

Kharkiv I. P. Kotliarevskyi National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine)

[emmakuprik65@gmail.com](mailto:emmakuprik65@gmail.com)

**ANTON HORODETSKYI**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7205-6981>

PhD in Art Studies,

Acting Associate Professor at the Department of String Instruments

at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

[antonvgorodetsky@gmail.com](mailto:antonvgorodetsky@gmail.com)

## **DIALOGIC INTERACTION BETWEEN THE ALTO DUO AND THE ORCHESTRA IN J. S. BACH'S BRANDENBURG CONCERTO NO. 6**

*This study examines the ensemble concept of Johann Sebastian Bach's Sixth Brandenburg Concerto, highlighting its unique position within Baroque concerto practice. The historical context of the Brandenburg Concertos' creation is presented, alongside an overview of existing scholarly and pedagogical research on the cycle. The significant importance of the work for the history of viola performance is emphasized. The non-traditional instrumental composition of the piece is examined. Particular attention is given to the interaction between the two solo altos, two violas da gamba, and the continuo group consisting of cello, double bass (or violone), and harpsichord. The study identifies the leading role of the altos, violas da gamba, cello, double bass, and harpsichord in achieving a distinctive timbral and textural balance within the ensemble. Historical and stylistic factors informing this instrumentation are analyzed in relation to broader European trends in chamber-orchestral music of the first half of the 18th century. Each of the concerto's three movements is examined with respect to its programmatic content, instrumental realization, and interpretative performance practices. The combination of timbral dramaturgy and ensemble organization is highlighted as a key factor shaping the artistic expression of the work. Historical-contextual, analytical, and performance-interpretative approaches are applied to reveal the distribution of ensemble roles and their dialogic interaction. Prospects for further research and contemporary performance interpretations of the Sixth Brandenburg Concerto are outlined.*

**Keywords:** ensemble concept, Baroque, Johann Sebastian Bach, performance interpretation, timbral dramaturgy, Brandenburg Concerto No. 6, concerto grosso.

*Стаття надійшла до редакції 23.09.2025 р.  
Отримано після доопрацювання 30.10.2025 р.  
Прийнято до друку 15.11.2025 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](mailto:selezniovanadia12@gmail.com)

## **ХОРОВІ ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ ЧМУТ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ**

Висвітлено вибрані хорові обробки українських народних пісень буковинської композиторки Олени Чмут, які посідають одне з провідних місць у її творчому доробку. Підкреслено, що стильові особливості цих обробок сформувалися на основі традицій київської композиторської школи, яка стала джерелом академічної генези творчості авторки. Виявлено вплив новітніх тенденцій камерного хорового виконавства 1990-х років, зокрема творчої діяльності диригентки Лариси Бухонської, на становлення індивідуального стилю Олени Чмут. Зазначено, що музика композиторки залишається недостатньо дослідженою у вітчизняному музикознавстві, що зумовлює актуальність запропонованої розвідки. Охарактеризовано основні жанрово-стильові ознаки обробок українських народних пісень, поєднання традицій і новаторства, взаємодію фольклорних інтонацій із класичними традиціями хорової обробки та сучасним гармонічним мисленням. Здійснено характеристику на основі детального аналізу двох найбільш показових і контрастних за стилістикою та художнім характером хорових обробок — «Ой, ти місяцю» та «Ой, на горі два дубочки». Проаналізовано гармонічну мову, поліфонічні прийоми, драматургічні та формотворчі принципи, що визначають ознаки вільного наскрізного розвитку тематичного матеріалу. Прیدілено особливу увагу взаємодії мелодики та поетичного слова народної пісні з музично-виражальними засобами, які в хорових партитурах Олени Чмут утворюють органічну єдність. Простежено у цих творах емоційно-психологічну насиченість і індивідуальний композиторський стиль. Виявлено, що для авторки характерні тонке відчуття вокальної природи хорового звучання, багата гармонічна палітра, використання акордових вертикалей джазової стилістики, гнучкість фактури та майстерне застосування поліфонічних елементів. Доведено, що проаналізовані хорові композиції є яскравими зразками сучасної української музики, у яких гармонійно 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...** Хорові обробки посідають вагоме місце у творчості буковинської композиторки Олени Чмут. Серед численних авторських інтерпретацій духовних піснеспівів, популярних естрадних мелодій, музики до кінофільмів та відомих пісень народів світу, саме обробки українських народних пісень становлять найпотужнішу частину її доробку — як у кількісному вимірі,

так і в аспекті виконавської затребуваності та популярності серед хормейстерів. Такі твори, як «Ой, на горі два дубочки», «Коло мої хати», «Гіля, гіля, сірі гуси», «Чорнії брови», «Їхав–їхав козак містом», «Їхав козак на війноньку», «Ой, ти місяцю», «Ой, на горі та й жінці жнуть», «Ой, горе тій чайці», «Пливе качка біла», «Ой, під вишнею» увійшли до репертуару десятків професійних та аматорських хорових колективів в Україні та за її межами. Вони активно виконуються також вокально-хоровими ансамблями академічного та естрадного спрямування, а також навчальними хорами середніх і вищих мистецьких закладів освіти, зокрема музичних академій усіх регіонів України.

За свідченнями самої Олени Чмут, її зацікавлення народною піснею бере початок із раннього дитинства, з атмосфери музичного домашнього виховання. Батьки композиторки — професійні музиканти, які у 1954 році переїхали з Києва до Чернівців. Мати, Лідія Іллівна, закінчила хоровий відділ Київського музичного училища, була хормейстеркою та вокалісткою. Батько, Олександр Михайлович Чмут, — композитор, учень Левка Ревуцького. Невід’ємною частиною родинного музикування був спільний спів — дуетами та тріо з матір’ю і старшою сестрою Іриною під фортепіанний супровід батька, який вирізнявся блискучою піаністичною майстерністю. У домашніх концертах значне місце займали українські народні пісні, зокрема «Їхав козак на війноньку», «Ой, чорна я си чорна», а також твори зі збірок хорових обробок Миколи Леонтовича. Улюбленими були «Щедрик», «Над річкою бережком», «Мала мати одну дочку», «Дударик» та інші.

За словами композиторки, вирішальний вплив на її музичне становлення справила творчість Миколи Леонтовича, а також музика Левка Ревуцького, у якого вчився композиції її батько. Згодом, під час навчання у Київській державній консерваторії імені П.І. Чайковського (клас Тетяни Бондаренко та Юрія Іщенка), Олена Чмут глибоко перейнялася творчими принципами Бориса Лятошинського. Отже, простежуючи генезу становлення композиторського стилю Олени Чмут, можна стверджувати, що підґрунтям стильових рис її хорових обробок є традиції київської композиторської школи, які органічно

поєднали академічну вишуканість, мелодичну співучість і глибинну емоційність української музичної культури.

Важливим чинником формування творчого світогляду Олени Чмут стала її захопленість звучанням камерного хору, яку композиторка пов'язує з постаттю Лариси Бухонської — засновниці та першої керівниці Київського муніципального камерного хору «Хрещатик». Цей колектив, створений у середині 1990-х років, став одним із перших в Україні, хто активно впроваджував новітні тенденції камерного хорового виконавства. За словами Олени Чмут, можливість відвідувати репетиції хору «Хрещатик» справила на неї глибоке й тривале враження. Її захопило звучання молодих, енергійних голосів, що поєднувалося з яскравим талантом Лариси Бухонської — тонкої інтерпретаторки, здатної глибоко розкривати драматургію хорового твору, відтворювати вишукану емоційну палітру та найтонші виконавські нюанси. Зустріч із хором Л. Бухонської у 1996 році стала для композиторки потужним творчим імпульсом — своєрідним каталізатором, який активізував накопичений музично-слуховий досвід і позначив новий етап її композиторського самовираження. То ж, саме влітку 1996 року Олена Чмут уперше звертається до жанру хорової обробки української народної пісні. Її дебютним твором у цьому напрямі стала обробка пісні «Чом ти не прийшов» для жіночого хору. Згодом з'явилися такі композиції, як «Ой, на горі та й женці жнуть» та «Їхав козак на війноньку».

Вагомим поштовхом до подальшого розвитку цього жанру у творчості композиторки стала педагогічна діяльність Олени Чмут у Чернівецькому музичному училищі, де вона працювала викладачкою сольфеджіо на відділеннях хорового диригування та вокалу. Регулярна участь студентів у конкурсах хорових ансамблів стимулювала створення репертуару, який відповідав їхнім виконавським можливостям і водночас мав художню цінність. Результатом цієї роботи стало заснування студентського хорового ансамблю, у репертуарі якого виконувалися аранжування, хорові переклади та оригінальні композиції самої авторки. Саме для цього колективу були написані найвідоміші хорові обробки

Олени Чмут, що згодом здобули широку популярність у професійному та навчальному музичному середовищі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Попри те, що постать Олени Чмут та її творча спадщина добре знані у професійному музичному та виконавському середовищі, у науковому дискурсі вони ще не отримали належного висвітлення. На сьогодні наявні лише поодинокі згадки про композиторку у виданнях, присвячених музичному краєзнавству Буковини, серед яких — хрестоматії, навчальні посібники та довідкові матеріали. Їхніми авторами є викладачі кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: О. В. Залуцький, А. М. Кушніренко, Я. М. Вишпинська (2011) та А. В. Плішка (2011).

У музикознавчому просторі наукові праці, безпосередньо присвячені творчості Олени Чмут, поки що поодинокі. Зокрема, музикознавиця Ольга Путятицька у статті «Драматургічний потенціал сакрального тексту “Тебе одеющагося” у музичних проєкціях кінця XVI — початку XXI ст.» (2015) здійснила детальний аналіз духовної композиції композиторки — обробки стихирі болгарського наспіву «Тебе одеющагося», відзначивши органічне поєднання закономірностей давньої модальної та сучасної функціонально-гармонічної систем у її інтерпретації. Більш узагальнений огляд творчого доробку Олени Чмут у контексті розвитку буковинської композиторської школи подає Юлія Каплієнко-Ілюк у монографії «Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості» (2020), де окреслює провідні стильові риси її індивідуальної манери письма.

У 2021 році було здійснено упорядкування та видання збірки хорових творів *a cappella* Олени Чмут. Для створення хорових обробок Олена Чмут відбирала матеріал із збірника «Перлини української народної пісні» упорядника М. М. Гордійчука (1989), що забезпечувало основу автентичного фольклорного контексту.

Методологічною основою сучасних досліджень означеної проблеми стали наукові джерела, які можна систематизувати за такими напрямками:

- теоретичні праці, які розкривають художню індивідуальність, специфіку композиторського мислення в музиці ХХ – початку ХХІ століть і проблематику стилю композиторів (Драч І., 2010; Лігус О., Лігус В., 2018; Малий Д., 2018);

- фольклорно-джазові та гармонічні дослідження, в яких окреслено використання народнопісенного матеріалу та інтеграцію джазових засобів у хоровій музиці (Семененко Н., 1987; Романюк Л., 2015; Сластьон В., Горобець В., 2017; Толмачов Р., 2011);

- публікації, присвячені вокально-джазовому та хоровому виконанню в Україні, дослідженню сучасних тенденцій і практики виконання (Симоненко В., 2004; Попова А., 2023; Соловійов А., 2022).

Ця класифікація дозволяє окреслити методологічну основу для комплексного музикознавчого аналізу хорових обробок Олени Чмут, визначити напрями дослідження її композиторської практики та стилістичних особливостей творів. Оскільки наявні публікації лише частково висвітлюють творчість Олени Чмут, тому наукове осмислення її творчого доробку досі залишається недостатнім. Зокрема, відсутні системні дослідження її хорових обробок народних пісень, їхніх жанрово-стильових, ладо-гармонічних та фактурних особливостей.

Отже, актуальність дослідження означеної проблеми зумовлена потребою ґрунтовного вивчення хорової спадщини композиторки в контексті сучасних тенденцій розвитку української камерно-вокальної музики.

**Мета статті** — розкрити індивідуальний стиль Олени Чмут у жанрі хорової обробки народної пісні з визначенням особливостей її композиторського мислення та художньо-інтерпретаційних принципів в контексті української хорової традиції ХХ–ХХІ століть. Відповідно до поставленої мети було визначено такі **завдання дослідження**:

1) здійснити музикознавчий аналіз хорових обробок українських народних пісень Олени Чмут, у яких найповніше розкриваються жанрово-стилістичні напрями її композиторського письма, з виявленням особливостей авторського підходу до поєднання народного першоджерела із сучасними принципами музичного мислення;

2) визначити гармонічні, інтонаційні та стилістичні особливості хорових творів Олени Чмут з простеженням закономірностей поєднання елементів романтичної, народнопісенної та естрадно-джазової стилістики, що забезпечують органічний синтез національного й академічного музичного мислення;

3) виявити характерні риси багатостильової варіантності композиторки з окресленням специфіки поєднання традицій і сучасних композиторських технік у її творчості в контексті розвитку національно-романтичного напрямку української хорової музики.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Перед викладом музикознавчого аналізу окремих творів доцільно окреслити загальні закономірності, що властиві хоровим обробкам Олени Чмут. Її композиції вирізняються органічним поєднанням автентичного народного матеріалу з авторськими інтерпретаціями, багатою гармонічною палітрою та багатостильовою варіантністю. У творах композиторки простежується наскрізний розвиток музичного матеріалу, що дозволяє передати драматургію поетичного тексту, внутрішню психологічну напругу та ліричний настрій. Аналіз двох хорових творів — «Ой, ти місяцю» та «Ой, на горі два дубочки» — дозволяє детально виявити характерні стильові й гармонічні особливості, а також специфіку обробки народної пісні в контексті сучасного українського хорового мистецтва.

Пісня «Ой, ти місяцю» належить до жанру любовної лірики — балад або пісень з особистого та родинного життя. В українському фольклорі образ місяця традиційно виступає свідком людських переживань або поетичним уособленням нічних роздумів і туги. Варіант тексту, покладений в основу хорової обробки, має сюжетну лінію, характерну для народних балад, що оповідають про нещасливе кохання.

Твір складається з чотирьох куплетів і коди. У кожному куплеті відбувається рух до локальних кульмінацій, які поступово наростають за ступенем драматичної напруги. Послідовне розгортання цих «хвиль» розвитку створює динамічну арку твору, що досягає центральної кульмінації в середині

останнього куплету (тт. 49–53). Система послідовних місцевих кульмінацій, об'єднаних спільною драматургічною логікою, формує внутрішню єдність композиції. Таким чином, куплетно-варіаційна форма хорової обробки набуває наскрізного розвитку, що збагачує її драматургічну виразність і надає твору цілісного художнього динамізму.

Мелодія основної теми зазнає постійних варіаційних змін, поступово трансформуючись майже до повного оновлення інтонаційного матеріалу. Водночас зберігається структура кожного куплету (три розділи), однак змінюється масштабно-тематична організація, що свідчить про активний наскрізний розвиток форми.

Порівняльний аналіз кількісного співвідношення тактів у кожному проведенні теми виявляє такі пропорційні зміни:

- 1) перше проведення теми — три розділи:  $5 + 4 + 3$ ;
- 2) перша варіація —  $5 + 7 + 3$ ;
- 3) друга варіація —  $4 + 4 + 6$ ;
- 4) остання, кульмінаційна варіація —  $5 + 5 + 6$ .

Таким чином, у кожному наступному проведенні спостерігається динамічне розширення або перерозподіл фраз, що підкреслює поступове зростання емоційної напруги та формує органічну драматургію варіаційного розвитку.

В оригінальному вигляді тема звучить лише на початку твору — у першому розділі (тт. 1–13). У другому проведенні (тт. 15–29) вона розширюється завдяки застосуванню прийому подовження у другій половинній каденції, побудованій на виразному ввідному зменшеному септакорді до субдомінанти. У третьому проведенні (тт. 30–43) зберігається лише початковий мотив теми: спершу (тт. 30–33) він викладається імітаційно в партіях тенорів і басів, а далі, у наступних чотирьох тактах (тт. 34–37), майже точно імітується між сопрановою та альтовою партіями. Варто зазначити, що в цьому епізоді, при варіюванні початкового мотиву, використано характерний мелізматичний прийом — форшлаг у партії сопрано, який надає мелодії виразного гуцульського колориту (т. 35). У третьому розділі цієї варіації (тт. 38–43), що становить кульмінаційний

момент у ладо-гармонічному розвитку, тема лише віддалено нагадує завершальний розділ пісні. У загальній драматургії це перша виразна кульмінація, яка підготовлює наближення головної кульмінаційної вершини твору. Її підкреслено не лише фактурними та ладо-гармонічними засобами, а й агогічними прийомами. У четвертому куплеті (тт. 44–58) тема майже не звучить — окрім першого мотиву, композиція зазнає подальшого розширення форми. У коді (тт. 59–66) імітується лише перший мотив теми, що завершує композиційний розвиток.

До засобів розвитку твору належать також фактурні зміни. На початку використано традиційну форму народного співу, де одноголосний заспів поступово ускладнюється вступом інших голосів. Внаслідок цього гетерофонна фактура поступово трансформується у повноцінне багатоголосся з чотири- та п'ятизвукowymi вертикальними комплексами, послідовність яких збагачена виразною підголосковістю. Таким чином, у творі формується фактурна арка: від традиційного одноголосного початку, через поступове нарощування голосів, і до повернення у фіналі до унісону, що підкреслює драматургічну та емоційну завершеність композиції.

Зміни у фактурі нерозривно пов'язані з ладо-гармонічним розвитком твору. Початковий матеріал характеризується повною діатонікою — співзвуччями натурального мінору, поступово відбувається хроматизація, що веде до формування складних гармонічних комплексів. Зокрема, у тт. 40–43, на субдомінантовому органному пункті *мі мінору* (на тоні *ля*), звучить ланцюжок септакордів, об'єднаних затриманнями у крайніх голосах, які відсилають до далекого *соль мінору*. Така послідовність створює контраст між органним пунктом однієї тональності та серією акордів іншої, що сприймається як ефект політональності, водночас інтегруючись у гармонії мажоро-мінорного типу.

У подальшому відбувається поступове гармонічне прояснення, хоча на шляху до основної кульмінації в останньому куплеті зустрічаються ефектні еліптичні звороти, які посилюють напруження і сприяють кульмінаційному розвитку. Так, у тт. 47–48 відбувається співставлення гармонії  $\text{II}^6_5$  *сі мінору* з гармонічною субдомінантою *Соль мажору*, а у тт. 50–51 —  $\text{D}_9$  *Соль мажору зі ре*

*мінорною* гармонією, субдомінантою до *ля мінору* (субдомінанти основної тональності), що забезпечує відхилення та підготовку до кульмінації.

У кодовому розділі відбувається повернення до ладової сфери натурального мінору, який водночас збагачено хроматизованим підголоском у партії тенорів. Цей прийом створює враження відлуння драматичних переживань попередніх розділів, зберігаючи емоційну напругу і забезпечуючи логічне завершення музичного розвитку твору.

В аспекті гармонічної мови особливу увагу привертає поєднання горизонтального руху мелодії з сучасними вертикальними сполученнями, що породжує дисонанси, які не порушують натуральноладової пісенності теми. Вперше цей прийом проявляється у завершальній каденції першої варіації (тт. 27–29).

Низхідний рух паралельних квартсектакордів, а потім сектакордів у трьох верхніх голосах у протилежному напрямку до нижнього голосу (від третього до п'ятого щабля), створює неочікувані, оригінальні співзвуччя. Традиційна функційна гармонічна послідовність заключної каденції (t – s – DD – D – t) реалізована через абсолютно інші вертикальні структури звучання. Зокрема: тоніка представлена III<sub>7</sub> і IV<sub>2</sub>; субдомінанта — натуральний мінорний D<sub>2</sub> як затримання до IV<sup>5</sup><sub>3</sub>; подвійна домінанта — ввідний септакорд DDVII<sub>7</sub><sup>4</sup> з квартою; домінанта — D<sub>9</sub> у щільному, практично кластерному розташуванні з затриманням до терцевого тону; тонічний акорд реалізований як октавний унісон у всіх партіях. Загалом, кульмінаційні моменти гармонії кожного куплету припадають на їх заключні каденції, що підкреслює драматургічну завершеність та логіку розвитку варіаційної форми.

Особливістю розвитку гармонічної мови цієї обробки є те, що одним із формоутворюючих елементів виступає підголосковість. Вона має значне функціональне та художнє значення: слугує не лише засобом поліфонізації та мелодизації фактури, а й сприяє виникненню нестандартних, оригінальних акордових сполучень, які часто мають лінеарне походження. Характер і тип підголосків органічно виростають із теми, а гармонічна тканина твору формується переважно з натуральних септакордів та їх обернень (як головних,

так і побічних щаблів). Паралельні та протилежні прохідні рухи, що оплітають акорди, а також імітаційні проведення служать засобами скріплення матеріалу та створення внутрішньої єдності. Це слід розглядати як важливий об'єднуючий фактор, який забезпечує цілісність твору, незважаючи на наявність фермат та завершених каденцій у середині композиції.

Варто зазначити, що хорову обробку Олени Чмут «Ой, ти місяцю» високо оцінив і відзначив як досконалий взірець хорової обробки української народної пісні народний артист України, легендарний хоровий маестро Левко Венедиктов.

Буковинська народна пісня «Ой, на горі два дубочки» є однією з найпопулярніших і найчастіше виконуваних хорових обробок Олени Чмут. Твір вирізняється яскравим фольклорним колоритом, характерним для коломийок, та демонструє органічне поєднання джазових гармоній із класичними прийомами розвитку музичного матеріалу. При цьому принципи обробки значною мірою спираються на традиції, які заклав класик української хорової обробки Микола Леонтович.

Форма обробки — куплетно-варіаційна, композиція в цілому репризна, з жартівливим характером. Восьмитактова тема побудована за періодом повторної будови  $A-A_1$ , відмінність спостерігається лише у кадансах. Мелодія відзначається архаїчністю та обмежена інтервалом квінти.

Перша експозиційна варіація містить мінімум акордових засобів. У супроводі чоловічих голосів переважають паралельні квінти, а в жіночих партіях звучить неконтрастне двоголосся — терцеві втори. Перша варіація утримується в одній тональності — *соль мінорі*; лише у десятому такті з'являється мажорна субдомінанта (*мі-бекар*), яка не створює відчуття відхилення. Незважаючи на наявність у каденції гармонічної домінанти, загальна ладова палітра залишається натуральним мінором, а використання *мі-бекару* у *соль мінорі* надає твору відтінок дорійського ладу, створюючи легкий ладовий контраст.

У другій варіації, починаючи з п'ятого такту, тема проводиться в теноровій партії, а в басовій партії формується низхідний хід  $I - VII - VI$  високий –  $VI$  натуральний –  $V$ , що містить хроматизм, який уперше з'явився ще у першій варіації в теноровій партії (з т. 9).

У другому куплеті сопрано та альти супроводжують тему, що проводиться в чоловічих голосах, цікавим контрапунктом, побудованим на русі паралельними терціями з прохідних звуків. Цей контрапункт виникає з ритмічного малюнка основної теми у шостому такті – восьма та дві шістнадцятих. Гармонія в другому куплеті залишається незмінною і повторює ладову основу першого куплету.

З третього куплету починаються гармонічні варіації, які одразу супроводжуються відхиленням у інші тональності. Використовується кварто-квінтова секвенція у паралельний мажор: мажорна субдомінанта, домінанта до III шабля, альтерований VII<sup>6</sup><sub>5</sub> подвійної домінанти основної тональності на VI шаблі, II<sub>7</sub> до домінанти, DD<sub>7</sub> – D<sub>7</sub> із розв'язанням у тоніку із затриманням. У результаті виникає доміантовий ланцюжок, ускладнений одночасним звучанням романтично-джазової послідовності акордів та архаїчної натурально-ладової народної мелодії, що створює явище своєрідної «поліладогармонії».

Цей прийом є першим варіантом перегармонізації теми, що спричинило кардинальну зміну звучання. Класичний доміантовий ланцюжок прикрашено хроматичними зсувами, а у партії альтів вперше з'являється дівізі, що призводить до п'ятиголосся – нонакорду, який поступово ускладнюється додаванням голосів. Від цього моменту (т. 38) нонакорди не зникають, ускладнюються альтераціями та замінними тонами, а фактура поступово ущільнюється. Заклучна доміананта цієї варіації виконана у вигляді неповного ундецимакорду із секстою, що надає акордам виразного джазового звучання. Застосування цих засобів у третій варіації позначає наближення кульмінації твору, створюючи очікування ще більш експресивних ладових і гармонічних структур та відходу від основної тональності.

У четвертому куплеті тема знову переходить до чоловічої групи хору, що відповідає змісту тексту пісні. Варто зауважити, що проведення теми в жіночих або чоловічих партіях обирається автором залежно від сюжету пісні, який має діалогічну форму. Початок четвертої варіації збігається з проведенням теми у другій варіації (з т. 22), проте фактура твору змінилася. Жіночі голоси супроводжують тему статичними акордами довгими тривалостями, що породжує

альтеровані та натуральні септакордові й нонакордові вертикалі, представляючи новий варіант гармонізації теми.

Цікавим є закінчення цієї варіації на альтерованій подвійній домінанті, що звучить як нонакорд із секстою. Це співзвуччя стає основою наступного епізоду — кульмінаційної варіації твору і зазнає зсуву на малу терцію вгору у дещо спрощеному вигляді (без сексти), після чого рухається великими та малими секундами вниз у синкопованому ритмі, зупиняючись на домінанті основної тональності. На його фоні тема звучить у партії тенорів у зміненому вигляді: чиста квінта замінена на зменшену, виникає п'ятиступеневий зменшений лад (тон — півтон), що додає експресії та динаміки. Разом із синкопованими джазовими акордами та терпкими дисонансами це ефективно підкреслює кульмінаційний момент твору.

У цілому спостерігається поступовий розвиток гармонічної мови — від натурального мінору, архаїчних мелодичних зворотів і прозорих квінт у супроводі до складних ладових перетворень теми та напружених п'ятизвучних акордових структур у супроводі. У поєднанні з терпкими дисонансними сполученнями це створює оригінальне, сучасне та цікаве звучання. Кульмінаційний епізод завершується  $D_9$  із секстою, розташованим у середині, що формує гостро-дисонансний ефект звучання.

У фінальному куплеті, який є репризою твору, динаміка змінюється на *p*. Контрапункт до теми, що звучав на початку твору в партії тенорів (тт. 9–12), виходить на перший план, будучи варіацією його проведення у другому куплеті (тт. 18–21). При цьому секундовий хід I–VII замінюється на септимовий стрибок. На фоні тонічного органного пункту цей контрапункт виконується у вигляді октавного унісону сопрано та тенорів, що обрамляє тему, яка ніби влітається в середину. Використовується поліфонічний прийом двоголосного вертикального складного контрапункту, що створює цікавий фонічний ефект. Тут головними стають не акордові вертикалі, а поліфонічне поєднання ліній та повернення до прозорого звучання.

Внаслідок лінійного руху виникають гострі низхідні малосекундові дисонанси, які надають «щемливості» звучанню цієї, на перший погляд,

жартівливої пісні. Жартівливий характер відступає, водночас розкривається прихований у сюжеті драматизм.

Цей епізод (шостий куплет) підсумовує весь попередній розвиток твору. Тут спостерігається протиставлення теми і контрапункту, використання витриманих нот, а також мажорна субдомінанта в нонакорді, що поєднується з м'яким натуральним VII<sub>9</sub> у перерваній каденції (тт. 67–68). Заклучна каденція включає поєднання VI<sub>6</sub> з D<sub>7</sub> із секстою та тоніку із затриманням до натурального мажорного VI<sub>6</sub>, яка переходить у закінчення на тоніці у вигляді світлого мінорного VI<sub>6</sub>.

У першій редакції на цьому місці обробка пісні завершувалася. Проте у 2000 році, під час державного іспиту з хорового диригування студентки НМАУ ім. П. І. Чайковського Надії Селезньової, твір було виконано в остаточній редакції — із повторенням першої частини.

У розвитку гармонічної мови обробки пісні «Ой, на горі два дубочки» простежується чітка динаміка: від діатонічної основи, прозорого звучання чистих квінт і натурального мінору — до поступового розширення ладового простору через мажорну субдомінанту, виходи в паралельну мажорну тональність, застосування побічних ступенів і домінантового ланцюжка, який поступово ущільнюється нонакордовими структурами. Такий розвиток органічно приводить до кульмінації, де з'являються «жорсткі» позатональні нонакорди, що зміщуються спочатку тонами, а потім — півтонами. На цій акордовій основі тема звучить у зменшеному ладі, що підсилює відчуття напруження та експресії, цілком відповідаючи драматургії тексту й розкриваючи його глибинний образний зміст.

### **Висновки.**

Хорові обробки українських народних пісень Олени Чмут є високохудожніми зразками української камерно-вокальної музики ХХ століття. У її творчості виявляється виразна індивідуальність композиторського мислення, що поєднує увагу до народного першоджерела з сучасним музичним мисленням. Застосовуючи наскрізний тип викладу, композиторка досягає цілісності

музичної форми, що дозволяє глибше розкрити поетичну основу твору, передати внутрішню психологічну напругу й ліризм літературного тексту народної пісні.

Емоційно-психологічна насиченість хорових творів Олени Чмут досягається завдяки багатій гармонічній палітрі, у якій поєднано елементи романтичної стилістики, народнопісенних інтонацій та сучасних гармонічних засобів, зокрема джазових акордових послідовностей. Такий підхід формує органічний синтез національного й академічного музичного мислення. У низці творів до нього додається ще й естрадно-джазова стилістика, що надає звучанню народної пісні оновленого, свіжого та інноваційного характеру.

Композиторська практика Олени Чмут вирізняється багатостильовою варіантністю, у якій провідною рисою є прагнення не лише до розширення й збагачення жанрових форм, а й до їхньої жанрово-стильової індивідуалізації. Це виявляється у творчій рефлексії музичних універсалій різних історико-художніх епох та в органічному поєднанні традицій із сучасними композиторськими техніками. У хорових обробках народних пісень композиторки, які можна означити як «професійний пісенний фольклор», природно поєднуються автентичний народний колорит і сучасна авторська інтерпретація. Хорова музика Олени Чмут презентує одну з провідних жанрово-стильових тенденцій сучасної української музики — національно-романтичний напрям, для якого характерні драматизм, ліризм і тонка емоційна виразність.

**Перспективи подальших розвідок...** Ця наукова публікація не претендує на всебічне охоплення всіх хорових обробок Олени Чмут. Водночас, вона може стати підґрунтям для подальших досліджень у галузі української камерно-хорової музики, а також для музикознавців, які аналізують жанрово-стильові особливості хорової обробки народної пісні в контексті тенденцій розвитку української хорової культури на межі ХХ – ХХІ століть. Отримані результати можуть бути корисними для подальшого вивчення української камерно-хорової творчості, зокрема її розвитку на Буковині, а також для аналізу сучасних підходів у хоровій виконавській практиці.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Гордійчук, М. М., укл. 1989. *Перлини української народної пісні*. Київ: Музична Україна.
2. Драч, І., 2010. *Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву*: навчальний посібник. Харків: Тимченко.
3. Каплієнко-Ілляк, Ю. В., 2020. *Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.*: монографія. Чернівці: Букрек.
4. Кушніренко, А. М., Залуцький, О. В. та Вишпинська, Я. М., 2011. *Історія музичної культури й освіти Буковини*: навчальний посібник. Чернівці: Чернівецький національний університет.
5. Лігус, О. М. та Лігус, В. О., 2018. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*, 1(2), сс.673–676.
6. Малий, Д. М., 2018. *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.
7. Плішка, А. В., 2011., укл. *Буковинські композитори*: навчальний посібник. Чернівці: Чернівецький національний університет.
8. Попова, А. О., 2023. *Становлення вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва*. Дис. д-ра філософії з муз. мистецтва. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
9. Путятицька, О. В., 2015. Драматургічний потенціал сакрального тексту «Тебе одоющагося» у музичних проєкціях кінця XVI–XXI ст. *Українське музикознавство*, 41, сс.184–192.
10. Романюк, Л. Б., 2015. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця XX – початку XXI ст. В кн.: Науковий потенціал, наукова інтернет конференція, 16-18 березня 2015, [online]. Режим доступу: <<https://int-konf.org/ru/2015/naukovij-potentsial-2015-16-18-03-2015/1030-kandidat-mistetstvoznastva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v-muzichnomu->> [дата звернення: 01.03.2025].
11. Семененко, Н. Ф., 1987. *Фольклорні риси гармонії хорової музики*. Київ: Наукова думка.
12. Симоненко, В. С., 2004. *Українська енциклопедія джазу*. Київ: Центр музичної інформації.
13. Сластьон, В. та Горобець, В., 2017. Естрадно-джазові виміри хорових обробок народних пісень у творчості Вероніки Тормахової. *Молодий вчений*, 9(49), сс.216–219.
14. Соловійов, А. М., 2022. *Джазова обробка народної пісні у творчості українських композиторів другої половини XX–початку XXI ст.* Дис. д-ра філософії з муз. мистецтва. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.
15. Толмачов, Р., 2011. *Хорове аранжування та вільна обробка*: навчальний посібник. Вінниця: Нова книга.
16. Чмут, О. О., 2021. *Хорові твори аскапелла*: нотна збірка. Чернівці: Місто.

### References

1. Hordiichuk, M. M., comp. 1989. *Perlyny ukrainskoi narodnoi pisni* [Pearls of Ukrainian folk song]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
2. Drach, I., 2010. *Khudozhnia indyvidualnist kompozytora: aspekty vyivavu: navchalnyi posibnyk* [The composer's artistic individuality: aspects of expression: a textbook]. Kharkiv: Tymchenko.
3. Kapliienko-Illiuk, Yu. V., 2020. *Muzychne mystetstvo Bukovyny. Stylovi paradyhmy kompozytorskoi tvorchosti XIX–XXI st.*: monohrafiia [The musical art of Bukovina. Stylistic paradigms of composer's creativity of the 19th–21st centuries: a monograph]. Chernivtsi: Bukrek.
4. 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.

5. Lihus, O. M. and Lihus, V. O., 2018. Problema stylu v muzykoznavchych doslidzhenniakh: dosvid systematyzatsii [The problem of style in musicological research: experience of systematization]. *Molodyi vchenyi*, 1(2), pp.673–676.
6. Malyi, D. M., 2018. *Specificity of composer's thinking in the music of the last third of the 20th–early 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.
7. Plishka, A. V., 2011., comp. *Bukovynski kompozytory: navchalnyi posibnyk* [Bukovyna composers: a textbook]. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet.
8. Popova, A. O., 2023. *The formation of vocal-jazz performance in the cultural space of Kyiv*. Ph.D. in Art History. Thesis. National Academy of Culture and Arts Management.
9. Putiatytska, O. V., 2015. Dramaturhichnyi potentsial sakralnoho tekstu "Tebe odeiushchahosia" u muzychnykh proektsiiakh kintsia XVI–XXI st. [The dramaturgical potential of the sacred text "The One Who Clothes You" in musical projections of the late 16th–21st centuries]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 41, pp.184–192.
10. Romaniuk, L. B., 2015. Synkretyzm folkloru i dzhazu v muzychnomu mystetstvi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st. [Syncretism of folklore and jazz in the musical art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries]. In: Scientific Potential, scientific internet conference, March 16-18, 2015, [online]. Available at: < <https://int-konf.org/ru/2015/naukovij-potentsial-2015-16-18-03-2015/1030-kandidat-mistetstvoznnavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v-muzichnomu->> [accessed: 01 March 2025].
11. Semenenko, N. F., 1987. *Folklorni rysy harmonii khorovoi muzyky* [Folklore features of the harmony of choral music]. Kyiv: Naukova dumka.
12. Symonenko, V. S., 2004. *Ukrainska entsyklopediia dzhazu* [Ukrainian encyclopedia of jazz]. Kyiv: Tsentru muzychnoi informatsii.
13. Slaston, V. and Horobets, V., 2017. Estradno-dzhazovi vymiry khorovykh obrobok narodnykh pisen u tvorchosti Veroniky Tormakhovoi [Pop and jazz dimensions of choral arrangements of folk songs in the work of Veronika Tormahova]. *Molodyi vchenyi*, 9(49), pp.216–219.
14. Soloviov, A. M., 2022. *Jazz processing of folk songs in the work of Ukrainian composers of the second half of the 20th–early 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.
15. Tolmachov, R., 2011. *Khorove aranzhuvannia ta vilna obrobka: navchalnyi posibnyk* [Choral arrangement and free arrangement: a textbook]. Vinnytsia: Nova knyha.
16. Chmut, O. O., 2021. *Khorovi tvory acappella: notna zbirka* [Choral works acappella: a collection of sheet music]. Chernivtsi: Misto.

**NADIIA 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](mailto:selezniovanadia12@gmail.com)

## **CHORAL ARRANGEMENTS OF UKRAINIAN FOLK SONGS IN THE WORK OF OLENA CHMUT: GENRE AND STYLISTIC FEATURES**

*This study examines selected choral arrangements of Ukrainian folk songs by the Bukovinian composer Olena Chmut, which occupy a prominent place in her creative output. It is emphasized that the stylistic features of these arrangements were shaped within the traditions of the Kyiv compositional school, serving as a foundation for the academic genesis of Chmut's work. The influence of contemporary trends in chamber choral performance of the 1990s, particularly the*

*activities of conductor Larysa Bukhonska, on the development of Chmut's individual style is highlighted. The study identifies the main genre and stylistic characteristics of Chmut's arrangements, including the integration of folk intonations with classical choral traditions and contemporary harmonic language. A detailed analysis is provided of two representative works—"Oy, ty misiatsiu" and "Oy, na hori dva dubochky"—with regard to harmonic language, polyphonic techniques, dramaturgical and formal principles, and thematic development. Special attention is given to the interaction between melody, poetic text, and expressive musical means, which create an organic unity in Chmut's scores. These works are shown to possess emotional and psychological depth as well as a distinctive compositional style. The composer demonstrates a refined sense of the vocal nature of choral sound, a rich harmonic palette, use of chordal verticals in jazz style, textural flexibility, and masterful application of polyphonic elements. It is concluded that the analyzed choral compositions are vivid examples of contemporary Ukrainian music, in which the folk song foundation, romantic expressiveness, modern harmonic exploration, and profound artistic reflection are harmoniously combined.*

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

*Стаття надійшла до редакції 23.09.2025 р.  
Отримано після доопрацювання 27.10.2025 р.  
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*

УДК: 78.071.2:780.616.433:159.942(045)  
DOI: 10.31318/2414-052X.4(69).2025.354584

**У ФАНЬ**

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-7340-3555>

аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
[u.fan.music@gmail.com](mailto:u.fan.music@gmail.com)

## СКЛАДНІСТЬ ВИКОНАВСЬКИХ ЗАВДАНЬ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ЕМОЦІОГЕННИХ УМОВ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА

*Розглянуто проблему естрадного хвилювання піаніста у процесі концертно-сценічної діяльності. З'ясовано, що виконання піаністом будь-яких ускладнених завдань під час прилюдної інтерпретації музичних творів детермінує емоціогенні умови, які можуть призвести до появи у нього негативного виду естрадного хвилювання, тобто: викликати емоційний стан страху, апатії чи навіть паніки, що, в свою чергу, спричиняє низьку результативність відтворення навіть якісно засвоєної інформації. Запропоновано концептуальний підхід до класифікації ускладнених виконавських завдань для піаніста. Висвітлено специфіку впливу таких завдань на прояв певного виду естрадного хвилювання піаніста у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів. Встановлено, що така властивість піаніста як «психологічна стійкість до негативного впливу емоціогенних умов на прояв естрадного самопочуття» може забезпечити якісне виконання ним ускладнених завдань у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів. Охарактеризовано зміст та структуру означеної властивості піаніста. Доведено, що психологічна стійкість піаніста до негативного впливу емоціогенних умов на якісне виконання ним ускладнених завдань досягається у процесі розвитку професійної майстерності митця завдяки: сформованим «уявним» варіантам «відповіді» на негативну дію стрес-факторів, що детермінують появу емоціогенних умов у процесі концертно-сценічної діяльності; набутому такому загальному психофізіологічному стану організму, який забезпечує швидку та надійну активацію відповідної інформації у довгостроковій пам'яті піаніста; розвитку його вольових якостей з їх пріоритетністю в загальній системі саморегуляції естрадної поведінки в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності; «набуттям концертної форми» систематичною прилюдною інтерпретацією музичних творів.*

**Ключові слова:** піаніст, концертно-сценічна діяльність, інтерпретація, музичний твір, ускладнені виконавські завдання, технічно-ігрові навички, емоціогенні умови, психологічна стійкість.

**Постановка проблеми...** Успішність інтерпретації музичних творів будь-яким піаністом у процесі прилюдних виступів визначається, перш за все, його загальною професійною підготовленістю. У теорії та методиці музичного виконавства є визнаною теза, що досягнення професійної підготовленості піаністом надає йому змоги максимально спрямовувати власні зусилля на творчий процес, адже «погано» підготовленому будь-якому митцю «випадково»

успішно виступити прилюдно не можливо, «випадково» можна проявити тільки низький рівень концертно-сценічної діяльності. Звичайно, що така загальна професійна підготовленість піаніста ґрунтується на готовності концертної програми до цілісної прилюдної інтерпретації та на його високій технічній майстерності. Готовність концертної програми до цілісної прилюдної інтерпретації вимагає від піаніста ідеального оволодіння матеріалом, досягнення масштабності звучання зі збереженням «ювелірного» інтонування мелодико-ритмічних ліній в гнучкому динамічно-фразовому розвитку, відпрацювання різних виконавських версій тощо. Технічна майстерність піаніста досить часто граничить не лише з віртуозністю, а й з детально продуманим планом виконання музичних творів, оскільки не досконало «відточена» думка інколи може його «жорстоко покарати» в період їх концертно-сценічної інтерпретації. Технічна оснащеність піаніста (у вузькому розумінні цього поняття), сама по собі, хоч і не надолужує наявність «творчої пустоти», все ж таки, сприяє успішності його діяльності в емоціогенних умовах, до яких відносяться прилюдні виступи.

Таким чином, у теорії та практиці фортепіанного виконавства простежується певне протиріччя між бажанням піаніста максимально проявити виконавську майстерність та відсутністю чітко визначених детермінант, які, створюючи емоціогенні умови під час його концертно-сценічної діяльності, ускладнюють процес досягнення поставленої мети.

Саме тому простежується необхідність у подальшому вивченні означеної проблеми.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Сучасна теорія та методика музичного виконавства поповнилася великою кількістю наукових праць, де розглядалися різноманітні питання концертно-сценічної діяльності піаніста, а саме:

- психологічне управління процесом оволодіння музичною інформацією (Т. Юник, 1996; Ян Ї, 2023; W. Giesecking, K. Leimer, 1972 та інші);

- виконавська техніка піаніста (Г. Ониськів, 2012; J. Gat, 1964; K. Martienssen, 1930 та інші);

- технології розвитку самостійності піаніста (В. Бурназова, 2010; К. Єргієва, 2019; Лі Менцзе, 2023 та інші);
- інтерпретаційне мислення піаніста (Д. Лісун, 2008; В. Москаленко, 2008; Д. Юник, 2011 та інші);
- музичний образ піаніста (О. Безбородько, 2023; Сюй На, 2023; Д. Юник, Т. Юник, 2025 та інші);
- індивідуальний виконавський стиль піаніста (Ма Лінь, 2024; О. Копелюк, 2018; І. Сухленко, 2011 та інші) тощо.

Психологічне управління процесом оволодіння музичною інформацією піаністом пов'язується з вихідними положеннями різноманітних теорій пам'яті, зокрема з:

- асоціативною теорією пам'яті;
- біхевіористичною теорією пам'яті;
- теорією гештальта;
- трьохкомпонентною теорією пам'яті тощо (Т. Юник, 1996).

Виконавську техніку піаніста дослідники розглядали на основі вихідних положень психолого-фізіологічної галузі науки стосовно складових його виконавських навичок. За цією теорією, виконавська навичка піаніста формується завдяки автоматизації його рухових дій, які об'єднуються за змістом у відповідні ланцюжки з чіткою послідовністю окремих ланок (Г. Ониськів, 2012).

Технології розвитку самостійності піаніста науковці розглядали в контексті психологічних теорій «самості», які відображають загальні тенденції його організму схвалювати і, таким чином, підвищувати власну компетентність, що спрямовує зусилля митця на саморозвиток з урахуванням особистісного творчого потенціалу. Означений феномен вони досліджували з трьох позицій, де перша спрямовувалась на вивчення індивідуально-особистісної готовності піаніста до концертно-сценічної діяльності, друга – на усвідомлення його готовності до виконання інтерпретаторських завдань, а третя – на виявлення функціональної готовності психічних процесів до мобілізації власних ресурсів під час підготовки до прилюдних виступів (Лі Менцзе, 2023).

При дослідженні інтерпретаційного мислення піаніста науковці спрямовували зусилля на розкриття його художньо-естетичних та виконавських аспектів. Вони вивчали означений феномен з позицій реалізації не тільки логічного й образного його видів, а й з позицій здатності митця до ефективного здійснення музично-виконавської діяльності в емоціогенних умовах, до осмислення музичного твору, психомоторики та психофізіології побудови музичного образу. Сюй На з цього приводу зазначила: «... музичний (інтонаційний) образ є слуховим відображенням за допомогою абстрактного мислення звукової форми об'єктивного світу. У музичному мисленні об'єктивний світ переростає в художні-інтонаційні образи, які є проявами індивідуального осмислення реальності об'єктивного світу. В процесі прилюдного виконання музичних творів здійснюється об'єктивація їх образів у свідомості інтерпретаторів. Перебіг означеного процесу відбувається за допомогою музичної мови (тембру, інтонаційності виконавця, звукоінтонації тощо), особистості самого виконавця і, як наслідок, відбиття об'єктивного світу його художньою свідомістю» (2023, с. 89).

Індивідуальний виконавський стиль піаніста став предметом поглибленого дослідження науковців на початку ХХІ століття, адже у мистецтвознавстві «накопичилась» необхідна теоретична база для розкриття сукупності його самобутніх виражальних і технічних ознак, а також унікальних рис артистизму. Процес стилетворення піаніста вони розглядали з двох позицій – «... усвідомленого та неусвідомленого “відстоювання” творчої “Я-концепції” з відображенням впливу максимально чіткої ідентифікації її конструктивів» (Ма Лінь, 2024, с.190). Досліджуючи означений феномен, Ма Лінь дійшла висновку, що «Розпізнання унікальності (самобутності й винятковості) індивідуального виконавського стилю піаніста у порівнянні з виконавськими стилями інших піаністів можливе як за умови прояву цілісної системи рис його сценічного образу, так і за умови презентованості лише провідних із них. Імітація та шаблонність відтворення рис сценічного образу, здатних забезпечити визнаність створеного індивідуального виконавського стилю піаніста без “розмивання” провідних його відмінностей серед виконавських стилів інших митців

концертно-сценічної діяльності, допускається лише на етапах розвитку професійної майстерності піаніста або за виняткової необхідності уникнення «технічних криз» при об'єднанні ігрових рухів у виконавські дії з їх подальшою автоматизацією» (2024, с. 190).

Отже, у мистецтвознавстві науковцями розглядалися різноманітні питання концертно-сценічної діяльності піаніста, Натомість, питання емоціогенних умов його концертно-сценічної діяльності залишилися поки ще поза їх увагою, тоді як знання, стосовно чіткого визначення детермінант, якими створюються такі умови, ускладнює процес прояву піаністом сформованої виконавської майстерності.

**Мета статті** полягає у висвітленні концептуального підходу до класифікації ускладнених виконавських завдань, які можуть виступати детермінантами емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста з усвідомленням специфіки їх впливу на прояв певного виду естрадного хвилювання у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів.

Досягнення означеної мети передбачалось вирішенням таких **завдань**:

1) проаналізувати види ускладнених виконавських завдань для піаніста, які можуть виступати детермінантами емоціогенних умов його концертно-сценічної діяльності;

2) охарактеризувати психологічну стійкість піаніста, яка може забезпечити якісне виконання ускладнених завдань під час концертно-сценічної діяльності;

3) розглянути специфіку формування психологічної стійкості піаніста до негативного впливу емоціогенних умов на якісне виконання ним ускладнених завдань у процесі його концертно-сценічної діяльності.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Дилетантизм, з яким часто доводиться «зустрічатися» майже кожному піаністу при визначенні детермінант емоціогенних умов майбутнього концертно-сценічного виступу, є ніщо інше, як наслідок відсутності науково обґрунтованої теорії музичного виконавства в означеному аспекті. Щоправда, упродовж ХХ століття і на початку ХХІ століття теорія та методика музичного виконавства поповнилася великою кількістю наукових праць, де розглядалися різноманітні питання підготовки митців

концертно-сценічної діяльності до негативного впливу емоціогенних умов на якість відтворення засвоєної інформації. Ці праці, як правило, базувалися на осмисленні досвіду визначних музикантів-виконавців. Втім, не викликає сумніву висунута у них теза, що кульмінацією всієї виконавської діяльності піаніста є прилюдна інтерпретація музичних творів, яка здійснюється в емоціогенніших умовах ніж аудиторно-репетиційна. Саме підвищена емоціогенність умов, як правило, ускладнює процес відтворення навіть якісно засвоєної інформації.

У дослідженнях Л. Котової (2000), Д. Юника (2011), Ян І (2023) та інших науковців вказується на те, що якісне відтворення засвоєної інформації музикантом-виконавцем в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності, перш за все, забезпечує сформована його психологічна стійкість. Означена властивість піаніста характеризується спроможністю його «... психіки протистояти негативним впливам будь-яких перешкод на злагожденість відтворення необхідної інформації. Вона визначається співвідношенням результативності діяльності у звичних та емоціогенних умовах з урахуванням коефіцієнту ускладнених завдань і обчислюється за допомогою формули

$$P_{nc} = \frac{P_{сцен.д.}}{P_{звич.д.}} \cdot K_{вуз}, \text{ де:}$$

$P_{сцен. д.}$  – показник діяльності в емоціогенних умовах;

$P_{звич. д.}$  – показник діяльності у звичних умовах;

$K_{вуз.}$  – коефіцієнт виконання ускладнених завдань (Д. Юник, 2011, сс. 104-105).

У практичній діяльності піаніста простежується така закономірність: в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності піаніста успішність виконання ускладнених завдань знижується, а легких завдань, навпаки, – підвищується. Натомість, ускладнені виконавські завдання для піаніста розмежовуються на три види.

Критерієм визначення першого виду ступеня складності виконавських завдань для піаніста є безпомилковість відтворення раніше завчених технічно-стереотипних дій, які виступають елементами його нових ігрових навичок. Оцінювання цього критерію здійснюється за такими параметрами, як:

- кількість раніше засвоєних (автоматизованих) елементів у кожній новій технічно-ігровій навичці;
- якість їх автоматизації;
- суб'єктивна вимогливість митця до точності виконання кожного елемента нової технічно-ігрової навички окремо.

Стосовно першого параметра оцінювання ступеня складності означеного виду ускладнених виконавських завдань, слід зазначити, що чим більше елементів містить в собі одна технічно-ігрова навичка, тим складнішим стає виконавське завдання для піаніста. Втім, їх складність також пов'язується зі ступенем подібності цих елементів та з раніше сформованими зв'язками між ними. Тобто, виконавські завдання ускладнюються для піаніста в тому випадку, коли відтворюються декілька технічно-ігрових елементів раніше засвоєної навички з ледь помітною різницею у новій навичці. Від якості автоматизації цих елементів (показників другого параметра) залежить успішність відтворення технічно-стереотипних ігрових навичок саме в емоціогенних умовах. Якісно автоматизовані технічно-стереотипні ігрові навички відтворюються не тільки безпомилково в таких умовах, а й швидше ніж у звичних. Показники третього параметра оцінювання ступеня складності першого виду ускладнених виконавських завдань для піаніста характеризуються абсолютною чи варіативною точністю відтворення кожного елемента технічно-ігрової навички. При досягненні абсолютної точності багаторазове повторення кожного елемента технічно-ігрової складової навички дає позитивний ефект тільки в тих випадках, коли з кожним повторенням відтворюються операції одним і тим же способом. Однак, виконання такого (першого) виду ускладнених виконавських завдань, які потребують варіативної гнучкості та модифікації структури технічно-ігрових дій однієї навички, ускладнюються при встановленні жорсткого стереотипу. Щоб уникнути таких негативних наслідків піаністу потрібно формувати технічно-ігрові навички, котрі в емоціогенних умовах забезпечують гнучкість реакції митця на змінність відтворення їх складових (Л. Котова, 2000).

Критерієм визначення другого виду ступеня складності виконавських завдань для піаніста виступає досконалість усвідомленої координації завчених

технічно-ігрових дій зі сформованою його здатністю до адекватної реакції на зміну емоціогенних умов. Параметрами оцінювання цього критерію є:

- різноманітність координованих елементів технічно-ігрових дій виконавських навичок;
- наявність часового ліміту для усвідомленої координації завчених таких технічно-ігрових дій;
- складність координації завчених цих технічно-ігрових дій.

Слід зазначити, що велика кількість координованих елементів технічно-ігрових дій виконавських навичок та їх різноманітність вимагає від піаніста наявності арсеналу відповідної кількості операцій управління і контролю. Більше всього ускладнює виконавські завдання для піаніста наявність показників другого параметра означеного їх виду, оскільки дефіцит часу створює високий темп та швидкість відтворення технічно-ігрових дій виконавських навичок. Особливо це проявляється в піаністів під час прилюдної інтерпретації віртуозних музичних творів, де відтворення технічно-ігрових дій відбувається в режимі безперервної діяльності. Щодо впливу показників третього параметра другого критерію визначення цього (другого) виду ступеня складності виконавських завдань для піаніста (складність координації завчених технічно-ігрових дій), то необхідно зазначити, що кожне його пристосування до зміненої емоціогенної умови потребує зусиль для доцільної координації процесу відтворення окремо взятої, навіть, якісно автоматизованої дії (Д. Юник, 2011).

Критерієм визначення третього виду ступеня складності виконавських завдань для піаніста виступає рівень сформованості у нього здатності до самостійної уявної побудови самобутніх версій інтерпретації музичних творів та прояву творчої активності для реалізації однієї з них в концертно-сценічних умовах зі спроможністю її корекції під впливом непередбачених емоціогенних умов. Параметрами оцінювання цього третього критерію є здатності до:

- самостійного уявного проектування декількох версій виконавської інтерпретації музичного твору, які відповідають його стильовим ознакам;
- самостійного уявного проектування декількох самобутніх/унікальних версій виконавської інтерпретації музичного твору;

- збагачення виконавської версії інтерпретації музичного твору художньо-виконавськими засобами, які створюються під впливом емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності;

- підсилення виконавської версії інтерпретації музичного твору зміною або реконструкцією деяких її ознак нововиявленими ознаками під впливом емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності (Д. Юник, Т. Юник, 2025).

Звичайно, кількість параметрів оцінювання цього критерію визначення третього виду ступеня складності виконавських завдань для піаніста ускладнюється їх динамічністю, неоднозначністю тлумачення кількісних стильових ознак, що і «породжує» дискусійність суб'єктивних поглядів при розгляді означеної проблеми. Натомість, навіть ці параметри вимагають від нього прояву творчої активності та пошуку нових оригінальних рішень. Ступінь їх складності також залежить і від непередбачених змін зовнішніх обставин та появи нових перешкод при виконанні технічно-ігрових навичок. Крім того, діяльність ускладнюється з ростом кількості опосередкованих, абстрактних і складних роздумів, необхідних для вирішення таких творчих завдань, а особливо зі збільшенням інтенсивності дії подразників, які створюють емоціогенні умови. Ці умови «змушують» піаніста емоційно реагувати на дію подразників і таким чином виникає у нього естрадне хвилювання, від якого (позитивний чи негативний) залежить не лише від змісту емоцій, а й від їх інтенсивності. Незалежно від того, що поки ще не розроблено загально визнану спеціальну шкалу для її вимірювання, інтенсивність емоцій піаніста можна лише умовно розмежувати на чотири рівні, які мають зв'язок з відповідними змінами у його психічних процесах, тобто:

- низький рівень інтенсивності емоцій піаніста;
- середній рівень інтенсивності емоцій піаніста;
- високий рівень інтенсивності емоцій піаніста;
- дуже високий рівень інтенсивності емоцій піаніста.

Низькому рівню інтенсивності емоцій піаніста властивий нейтральний (звичайний) стан, за якого він у процесі концертно-сценічної діяльності не відчуває нового явно відображеного емоційного забарвлення. У такому стані він

диференційовано реагує як на «негативні», так і на «позитивні» впливи подразників, хоча за «позитивних» емоцій актуалізація новосприйнятої стимуляції проходить значно легше, ніж за «негативних».

Середній рівень інтенсивності емоцій характеризується помірною силою, за якої піаніст більш чітко реагує як на зовнішні, так і на внутрішні подразники. Йому властиві усвідомлені емоційні реакції. Особливий вплив емоцій такої інтенсивності проявляється на асоціативних процесах митця, що покращує змістове забарвлення уявних художніх образів.

Високому рівню інтенсивності емоцій піаніста властиве домінування такої їх великої сили, що може виражатись у досить гострій формі. Ця форма вираження емоцій досить часто призводить митця концерто-сценічної діяльності до «блокування» адекватного сприйняття дійсності. Явища, котрі викликають емоції такої інтенсивності, як правило, у звичних умовах діяльності не помічаються.

За дуже високого рівня інтенсивності емоцій, який у психології називають «стан афекту», здійснюється повне відключення всіх неемоційних процесів, що регулюють концерто-сценічну поведінку піаніста в емоціогенних умовах. Разом з тим, слід зазначити, що інтенсивність його емоцій характеризується не статичністю, а динамічністю, тобто підсиленням або послабленням. Зміна такої сили здійснюється завдяки сумації (накопиченню «негативних» емоцій), де особлива роль належить їх генералізації, оскільки індіферентні (подібні) подразники в змозі викликати різні його реакції. «Більш того, експериментально доведено, що:

- не лише схожі подразники, а й інші супутні з ними можуть виступати їх джерелом в емоціогенних ситуаціях;

- емоційну реакцію в напружених умовах викликають навіть ті подразники, значення яких характеризуються досить віддаленою подібністю, оскільки за таких обставин підвищується чуттєвість до них;

- просторова або часова віддаленість від значимої для суб'єктів події звужує генералізацію емоцій завдяки зниженню чуттєвості до впливу відповідного роду емоційних подразників;

- одним з важливих факторів визначення межі генералізації є сила діючого подразника, де чим вона більша, тим сильніша генералізація;

- на початкових стадіях розвитку особистості генералізація емоцій проходить на основі фізичної подібності подразників та часової суміжності, а з набуттям певного досвіду — завдяки семантичній схожості» (Юник, 2011, сс. 65-66).

Отже, можна зазначити, що різна інтенсивність емоцій піаніста по різному впливає на його естрадне самопочуття в умовах концертно-сценічної діяльності.

### **Висновки.**

1. Виконання піаністом будь-яких ускладнених завдань під час прилюдної інтерпретації музичних творів детермінує емоціогенні умови, які можуть призвести до появи у нього негативного виду естрадного хвилювання, тобто викликати емоційний стан остраху, апатії чи навіть паніки, що, в свою чергу, як правило, спричиняє низьку результативність відтворення навіть якісно засвоєної інформації. Ускладнені виконавські завдання для нього умовно розмежовуються на види відповідно до: наявної кількості різноманітних раніше засвоєних (автоматизованих) елементів у кожній новій технічно-ігровій навичці з ледь помітною різницею між ними; часового ліміту для усвідомленої їх координації у процесі заучування; рівня сформованості у піаніста здатності до самостійної уявної побудови самобутніх версій інтерпретації музичних творів та прояву творчої активності для реалізації однієї з них в концертно-сценічних умовах зі спроможністю її корекції під впливом непередбачених емоціогенних умов.

2. Якісне виконання піаністом ускладнених завдань під час концертно-сценічної діяльності забезпечує сформована у нього психологічна стійкість до негативного впливу емоціогенних умов на перебіг означеного процесу. Елементами такої психологічної стійкості виступають інтелектуальні, волеві та емоційні властивості митця. Сукупність означених елементів психологічної стійкості піаніста до негативного впливу стрес-факторів на якісне виконання ним ускладнених завдань в їх співвідношенні з емоціогенними умовами концертно-сценічної діяльності і конкретизацією ускладнених завдань не тільки складають динамічну структуру його психологічної готовності до адекватної реакції на негативну дію подразників, а й визначають адаптивну поведінку митця.

3. Психологічна стійкість піаніста до негативного впливу емоціогенних умов на якісне виконання ним ускладнених завдань формується у процесі розвитку професійної майстерності митця. Для її цілеспрямованого досягнення необхідно:

- сформувати у піаніста варіанти «відповіді» на негативну дію подразників, які детермінують появу емоціогенних умов у процесі концертно-сценічної діяльності;

- виробити загальний психофізіологічний стан організму, що забезпечить швидкість та надійність активації відповідної інформації у довгостроковій пам'яті піаніста, яку необхідно якісно відтворити в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності;

- розвинути основні вольові якості піаніста з їх пріоритетністю в загальній системі саморегуляції естрадної поведінки в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності;

- «набути концертної форми» систематичною прилюдною інтерпретацією музичних творів.

**Перспективи подальших розвідок...** Викладена інформація в статті не претендує на вичерпне розкриття проблеми детермінації емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста з усвідомленням специфіки їх впливу на прояв певного виду естрадного хвилювання у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів. Разом з тим, вона може слугувати основою для подальшого дослідження означеної проблеми, адже поза увагою залишились питання щодо визначення інших стрес-факторів, дія яких створює емоціогенні умови концертно-сценічної діяльності піаніста.

### Список використаної літератури і джерел

1. Безбородько, О., 2023. Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>
2. Бурназова, В. В., 2010. *Методичні засади розвитку виконавської самостійності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі інструментальної підготовки*. Дис. канд. пед. наук. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
3. Єргієва, К., 2019. *Фортепіанна гра як жанрово-комунікативний та інтерпретативностильовий феномен*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

4. Копелюк, О. О., 2018. *Фортепіанна творчість Івана Карабича: феноменологія стилю*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
5. Лі, Менцзе, 2023. Готовність студентів-піаністів до самостійної інтерпретації музичних творів як психолого-педагогічний феномен. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 3(127), 498–507. <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2023.03/498-507>
6. Лісун, Д. В., 2008. Інтерпретація музичного твору як засіб розвитку емоційної сфери творчої особистості музиканта-виконавця. *Педагогіка та психологія: збірник наукових праць*, 34, 101–108.
7. Ма, Лінь, 2024. *Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю*. Дис. д-ра філософії з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
8. Москаленко, В. Г., 2008. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, 106–111.
9. Ониськів, Г., 2012. *Методика формування виконавських навичок майбутніх учителів музики в процесі інструментальної підготовки*. Дис. канд. пед. наук. Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького.
10. Сухленко, І., 2011. *Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
11. Сюй, На., 2023. *Концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень*. Дис. д-ра філософії з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
12. Юник, Д. та Юник, Т., 2025. Взаємозалежність детермінант індивідуально-виконавського стилетворення митця концертно-сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (66), 7–24. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(66\).2025.333473](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(66).2025.333473)
13. Юник, Д. Г., 2011. *Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів*. Дис. д-ра пед. наук. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
14. Юник, Т. І., 1996. *Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів*. Дис. канд. пед. наук. Київський державний інститут культури.
15. Ян, Ї., 2023. *Виконавська стабільність як основа концертно-сценічної діяльності піаністів*. Дис. д-ра філософії з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
16. Gat, J., 1964. *A zongora tortenete*. Budapest: Zeneműkiadó Vállala.
17. Gieseking, W. and Leimer, K., 1972. *Piano technique*. New York: Dover Publications.
18. Martienssen, K., 1930. *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Verlag Breitkopf & Härtel.

### References

1. Bezborodko, O., 2023. Natsionalnyi obraz fortepiano [National image of the piano]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>
2. Burnazova, V. V., 2010. *Methodological principles of developing the performing independence of students of music and pedagogical faculties in the process of instrumental training*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.
3. Yerhiieva, K., 2019. *Piano playing as a genre-communicative and interpretative-stylistic phenomenon*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy.
4. Kopeliuk, O. O., 2018. *Piano work of Ivan Karabyts: phenomenology of style*. Dissertation of candidate of art history. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

5. Li, Mengze, 2023. Hotovnist studentiv-pianistiv do samostiinoi interpretatsii muzychnykh tvoriv yak psykholoho-pedahohichnyi fenomen [The readiness of pianist students to independently interpret musical works as a psychological and pedagogical phenomenon]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 3(127), 498–507. <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2023.03/498-507>
6. Lisun, D. V., 2008. Interpretatsiia muzychnoho tvoriv yak zasib rozvytku emotsiinoi sfery tvorchoi osobystosti muzykanta-vykonavtsia [Interpretation of a musical work as a means of developing the emotional sphere of the creative personality of a musician-performer]. *Pedahohika ta psykholohiia: zbirnyk naukovykh prats*, 34, 101–108.
7. Ma, Lin, 2024. *Stage image of a pianist as a form of manifestation of an individual performance style*. Ph.D. in Musical Art. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
8. Moskalenko, V. H., 2008. Analiz u rakursi muzykoznavchoi interpretatsii [Analysis from the perspective of musicological interpretation]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1, 106–111.
9. Onyskiv, H., 2012. *Methodology for forming performance skills of future music teachers in the process of instrumental training*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University.
10. Sukhlenko, I., 2011. *Vladimir Horowitz's performance style is in line with the development of the romantic tradition*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.
11. Suj, Na., 2023. *Vocalists' concert and stage artistry in the process of performing Chinese folk songs*. Ph.D. in Musical Art. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
12. Yunyk, D. and Yunyk, T., 2025. Vzaiemozalezhnist determinant indyvidualno-vykonavskoho styletvorennia myttsia kontsertno-stsenichnoi diialnosti [Interdependence as a determinant in shaping the individual performance style of concert-stage artists]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(66), 7–24. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(66\).2025.333473](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(66).2025.333473)
13. Yunyk, D. H., 2011. *Theory and methodology of forming the performance reliability of instrumental musicians*. Doctor of Pedagogy. Thesis. National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.
14. Yunyk, T. I., 1996. *Improving the technique of memorizing musical text as a means of developing the performing mastery of pianist students*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Kyiv State Institute of Culture.
15. Yan, I., 2023. *Performance stability as the basis of pianists' concert and stage activity*. Ph.D. in Musical Art. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
16. Gat, J., 1964. *A zongora tortenete*. Budapest: Zeneműkiadó Vállala.
17. Giesecking, W. and Leimer, K., 1972. *Piano technique*. New York: Dover Publications.
18. Martiensen, K., 1930. *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Verlag Breitkopf & Härtel.

**WU FAN**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0454-2259>

Postgraduate Student

Department of Theory and History of Musical Performance  
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

[u.fan.music@gmail.com](mailto:u.fan.music@gmail.com)

## **PERFORMANCE TASK COMPLEXITY AS A FACTOR AFFECTING EMOTIONAL CONDITIONS IN PIANISTS' CONCERT ACTIVITIES**

*The study addresses the issue of stage anxiety in pianists during concert and performance activities. It has been established that performing any complex tasks in the context of public*

*interpretation of musical works determines the emotional conditions that may lead to the emergence of negative forms of stage anxiety, namely, inducing emotional states of fear, apathy, or even panic, which in turn result in reduced performance effectiveness, even for material that has been well learned. A conceptual approach to the classification of complex performance tasks for pianists is proposed. The study highlights the specific influence of such tasks on the manifestation of particular types of stage anxiety in pianists during public musical performance. It is established that a pianist's trait, defined as "psychological resilience to the negative impact of emotion-inducing conditions on stage well-being," can ensure high-quality performance of complex tasks during public interpretation of musical works. The content and structure of this pianist's trait are characterized. It is demonstrated that a pianist's psychological resilience to the negative impact of emotion-inducing conditions on the high-quality performance of complex tasks is developed through the cultivation of professional mastery. This is achieved by: the formation of "mental" strategies or "responses" to the negative influence of stress factors that generate emotion-inducing conditions during concert and stage activities; the attainment of a general psychophysiological state that ensures rapid and reliable activation of relevant information stored in long-term memory; the development of volitional qualities, prioritized within the overall system of self-regulation of stage behavior under emotion-inducing conditions; and the acquisition of a "performance-ready form" through systematic public interpretation of musical works.*

**Keywords:** *pianist, concert and stage activity, interpretation, musical composition, complex performance tasks, technical and playing skills, emotion-inducing conditions, psychological resilience.*

*Стаття надійшла до редакції 4.09.2025 р.  
Отримано після доопрацювання 5.10.2025 р.  
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*

**ЧЕНЬ ЯНХАО**

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

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
[chen.yanhao.vocalist@gmail.com](mailto:chen.yanhao.vocalist@gmail.com)

## САМОКОНТРОЛЬ ВОКАЛІСТОМ ПРОЦЕСУ УЯВНОГО ПРОЄКТУВАННЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ ПІД ЧАС РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМИ ТВОРАМИ

Розглянуто проблему усвідомленого уявного проєктування художніх образів вокалістом під час роботи над музичними творами в аспекті взаємодії складників його самоконтролю. З'ясовано, що художні образи вокаліста це цілісне динамічне, а не статичне утворення в його уяві з «забарвлених» асоціативно-художнім змістом конструктів музичних образів. Проаналізовано музичні образи, як цілісні уявні утворення нижчого порядку, які відображають трансформацію вокалістом нотного тексту в узагальнену звукову форму музичного твору з урахуванням індивідуальної емоційної реакції на її палітру звучання. Встановлено, що динамічна змінність асоціативно-художнього змісту кожного конструкту художніх образів в різних умовах прилюдної інтерпретації музичного твору щоразу викликає іншу (нову) емоційну реакцію слухачів на сприйняту інформацію. Висвітлено психологічні механізми усвідомленого проєктування їх більш удосконаленої функціональної моделі, яка здійснюється завдяки доповненню та когнітивній трансформації сприйнятої інформації на основі репрезентації асоціативних семантичних понять, відокремлених від реально сприйнятих ознак. Доведено, що: уявні художні образи вокаліста виступають джерелом нескінченного розвитку його виконавської майстерності; успішність проєктування вокалістом означеного виконавського феномену залежить від чіткості визначення конструктів художніх образів та їх уявних взірців; конструкти художніх образів вокаліста віддзеркалюють як вихідні, так і похідні показники, де перші відображають просторо-часову структуру й модально-інтенсивні ознаки, а другі — предметність, цілісність та узагальненість; взірцеві уявні конструкти означеного феномену також характеризуються вихідними та похідними показниками, але перші окрім просторово-часової структури віддзеркалюють змінність модально-інтенсивних ознак, а другі — нестійкість, фрагментарність та узагальненість їх ознак; проєктування художніх образів вокалістом розпочинається з визначення їх конструктів, які підлягають усвідомленій саморегуляції у процесі роботи над музичними творами.

**Ключові слова:** вокаліст, музичні образи, художні образи, музичний твір, саморегуляція, концертно-сценічна діяльність, інтерпретація.

**Постановка проблеми...** Цивілізаційні зміни сучасності висувають якісно нові вимоги до професійної діяльності вокаліста, яка не можлива без якісно сформованих художніх образів. У мистецтвознавстві дослідженню означених проблемних питань науковцями поки ще не приділено достатньої уваги. Разом з

тим, аналіз науково-методичної літератури з теорії та історії вокального виконавства, а також вивчення досвіду митців концертно-сценічної діяльності уможливили виявлення суперечності між їх бажанням застосовувати дієві методи для швидкого та якісного формування художніх образів музичних творів з урахуванням полісуб'єктної діалогічної взаємодії з їх сюжетністю та відсутністю у них напрацьованого методичного інструментарію для досягнення поставленої мети.

Отже, потреба сучасного суспільства у підготовці високкваліфікованих вокалістів, які спроможні якісно доносити до слухачів духовно-естетичні цінності музичних творів, та недостатня розробленість методичного інструментарію для швидкого і якісного формування художніх образів цих творів, а також необхідність подолання вищезначеної суперечності — надають змогу припустити, що вивчення саморегуляції процесу проєктування художніх образів митцями концертно-сценічної діяльності надасть змогу вирішити означену проблему.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** У сучасній науці проблема проєктування художніх образів митцями концертно-сценічної діяльності під час роботи над музичними творами найдосконаліше розглянута в галузі фортепіанного виконавства. Зокрема, Ма Лінь (2024), досліджуючи сценічний образ піаніста як форму прояву його індивідуального виконавського стилю, дійшла висновку, що саме спроектовані ним художні образи музичних творів, наряду з їх музичними образами, складають основу сценічних образів. За її дослідженням, «художній образ музичного твору — це цілісне утворення, сформоване в уяві піаніста, яке відображає не тільки складники музичного образу (палітру їх мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням динамічно-фразового розвитку й тембрального забарвлення, фактуру, форму тощо), а й художньо-асоціативне їх опредмечування» (Ма Лінь, 2024, с. 135).

Ян Ї, вивчаючи виконавську стабільність піаніста у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів (2023), зазначила, що уявне проєктування інтерпретаційних моделей музичних творів на основі сформованих у нього

художніх образів цих творів з урахуванням їх емоційно-тембрального забарвлення та тезаурусу реалізації таких моделей виконавськими засобами — і має бути дослідницьким феноменом мистецтвознавства. Виконавську стабільність піаніста вона розглядала з позицій динамічності та сталості, де перша досягається врівноваженою пульсацією її внутрішніх елементів за циклічним алгоритмом «порядок ↔ хаос», а друга — адекватною реакцією на дію стрес-факторів під час «... творчої реалізації уявних інтерпретаційних моделей музичних творів безпомилковим відтворенням виконавських навичок у звичних та концертно-сценічних умовах діяльності. Статична виконавська стабільність піаністів забезпечує безпомилкове відтворення виконавських навичок завдяки: незмінності конфігурацій рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні у процесі досягнення їх стабілізації; домінуванню принципу безкомпромісного дотримання установок, спрямованих на звільнення свідомості від контролю над процесом реалізації рухових актів» (Ян І, 2023, с. 194). Більш того, Ян І дійшла висновку, що саме сталість синхронної саморегуляції піаністом внутрішніх параметрів його динамічної стабільності забезпечує не тільки якісне функціонування всієї системи досліджуваного феномену, а й забезпечує утримання її стійкості «... до збереження власних духовно-естетичних цінностей у процесі пошуків поліваріативних/інваріантних гнучких конструктів для уявної побудови художніх образів музичних творів» (Ян І, 2023, с. 193).

Слід зазначити, що питання самоконтролю процесу уявного проектування художніх образів митцями концертно-сценічної діяльності під час роботи над музичними творами залишились поза увагою як Ма Лінь, так і Ян І.

З досліджуваної проблеми на особливу увагу заслуговує наукова праця мистецтвознавиці Сюй Ни (2023), де розгляд концертно-сценічного артистизму вокаліста авторкою пов'язується з:

- механізмами його рефлексії як під час уявного проектування художніх образів музичних творів, так і в процесі прилюдного перевтілення у них з урахуванням індивідуальних особливостей фізіології голосового апарата митця, що в кінцевому варіанті відображається на тембрально-естетичному забарвленні звуку;

- емпатією митця, яка прямо корелює з його потребою в артистичній самореалізації з урахуванням не тільки «світу образів» вокальних творів, а і її рівня в загальній «Я-концепції».

Розглядаючи механізми формування художніх образів вокальних творів в уяві митців концертно-сценічної діяльності Сюй На дійшла висновку, що «У музичному виконавстві художні образи постають винятковим проявом художньої свідомості митців або слухачів/глядачів, даючи можливість відтворити об'єктивну дійсність в реально-почуттєвій природньо-перцептивній формі, враховуючи прояв певного естетичного ідеалу. Враховуючи те, що музика є проникливим видом мистецтва, а музичне виконавство пов'язане з вираженням художніх образів, то в ньому органічно пов'язані частини і ціле, форма і зміст, конкретне і абстрактне, почуттєве і логічне, безпосереднє й опосередковане, зовнішнє і внутрішнє, індивідуальне й загальне тощо» (2023, с. 89).

Слід зазначити, що і у вокальному виконавстві проблема самоконтролю процесу уявного проектування художніх образів митцями концертно-сценічної діяльності під час роботи над музичними творами залишилась поза увагою мистецтвознавців. Натомість, у теорії та методиці музичного навчання означена проблема привернула увагу Оу Цзяюй. Вивчаючи методику формування умінь саморегуляції емоційного стану студента-вокаліста під час підготовки до сценічних виступів, він дійшов висновку, що досліджуваний феномен «... слід розглядати не тільки з позицій психології та мистецтвознавства, а й з позицій педагогіки, адже саме педагогічна наука надає змогу ретельно дослідити механізми педагогічного управління означеним процесом» (2025, с. 202). На його думку, саморегуляція будь-якої діяльності характеризується взаємодією не тільки когнітивних процесів особистості, а й емоційно-вольових, які спрямовують її на мобілізацію всіх внутрішніх ресурсів для проектування і реалізації найкращих варіантів інтерпретації музичних творів. Оу Цзяюй вперше розроблено «... трьохетапну методику цілеспрямованого формування умінь саморегуляції емоційного стану студента-вокаліста під час підготовки до

сценічних виступів з урахуванням виявлених пошуковим експериментом ефективних принципів, форм, методів та прийомів удосконалення означеного процесу» (2025, с. 205). Саме на першому етапі ним рекомендується, перш за все, визначити атрибути для самоконтролю, без яких не тільки подальший процес усвідомленого проектування їх взірців не можливий, а й утруднюється мобілізація внутрішніх ресурсів митця і досягнення поставленої мети. На другому етапі, за його переконаннями, необхідно розвивати уміння «... адекватного оцінювання якості звукової реалізації уявних взірців вокально-виконавських атрибутів контролю, а на третьому — розвивати уміння самокорекції як атрибутів контролю і взірців цих атрибутів, так і уміння самокорекції злагодженості їх відтворення під час роботи над вокальним твором, а також у процесі прилюдних виступів» (2025, с. 205). Окрім цього, Оу Цзяюй обґрунтував сутність педагогічних умов, створення яких забезпечує успішну реалізацію запропонованої ним методики у навчальному процесі студента-вокаліста, «... де створення першої забезпечує розвиток здатності студента-вокаліста до визначення текстових та вокально-виконавських атрибутів контролю, а також до проектування в уяві їх взірців з метою мобілізації творчого потенціалу для досягнення поставленої мети, створення другої — розвиток його здатності до усвідомленого (логічного) та неусвідомленого (інтуїтивного) адекватного самооцінювання визначених текстових й вокально-виконавських атрибутів контролю, а також уявних їх взірців з метою цілеспрямованого виникнення у нього бажаного емоційного стану, а створення третьої — розвиток ... здатності до самокорекції визначених текстових та вокально-виконавських атрибутів контролю, а також уявних їх взірців з метою саморегуляції його емоційного стану у будь-яких умовах інтерпретації музичних творів» (2025, с. 205).

У ряді наукових праць з теорії та методики музичного виконавства вказується на те, що всі негаразди у митців концертно-сценічної діяльності детермінуються відсутністю необхідного їх усвідомленого самоконтролю як за процесом проектування художніх образів у період роботи над музичними творами, так і за процесом реалізації цих образів під час безпосередніх

прилюдних виступів (Л. Котова, 2000; Ма Лінь, 2024; Оу Цзяюй, 2025; Сюй На, 2023; Д. Юник, 2011; Ян Ї, 2023 та інші). Незважаючи на те, що вони досить «близько підійшли» до розгляду проблеми самоконтролю процесу уявного проєктування художніх образів вокалістом під час роботи над музичними творами, все ж таки поза увагою науковців залишилися питання усвідомленого ним управління, без знання якого підготовка високкваліфікованих фахівців, спроможних сформувати якісну виконавську версію їх інтерпретації з урахуванням духовно-естетичних цінностей ускладнюється.

**Мета дослідження** — розглянути механізми усвідомленого уявного проєктування художніх образів вокалістом під час роботи над музичними творами в аспекті взаємодії складників його самоконтролю.

Досягнення означеної мети передбачалось вирішенням таких **завдань**:

- 1) охарактеризувати поняття «художні образи вокаліста» з визначенням їх структури;
- 2) проаналізувати процес проєктування художніх образів вокалістом під час роботи над музичними творами;
- 3) розглянути конструкти художніх образів вокаліста та їх вихідні і похідні показники;
- 4) описати роль самоконтролю у процесі усвідомленого уявного проєктування художніх образів вокалістом.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Художні образи вокаліста не тільки детермінують прояв індивідуального виконавського стилю та артистизму, а й виступають джерелом його сценічної емпатії. Художні образи будь-якого митця концертно-сценічної діяльності є цілісними уявними утвореннями, спроектованими на основі раніше створених музичних образів, які відображають трансформацію його нотного тексту в узагальнену звукову форму музичного твору з урахуванням індивідуальної емоційної реакції на її палітру звучання. Мистецтвознавцями доведено, що музичні образи хоча і «несуть» інформацію виконавських дій, все ж таки їм не властива художньо-асоціативна предметність. Вони відображають «світ музичних інтонацій» з урахуванням

індивідуальних переживань вокаліста. Таку художньо-асоціативну предметність відображають його художні образи на основі «використання» вже сформованих конструктів музичного образу, тобто: у процесі роботи над музичним твором конструкти музичного образу опредмечуються конкретним або абстрактним асоціативно-художнім змістом, який надає змогу митцю «здійснити» емоційне «забарвлення» кожного його конструкту. «Внутрішній» асоціативно-художній зміст таких конструктів при втіленні/реалізації уявного художнього образу кожного разу видозмінюється відповідно до творчого мислення вокаліста (Оу Цзяюй, 2025; Сюй На, 2023; Д. Юник, 2011 та інші).

Отже, можна стверджувати, що художні образи вокаліста ніколи не бувають статичними, їм властива динамічна змінність.

Управління процесом проектування художніх образів вокалістом розпочинається з самоконтролю, який здійснюється завдяки фіксації проміжних чи кінцевих результатів. Саме тому самоконтроль означеної діяльності виступає першим елементом його здатності до саморегуляції процесу проектування художніх образів. Успішність самоконтролю процесу їх проектування залежить від чіткості визначення конструктів художніх образів, які у психологічній науці називаються «атрибути контролю». Якщо конструкти художніх образів вокаліста є «явними» утвореннями, то уявні їх взірці — «... більш «завуальованими», що ускладнює вивчення специфіки зміни метрик на шкалі ізоморфізму від початку сприймання малюнків нотних чи звукових конфігурацій до перевтілення в «топографічні схеми» мислення» (Д. Юник, 2011, с. 72).

Явні конструкти художніх образів вокаліста віддзеркалюють як вихідні показники, так і похідні. Якщо перші (вихідні) відображають просторо-часову структуру та модально-інтенсивні ознаки, то другі (похідні), перш за все, «представляють» предметність і характеризуються цілісністю та узагальненістю.

Наприклад, просторовими показниками можуть бути явні звуковисотні конструкти художніх образів, їх форми і величини, а часовими — тривалість, послідовність чи одночасність руху просторових показників тощо. Модально-інтенсивні показники явних конструктів художніх образів вокаліста відображаються на його сенсорно-перцептивному рівні, аналогічно як і вихідні

показники просторово-часової структури цих образів. «Сутність модальності полягає в наявності якісної специфічності кожного сигналу відносно інших подразників, адекватних їх даному аналізатору. Інтенсивність як універсальна кількісно-енергетична властивість сигналів відображає потужність та силу подразників у дії. Через модально-інтенсивні відзнаки атрибутів контролю (співвідношення добірних характеристик суб'єктивних і об'єктивних компонентів) розкриваються їх різноманітні властивості» (Д. Юник, 2011, с. 70).

Основним похідним показником явних конструктів художніх образів вокаліста є предметність, яка створюється на основі асоціативного їх змісту. Така «змістовність» виділяється з просторово-часового та емоційного фону, що надає підстави стверджувати:

1) проектування художніх образів вокалістом відбувається не тільки завдяки динамічній зміні асоціативного предметного змісту їх явних конструктів, а й динамічній зміні просторово-часового та емоційного загального фону;

2) загальний просторово-часовий та емоційний фон уявляється вокалістом на сенсорно-перцептивному рівні і таким чином забезпечує можливість перенесення будь-яких асоціативних ознак до предметності змісту явних конструктів художніх образів.

Також слід зазначити, що розпізнання і виділення вокалістом в уяві предметності явних конструктів кожного художнього образу із загального просторово-часового та емоційного фону надає йому змогу створювати самостійне цілісне утворення, що «віддзеркалює не відмінність взаємозв'язків різних компонентів перцептивних образів, а саме єдність всіх складників у цілісне структурне об'єднання» (Д. Юник, 2011, с. 71). Саме тому в означеному «двошаровому» процесі просторово-часовий та емоційний фони вважаються вторинними по відношенню до виявлення предметності самих явних конструктів художніх образів вокаліста і їх активації з фону. Від взаємодії предметних показників таких конструктів з фоновим простором змінюються модально-інтенсивні їх характеристики. Предметне забарвлення художніх образів

вокаліста та структура метрики їх явних конструктів виокремлюються у самостійні цілісні утворення. Ці утворення пов'язуються з модально-інтенсивними й просторово-часовими показниками явних конструктів художніх образів вокаліста.

Цілісність художніх образів вокаліста, як другий їх похідний показник, характеризується загальною специфікою співвідношення між будь-якими елементами явних конструктів та інтегральною структурою таких конструктів. Цей похідний показник віддзеркалює не відмінність взаємозв'язків різних компонентів художніх образів вокаліста, а саме єдність всіх складників у цілісному структурному об'єднанні на основі наближених ознак форми (однорідності, близькості, замкнутості, яскравості, напряму руху тощо).

Узагальненість, як останній похідний показник явних конструктів художніх образів вокаліста, віддзеркалюється у всіх вищезначених їх показниках в якості наскрізного, який персоніфікує специфічні риси кожного з них. Цей показник (узагальненість) «... відображає єдиний об'єкт-подразник не лише зі збереженням індивідуальної специфічності перцептивних образів, а й з відсвіченням їх відповідної інваріантності на основі локалізації подразників однорідного класу. Саме ця особливість виводить властивість узагальненості за рамки внутрішніх зв'язків елементів перцептів у їх безпосередньому співвідношенні до об'єктів і вводить у сферу зовнішніх міжобразних чи актуальних зв'язків з минулим досвідом. Якщо константність відбиває внутрішньо-індивідуальну незмінність атрибутів контролю суб'єктів, то узагальненість — їх міжіндивідуальну внутрішньокласову сталість» (Д. Юник, 2011, с. 71).

Втім, слід зазначити, що саме не явні, а уявні взірцеві конструкти художніх образів вокаліста виступають джерелом нескінченного розвитку його виконавської майстерності. Вони (уявні взірцеві конструкти художніх образів вокаліста), як і явні їх конструкти також характеризуються вихідними та похідними показниками. Якщо перші (вихідні) показники цих уявних конструктів віддзеркалюють просторово-часову структуру та змінність

модально-інтенсивних ознак, то другі (похідні) характеризуються нестійкістю, фрагментарністю та узагальненістю ознак.

Просторові ознаки таких уявних взірців художніх образів вокаліста, перш за все, віддзеркалюють панорамність зі зміною абсолютних величин та форм топологічних схем, Натомість, їх просторова панорамність виходить за межі перцептивного поля митця, тобто не обмежується його обсягом чи елементами первинного реального сприйняття дійсності рецепторами сенсорного регістру (зоровими, слуховими, дотиковими тощо). «Ця панорамність характеризується двоєдиною організаційною формою. В уявленнях великого просторового масиву віддзеркалюється фон і конкретна метрика розміщення на ньому всіх елементів атрибутів контролю. Саме тому їх взірці наповнюються метричним ізоморфізмом, що виражається у формі інтегральної метричної інваріантності, доведеної до більшої повноти, ніж у перцептивному полі. На відміну від перцептивних образів, де атрибути контролю виділяються тільки на відповідних фонових просторах, в уявних взірцях цих атрибутів простежується їх взаємовідокремлення» (Д. Юник, с. 74).

Слід також зазначити, що при проектуванні вокалістом взірців художніх образів досягається єдність уявних конструктів навіть за умови неспроможності «збереження всіх однорідних елементів» через масивність їх розмірів. Окрім цього, трансформація метричного ізоморфізму реального рівня конструктів художніх образів у рівень уявного ізоморфізму надає змогу митцю без особливих зусиль не тільки утримувати в пам'яті топологічні схеми, а й змінювати змістову панорамність уявних конструктів на основі асоціативності.

Порушення вокалістом тривалості часових ознак взірців уявних конструктів художніх образів, тобто їх метрики, яке відбувається завдяки зміні в його уяві реальних натуральних величин, надає змогу митцю комбінувати/варіювати не тільки темпові показники музичних звуків, а і їх послідовність. Часові ознаки взірців уявних конструктів художніх образів вокаліста завдяки їх симультантності ототожнюються «...з "часовою панорамністю", де часові і рухові компоненти об'єднуються в єдину панорамну

структуру, яка за рахунок її перевтілювання в одночасну просторову конструкцію забезпечує більш повне охоплення метрики цих атрибутів, ніж у процесі сприймання стимуляції» (Д. Юник, с. 75). Сприяє перебігу означених процесів і змінність модально-інтенсивних ознак уявних конструктів взірців художніх образів вокаліста (останній вихідний показник цих уявних конструктів). Саме завдяки їм митець легко може комбінувати/варіювати не тільки темпові показники музичних звуків, а і їх послідовність. При цьому слід пам'ятати, що:

- інтенсивність уявних (вторинних) образів слабша від сили дії реальних сигналів сприйнятої стимуляції рецепторами сенсорного регістру (зоровими, слуховими, дотиковими, смаковими чи нюховими);

- чим триваліші проміжки часу між відтвореннями вокалістом спроектованих взірців художніх образів, тим більше втрачається чіткість ознак їх конструктів.

Нестійкість, як перший похідний показник уявних конструктів взірців художніх образів вокаліста, «характеризується негативним еквівалентом або дефіцитом константності. Вона (нестійкість) впливає на ознаки всіх, без винятку, вихідних уявних їх конструктів (просторово-часових та модально-інтенсивних), що надає змогу митцю легко проектувати їх взірці. Саме тому Д. Юником вказується на такі закономірності: «Непостійність уявлень збільшується прямо пропорційно їх руху від метричних до топологічних ізоморфізмів; ... чим нижча стійкість уявних образів, тим швидше формуються їх взірці» (2011, с. 76).

Стосовно фрагментарності, як другого похідного показника уявних конструктів взірців художніх образів вокаліста, слід зазначити, що вона є негативним еквівалентом їх цілісності. Разом з тим, саме завдяки дефіциту цілісності відбувається творче мислення митця, оскільки збільшується незалежність уявних конструктів в системі художніх образів. Таким чином простежується така закономірність: якщо цілісність взірців уявних художніх образів вокаліста мінімальна, то їх фрагментарність є максимальною і, навпаки, якщо фрагментарність взірців уявних художніх образів вокаліста мінімальна, то їх цілісність буде максимальною.

Узагальнення, як останній похідний показник уявних конструктів взірців художніх образів вокаліста, безпосередньо впливає на процес проєктування означеного феномену. Це відбувається завдяки тому, що:

- узагальнення реально-сприйнятих образів звільнює простір на вищих рівнях уявлення митця;
- новостворені їх уявні конструкти, «втягнувши в себе» ознаки узагальнених реально-сприйнятих образів, заповнюють цей простір;
- таким чином створюються їх взірці зі збагаченими ознаками.

Отже, узагальнення, так само як і нестійкість та фрагментарність, відображають модифікаційні вихідні властивості уявних конструктів художніх образів вокаліста.

### **Висновки.**

1. Художні образи вокаліста це цілісне динамічне, а не статичне утворення в його уяві з «забарвлених» асоціативно-художнім змістом конструктів музичних образів. Музичні образи, як цілісні уявні утворення нижчого порядку, відображають трансформацію вокалістом нотного тексту в узагальнену звукову форму музичного твору з урахуванням індивідуальної емоційної реакції на її палітру звучання. Динамічна змінність асоціативно-художнього змісту кожного конструкту художніх образів в різних умовах прилюдної інтерпретації музичного твору щоразу викликає іншу (нову) емоційну реакцію слухачів на сприйняту інформацію.

2. Уявні художні образи вокаліста виступають джерелом нескінченного розвитку його виконавської майстерності. Проєктування їх більш удосконаленої функціональної моделі здійснюється завдяки доповненню та когнітивній трансформації сприйнятої інформації на основі репрезентації асоціативних семантичних понять, відокремлених від реально сприйнятих ознак. Успішність проєктування вокалістом означеного виконавського феномену залежить від чіткості визначення конструктів художніх образів та їх уявних взірців.

3. Конструкти художніх образів вокаліста віддзеркалюють як вихідні, так і похідні показники, де перші відображають просторо-часову структуру й

модально-інтенсивні ознаки, а другі — предметність, цілісність та узагальненість. Взірцеві уявні конструкти означеного феномену також характеризуються вихідними та похідними показниками, але перші окрім просторово-часової структури віддзеркалюють змінність модально-інтенсивних ознак, а другі — нестійкість, фрагментарність та узагальненість їх ознак.

4. Проектування художніх образів вокалістом розпочинається з визначення їх конструктів, які підлягають усвідомленій саморегуляції у процесі роботи над музичними творами. Першим макроелементом його здатності до саморегуляції означеного процесу виступає самоконтроль. Всі виконавські негаразди вокаліста детермінуються відсутністю необхідного самоконтролю як у період підготовки до сценічної діяльності, так і в ході прилюдних виступів. За невизначеності конструктів художніх образів чи не сформованості їх уявних взірців проектування означеного виконавського феномену вокалістом ускладнюється.

**Перспективи подальшого дослідження** художніх образів вокаліста, на нашу думку, доцільно проводити з урахуванням органічного злиття чотирьох видів його діяльності як сценічного актора — гносеологічного, аксіологічного, перетворювального та комунікативного, де перший надасть змогу вивчити конструкти художніх образів та специфіку їх взаємодії для створення цілісної функціональної системи, другий — індивідуально-естетичні цінності кожного конструкта, третій — поєднання індивідуальних і типових їх ознак, а четвертий — діалогічну взаємодію художніх образів митця і слухацької аудиторії у процесі концертно-сценічної інтерпретації музичних творів.

### Список використаної літератури і джерел

1. Котова, Л. М., 2000. *Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів*. Дис. канд. пед. наук. Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького.
2. Ма, Лінь, 2024. *Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю*. Дис. д-ра філософії з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Оу, Цзяюй, 2025. *Методика формування умінь саморегуляції емоційного стану студента-вокаліста у процесі підготовки до сценічних виступів*. Дис. д-ра філософії з педагогіки. Український державний університет імені Михайла Драгоманова.
4. Сюй, На., 2023. *Концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень*. Дис. д-ра філософії з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

5. Юник, Д. Г., 2011. *Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів*. Дис. д-ра пед. наук. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.

6. Ян, І., 2023. *Виконавська стабільність як основа концертно-сценічної діяльності піаністів*. Дис. д-ра філософії з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

### References

1. Kotova, L. M., 2000. *Emotional stability as a means of forming instrumental and performing reliability in students of music and pedagogical faculties*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University.

2. Ma, Lin, 2024. *Stage image of a pianist as a form of manifestation of an individual performance style*. Ph.D. in Musical Art. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

3. Ou, Jiayu, 2025. *Methodology of formation abilities for self-regulation of the student's-vocalist's emotional state in a process of preparing for stage performances*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Ukrainian State University named after Mykhaylo Dragomanov.

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

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

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

**CHEN YANHAO**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0454-2259>

Postgraduate Student

Department of Theory and History of Musical Performance  
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

[hcen.nmau@gmail.com](mailto:hcen.nmau@gmail.com)

## VOCALIST SELF-CONTROL IN THE PROCESS OF ARTISTIC IMAGERY DEVELOPMENT DURING MUSICAL INTERPRETATION

*The study examines the conscious process of the imaginary construction of artistic images by the vocalist during engagement with musical works, focusing on the interplay of the components of his self-monitoring. It has been established that a vocalist's artistic images are holistic and dynamic mental formations rather than static constructs, consisting of musical-image elements enriched with associative and expressive content. These musical images are conceptualized as cohesive, lower-order mental formations that reflect the vocalist's transformation of the notated score into a generalized sonic representation of the work, incorporating the individual emotional response to the timbral and expressive palette of the music. It has been established that the dynamic variability of the associative and artistic content of each construct of artistic images under different conditions of public musical performance elicits a distinct (new) emotional response from the audience to the perceived information each time. The psychological mechanisms underlying the conscious construction of a more refined functional model of these images are elucidated, which occurs through the supplementation and cognitive transformation of the perceived information based on the representation of associative semantic concepts, abstracted from the directly perceived sensory features. It has been demonstrated that a vocalist's imaginary artistic images serve as a source for the continuous development of his performance mastery. The success of constructing this*

*performance phenomenon depends on the clarity of defining the constructs of artistic images and their mental prototypes. The constructs of a vocalist's artistic images reflect both primary and derived indicators: the primary indicators represent spatiotemporal structure and modal-intensity features, while the derived indicators capture objectivity, integrity, and generalization. Similarly, the prototypical mental constructs of this phenomenon are characterized by primary and derived indicators; the primary indicators, in addition to spatiotemporal structure, reflect the variability of modal-intensity features, whereas the derived indicators reveal instability, fragmentation, and generalization of their attributes. The process of constructing artistic images by the vocalist begins with defining these constructs, which are subject to conscious self-regulation during work on musical material.*

**Keywords:** *vocalist, musical images, artistic images, musical composition, self-regulation, concert and stage activity, interpretation.*

*Стаття надійшла до редакції 6.10.2025 р.  
Отримано після доопрацювання 21.10.2025 р.  
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

---

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 782.1:792.02:004.9(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(69).2025.354587

**ОЛЕНА КАСЬЯНОВА**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

*заслужена діячка мистецтв України,  
кандидатка мистецтвознавства, професорка,  
професорка кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)*

*elenakasyanova2205@gmail.com*

### ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ НОВИХ ФОРМАТІВ ОПЕРНИХ ВИСТАВ В ЕПОХУ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ

*Розглянуто вплив технологічної революції XXI століття на культуротворчу сферу загалом та музично-театральне мистецтво зокрема. Виявлено концепт колаборації фахівців різних сфер професійної діяльності в індустріальних театральних об'єднаннях задля експериментальних пошуків та впровадження нових високотехнологічних форматів оперних вистав нового покоління. Проаналізовано літературні та аналітичні джерела з появи різних модифікацій оперних творів у традиційних та нетрадиційних локаціях утілень, їх метаморфоз у цифровому просторі. Спроектовано основні напрями дослідження, відображені в його завданнях, реалізація яких надала змогу зробити певні висновки. Доведено вплив стрімкого розвитку новітніх технологій XXI століття на появу форматів оперних вистав із узагальненою назвою «Інноваційна технологічна опера» із поділом на три окремі кваліфікаційні угруповання відповідно до технологій. Диференційовано формати інноваційної опери за напрямками відповідно до використання різних видів технологій: з цифровими технологіями складають — цифрова (Digital), кібер (Cyber-) та постцифрова (Post-Digital) опера зі специфічними відмінностями концепту їх реалізації; зі створенням різних технологічних реальностей — VR, AR, MR, XR, SR, HR-опера з відмінностями їх реалізації; з перформативно-комунікативними технологіями — імерсивна, інтерактивна, AI — опера штучного інтелекту зі специфічними відмінностями комунікативного концепту. Відзначено гібридний характер певної кількості експериментальних форматів з уособленням специфічних ознак різних класифікаційних угруповань з диференціацією за найбільш визначальним контентом їх реалізації.*

***Ключові слова:** цифрова опера, кібер-опера, постцифрова опера, опера з різноманітними реальностями, імерсивна опера, інтерактивна опера та опера штучного інтелекту.*

**Постановка проблеми...** Визначальне пришвидшення науково-технічного прогресу на початку XXI століття, що переродилося в технологічну революцію із застосуванням новітнього цифрового інструментарію, суттєво вплинуло на всі аспекти функціонування світового мегасоціуму зі специфічними

проявами в культуротворчій сфері. Ступінь зростання професійних завдань у задоволенні художньо-естетичних потреб суспільства на тлі високотехнологічних досягнень сучасної науки та мистецької практики спонукала фахівців різних напрямків діяльності до кооперації задля реалізації міжнародних проєктів нового покоління в рамках театральних індустріальних об'єднань. Митці, науковці, *IT*-спеціалісти, менеджери, маркетингологи, юристи, інші представники різних виробничих галузей та професійного призначення майже з усіх регіонів світу почали використовувати власний інтелектуальний потенціал в міждержавних корпоративних інституціях задля експериментальних пошуків та впровадження нових високотехнологічних форматів оперних вистав у відповідності до запитів реципієнта доби інформаційного суспільства.

На цьому підґрунті виявилася проблема створення нового синкретичного мистецько-технологічного продукту в колаборації міжнародної спільноти, визначення його дефініції, ступеня авторства, особливо при застосуванні різних моделей штучного інтелекту, юридичного супроводу, промоції та просування на ринку театральних послуг. Необхідність проведення наукових розвідок у контексті окреслення характерних ознак нових експериментальних форматів оперних вистав на стику різних видів мистецтв, галузей наук, високих технологій актуалізує обрану проблематику.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Різновекторність створення експериментальних моделей оперних проєктів на тлі глобалізаційних зрушень у соціокультурній сфері XXI століття стала предметом дослідження О. Касьянкової (2024б). Розгляд нею впливу гео економічних, геополітичних, технологічних, соціокультурних чинників сучасних глобалізаційно-інтеграційних процесів на формування художньої парадигми театального мистецтва дозволив сконцентрувати фокус проблеми класифікації новітніх різновидів оперного продукту, створених міжнародними корпораціями.

Можливості використання медіакультури доби інформаційного суспільства у просуванні художніх проєктів різного призначення проаналізовано І. Байдою (2024). Поява креативних індустрій як наслідок глобалізації та

технологізації культури, їх роль у міжнародній кооперації задля створення синтетичних видовищ розглянуто С. Галюк (2024).

Інтенсивний розвиток мережі інтернет у контексті планетарної комунікації, що призвів до переосмислення музичного театру як інституціональної установи, його мистецького продукту, досліджено М. Ржевською (2024). Еволюційні метаморфози цифрового театру з окресленням основних напрямків його функціонування на тлі широкого розповсюдження інтернет-культури схарактеризовано Т. Хвостовою (2023).

Співтворчість митця з різними моделями штучного інтелекту (ШІ) при формуванні візуальних образів на основі емоційно-інтонаційних видозмін музичної драматургії твору запропоновано І. Антіпіною (2025б). Цією ж авторкою (І. Антіпіна, 2025а) досліджено основні алгоритми ШІ, виявлено способи їх взаємодії з людською креативністю в музичному мистецтві, що має великі перспективи при створенні інноваційних оперних проєктів сьогодення.

Концепт запровадження сучасних технологічних засобів в умовах модернізації сценічного театрального простору, їх вплив на поглиблення психо-емоційних станів художніх образів персонажів видовища висвітлено співавторами К. Юдовою-Романовою і А. Аленіною (2019).

Синтез традиційних та інноваційних способів візуалізації інструментальних сцен в оперних проєктах залежно від їх функціонального призначення та вирішення драматургічних завдань запропоновано О. Касьяновою (2024а).

Огляд означених публікацій із різних аспектів утілення новаторського художнього продукту свідчить про відсутність комплексного міжгалузевого аналізу обраної тематики на тлі кардинальних видозмін в музичному театрі ХХІ ст.

**Мета дослідження** — визначити вектори експериментальних пошуків інноваційних форматів реалізації оперних проєктів шляхом синергії досягнень науки, сучасних технологій та мистецької практики ХХІ століття.

**Завдання дослідження:**

1) дослідити концептуальні формати оперних вистав цифрової та постцифрової ери з окресленням їх характерних рис;

2) проаналізувати специфіку похідних форматів оперних проєктів із різноманітними реальностями;

3) визначити особливості похідних перформативно-комунікативних форматів доби новітніх технологій.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Сучасні режисерські експерименти з пошуку та створення нових форматів оперних вистав доволі складно класифікувати, оскільки вектори їх сценічних прочитань часто-густо мають риси одразу декількох структурних угруповань. Активний розвиток новітніх технологій, їх стрімке розповсюдження за доби інформаційного суспільства завдяки планетарній комунікації призвів до появи форматів, об'єднаних у єдиному узагальненому терміні, який визначається наступним чином. Інноваційна (технологічна) опера — це парасолькове поняття XXI століття, що на мета-рівні означає інтеграцію класичної оперної традиції з технологіями та мультимедіа задля створення гібридного, інтерактивного та глобально-доступного театрального доступу. Парасолькове поняття (узагальнений термін різних, але споріднених явищ) охоплює, окрім вищерозглянутих класичних медіаформатів, і новітні: цифрові та постцифрові формати, формати реальностей, перформативно-інтерактивні формати. Мета-рівень визначає роль інноваційної опери у розвитку цього музично-театрального мистецтва, що дозволяє впорядковувати різнорідні явища в єдину концептуальну систему, окреслити критерії їх класифікації, встановити зв'язки між різними форматами та виявити їх термінологічну ієрархію.

Інноваційна опера поділяється на три окремі класифікаційні угруповання відповідно до технологічного контенту: базовий формат із цифровими технологіями; похідний формат із різноманітними технологічними реальностями; похідний формат із перформативно-комунікативними технологіями. Розглянемо базовий формат із застосуванням цифрових технологій, а саме: цифрову-, кібер- та постцифрову опери.

Цифрова (*Digital*) опера являє собою формат, який використовує відповідний технологічний інструментарій для створення музичного, сценічного та візуального контенту; включає цифрове аудіо, синтез звуку, цифрову

сценографію та анімацію. Її характерні ознаки проявляються у використанні: комп'ютерного музичного оформлення та цифрового звуку; проєкційній сценографії, анімації та цифрових ефектах; інтеграції з мультимедіа-платформами та онлайн-трансляціями. Одним із прикладів цифрової опери можна назвати постановку «Сільської честі» П. Масканьї у режисерській версії Р. Карсена зі сценографією Й. Клайна. Постановники застосовують концепцію «візуальної драматургії», в якій сценічна дія синхронізується з цифровими проєкціями, створюючи психологічний контрапункт до музики.

Кібер (*Cyber*)-опера являє собою адаптований для кібер-простору формат, почасти з використанням інтернет-технологій, *VR\AR*, інтерактивних платформ і штучного інтелекту для музики чи сценографії. Її характерні ознаки проявляються: в інтерактивності глядача через цифрові платформи; можливості зміни сценографії та музики у реальному часі; впровадженні віртуальної, доповненої реальності та цифрових аватарів. Класичним зразком утілення кібер-опери можна вважати «Смерть і сили» в опері Монте-Карло (2010) у постановочному складі: композитор, концепція Т. Маховер, лібретист — Р. Пінські, режисерка — Д. Паулюс, кібернетичні та мереживні системи — *MID Media Lab*. Опера осмислює перехід людини за межі фізичного тіла: магнат і мислитель Саймон Пауерс відмовляється від тілесного існування й «переходить у цифрову форму», залишаючись присутнім як голос — енергія та система впливу. Центральна тема — післялюдське безсмертя та етична відповідальність технологій. Визначальні риси класичної оперної кібер-моделі полягають у застосуванні повноформатної великої опери з оркестром, хором, солістами, наявністю наскрізної драматургії й філософського сюжету про життя, смерть, трансценденцію.

Постцифрова (*Post-Digital*) опера являє собою повний формат, що виник після цифрової ери, коли технології стали не просто інструментом, а частиною художнього задуму, інтегрованого на рівні мистецької мови. Її характерні ознаки полягають: у симбіозі аналогового і цифрового матеріалу; використанні технологій як художнього елемента, а не тільки для трансляції; у гібридних експериментах зі звуком, сценографією, мультимедіа тощо. Характерним

прикладом постцифрової опери вважається постановка «Лулу» А. Берга в режисерській версії К. Мартіна зі сценографією М. Костянтина. Особливостям постановки притаманні: застосування принципу постцифрової інтеграції, де цифрові та аналогові елементи об'єднуються задля вирішення нового сценічного простору. Режисерська група акцентує увагу на суб'єктивному сприйнятті глядача, розширюючи можливості традиційної сценічної драматургії. Застосування інтерактивних мультимедійних інсталяцій, VR-елементів та проєкції допомагають більш глибокому зануренню глядача в сценічну дію.

Контентом наступного розділу став похідний формат інноваційної опери з різноманітними технологічними реальностями, а саме: віртуальною, доповненою, змішаною, розширеною, просторовою та голографічною.

Віртуальна (VR — *Virtual reality*) опера являє собою формат, створений для повного занурення у віртуальний простір за допомогою VR-технологій. Її характерні ознаки проявляються у: переміщенні реципієнта в 3D-середовище із взаємодією з простором і персонажами; просторовій мізансцені з оглядом 360° та позицією глядача у середині події; можливості змінювати перспективу, сприйнятті сценічної дії у власному ритмі; інтеграції звуку та музики у віртуальному середовищі. Характерним прикладом VR-опери з повним зануренням у віртуальний простір стала постановка «Орфея, Амура і Евридіки» Глюка міждисциплінарною командою VR-художників і режисерів (без класичної ієрархії сцени), презентованою на фестивально-лабораторних показах в Європі (2018-2021). Додавання Амура в назву опери акцентує увагу на його ролі як каталізатора конфлікту та емоційної напруги. У віртуальному просторі кожен герой може існувати як окремий аватар, який інтерактивно реагує на глядача та на дії інших персонажів. VR-проєкції дозволяють одночасно показати внутрішні стани Орфея (скорбота), Евридіки (страх і надія), Амура (контроль і вплив), створюючи мультиперспективну драматургію.

Опера з доповненою реальністю (AR — *Augmented reality*) являє собою формат, що накладає візуальні та аудіоелементи на реальний простір. Її характерні ознаки проявляються у: взаємодії реальних декорацій із віртуальними об'єктами; доповненій реальності для глядачів через смартфони, планшети або

*AR*-окуляри; підсиленні сценографії та перформативних ефектів без фізичних змін простору. Знаковим прикладом *AR*-опери з доповненою реальністю поверх реального простору вважається постановка «Парсифаля» Вагнера в Байройті (цифрові *AR*-проекти ~2020-2022) режисерською командою, пов'язаною з фестивальними інноваційними програмами. Постановочними особливостями цього формату стали: доповнення реального простору (театру, храму, залу) цифровими символами; накладання *AR*-технологією метафізичного рівня замість сцени; підсилення вагнерівської ідеї «священної дії» візуальними знаками (світлом, графікою, знаками Грааля).

Опера зі змішаною реальністю (*MR* — *Mixed reality*) являє собою формат поєднання існуючого та віртуального середовища у реальному часі, дозволяючи глядачу взаємодіяти одночасно з фізичними та цифровими об'єктами. Її характерні ознаки проявляються в: інтеграції фізичних декорацій та аватарів або голограм; взаємодії глядача із цифровими технологіями та реальними об'єктами; використанні сенсорів для відстеження руху та позиції глядача. Особливості *MR*-опери у класичному репертуарі полягають у сучасному форматі постановки, де традиційна партитура та вокальне виконання поєднуються з цифровими просторовими шарами, що інтегруються у сценічну дію та виконують окрім ілюстративної драматургічну, психологічну або метафізичну функції. Від *VR*-опери *MR*-формат відрізняє відсутність повного занурення глядача, від *AR* — глибша інтеграція цифрового шару у драматургію, від мультимедійної — принцип взаємодії реального і віртуального як єдиного простору дії. Характерним прикладом сценічної інтерпретації класичного твору з *MR*-елементами вважається постановка режисера Т. Кратцера «Фауста» Ш. Гуно в Опері Фракфурта (2019). Її особливості проявляються у трактуванні Мефістофеля не лише як персонажа, а як медіатора між реальністю та віртуальним шаром сцени; функціонуванні *MR*-проекцій як видимих слідів спокуси у вигляді цифрових текстів, множинних тіней, фрагментованих образів тіла; у матеріалізації завдяки *MR*-технологій внутрішнього стану Фауста з його сумнівами, роздвоєнням, жадобою досвіду замість ілюстрації чар; втраті сценічним простором онтологічної стабільності з неможливістю глядачем чітко відрізнити матеріальне від змодельованого.

Опера з розширеною реальністю (*XR — Extended reality*) являє собою парасольковий формат, що об'єднує *VR*, *AR*, *MR* та інші технології задля створення будь-якого гібридного або мультимедійного досвіду. Її характерні ознаки проявляються: у комбінації кількох видів реальності у межах однієї постановки; динамічному перемиканні між фізичними, доповненими та віртуальними просторами; створенні повністю інтегративного та мультимедійного середовища. Оригінальним прикладом постановки *XR*-формату в Римському оперному театрі (2022) стала «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті у співдружності режисера сценічної версії Л. Роккі та команди *XR* у складі М. Бартоліні (*VR*), А. Феррарі (*AR/MR*-інтеграції). Особливості режисури проявилися у поєднанні: класичної сценографії з інтерактивними *XR*-елементами, коли глядач може «пересуватися» кімнатою Лючії, бачити персонажів і об'єкти через *MR*, а ключові емоційні моменти (божевільний стан героїні) підсилюється *VR*-зануренням.

Опера з просторовою реальністю (*SR — Spatial reality*) являє собою формат із фокусуванням на тривимірному розташуванні глядача у сценічному середовищі, зокрема у звуковому, світловому та візуальному просторі. Її характерні ознаки проявляються у: звукових та світлових ефектах, що змінюються від позиції глядача; мобільних та стаціонарних маршрутах для реципієнта; у створенні ефекту повного занурення без використання *VR*-окулярів. Знаковим прикладом цього формату стала вистава «Лакме» Л. Деліба, здійснена у Паризькій опері Гарньє (2023) командою постановників у складі режисера сценічною версії К. Дюпон, Е. Лефевра (світло та звук), С. Мартін (візуальні проєкції). Особливості режисерського вирішення полягають у: тривимірному розташуванні глядачів у залі та навколо сцени, інтегрованому зі світловими та звуковими каналами; багатоканальному звуковому просторі, де музика і вокальні партії змінюють напрямок залежно від місця глядача; інтеграції світових та проєкційних ефектів у фізичний простір без *VR*-окулярів, де візуальні ефекти на стінах та підлозі підкреслюють драматизм і романтичну атмосферу.

Опера з голографічною реальністю (*HR — Holo/Holographic, Holologram-based*) являє собою формат із використанням голограм задля створення

тривимірних персонажів або сценографії у фізичному просторі. Її характерні ознаки полягають у: застосуванні голографічних виконавців або декорацій на сцені; можливості їх взаємодії з реальними артистами; візуальній інтерактивності та ефекту присутності. Цікавим прикладом означеного формату виявився голографічний проєкт — утілення опери «Гугеноти» Ж. Мейєрбера в Паризькій Опері Бастілія (2024) командою постановників: К. Жансон (режисер сценічної версії), Л. Дюбоа (голографічні ефекти), М. Лефевор (звук та світло). Особливості режисури проєкту полягають у: створенні голограмами та реальними акторами тривимірної композиції битви та натовпу; зміні світлових та звукових ефектів залежно від руху глядача задля підсилення драматизму дії.

Фінальним контентом розгляду інноваційних опер в означеному дослідженні став похідний формат із перформативно-комунікативними технологіями цифрової та постцифрової доби, до яких належать: імерсивна опера, інтерактивна опера та опера штучного інтелекту.

Імерсивна опера являє собою новий комунікативний формат, де глядач фізично або сенсорно занурюється у сценічний простір, стаючи частиною дії. Її характерні ознаки полягають у: живому контакті з виконавцями та сценографією; обранні маршрутів глядачів, альтернативних точці спостереження, перформативній взаємодії; акценті на сенсорному емоційному та просторовому досвіді. Від інших форматів імерсивну оперу відрізняє перетворення глядача на активний елемент мізансцени без посередництва технологічної симуляції. Мізансцена стає маршрутом переживання, а знакові сцени розгортаються на мінімальній дистанції. Характерним прикладом інтерпретації опери в сучасній імерсивній версії стала постановка «Пелеаса і Мелізанди» К. Дебюссі режисеркою К. Мітчелл/Паризька опера у Паризькому експериментальному просторі (2016). Глядач розміщується у кількох локаціях, відповідних різним психологічним станам персонажів зі зміною звуку, світла, запахів відповідно до драматургічної напруги.

Інтерактивна опера являє собою новий комунікативний формат, у якому глядач може впливати на розвиток сюжету або зміну сценографії через цифрові або фізичні інтерфейси. Її характерні ознаки полягають у: виборі реципієнтом

сюжету або дій персонажів; динамічному оновленні музики та сценографії; інтеграції онлайн-платформ або спеціальних пристроїв для взаємодій. Знаковим прикладом інтерактивної опери вважається «*Hopscotch*» («Гра в класики») за авторства музики шістьох композиторів: В. Краус, М. Лауштейна, Е. Макінтоша, Е. Нормана, Е. Рід, Д. Розенбума з режисурою/художнім керівництвом Ю. Шарона, за продюсерства і дизайну великої творчої команди *The Industry* включно з художнім і хореографічним складом, втіленою в Лос-Анджелесі (США, 2015). Опера презентує синкретичний перформанс із комбінацією вокального театру, сучасної музики, урбаністичного простору й живих подій. Сюжет опери був натхненний міфом про Орфея й Евридіку та досліджує теми любові, втрати, пошуку сенсу життя у сучасному світі. Дія цього формату відбувається не в оперному театрі, а по всьому місту з використанням 24 автомобілів, де глядачам пропонується слухати музику, вокальні сцени, брати участь в акторських епізодах в інтерактивному форматі. Частина дії відбувається в середині авто, частина — на вулицях паралельно в різних точках Лос-Анджелеса. Сцени можуть розгортатися поруч із реальними вулицями, повсякденними перехожими, транспортом і шумом міста, що стають частиною музично-театрального полотна. Розгорнута через різні музичні та театральні епізоди оповідь, зібрана у величезну оперну «мапу», створює інтерактивний наратив у просторі.

*AI*-опера (*Artificial intelligence*) являє собою новітній формат постцифрового простору, створений або частково змодельований за допомогою штучного інтелекту. Її характерні ознаки полягають у: генерації музики, візуального контенту або сценарію *AI*; інтерактивній адаптації вистави до реакції глядачів у реальному часі; використанні *AI* для аналізу та трансформації виконання. Знаковим прикладом цього формату вважається «*Chasing Waterfalls: AI-opera*» (Погоня за водоспадами: опера штучного інтелекту) в композиторській версії *AI-GPT* плюс живі музиканти у постановці студії *Kling Klang Klong* (Берлін), *Semperopera* (Дрезден), втіленої в *Semperopera* (2022). Основна ідея опери полягає в подорожі через простір пам'яті та уяви, де глядач слідкує за темами часу, випадковості та перетину людського досвіду з технологіями.

Глядач отримує портативний пристрій або сліdkує за маршрутом на місцевості, оперний простір розділено на «сцени-станції». Кожна сцена — новий просторовий модуль, де виконавці та *AI* створюють унікальний звукоряд. Глядач є активним учасником, бо його позиція впливає на прослуховування певних арій та текстових фрагментів. *AI* адаптує музику під реальний час та просторові зміни. У фіналі всі сцени сходяться в останній локації, де *AI* інтегрує основні теми (кохання, втрати, пошук сенсу).

**Висновки.** Поява у XXI столітті узагальненого терміну «інноваційна технологічна опера» дозволила структурувати за відмінними ознаками реалізації її три окремі формати.

Базовий формат інноваційної опери з цифровими технологіями складають: цифрова (*Digital*) опера зі створенням музичного, сценічного та візуального контенту відповідним інструментарієм; кібер (*Cyber-*) опера з використанням інтернет-технологій, *VR/AR*, штучного інтелекту, інтерактивністю глядача через цифрові платформи; постцифрова (*Post-Digital*) опера із симбіозом аналогового і цифрового матеріалу, технологіями як художнього елемента задуму, гібридними експериментами зі звуком, сценографією, мультимедією.

Похідний формат інноваційної опери з різними технологічними реальностями складають: *VR*-опера з віртуальною реальністю для повного занурення глядача в *3D*-простір із оглядом 360°; *AR*-опера з доповненою реальністю з накладанням віртуальних об'єктів на реальний простір; *MR*-опера зі змішаною реальністю з поєднанням існуючого і віртуального простору в реальному часі; *XR*-опера з розширеною реальністю з об'єднанням *VR*, *AR*, *MR* та інших технологій у створенні гібридного або мультимедійного досвіду; *SR*-опера з просторовою реальністю із тривимірним розташуванням глядача у сценічному просторі: звуковому, світловому та візуальному; *HR*-опера з голографічною реальністю з використанням голограм для створення тривимірних персонажів або сценографії у фізичному просторі.

Похідний формат інноваційної опери з перформативно-комунікативними технологіями складають: імерсивна опера із фізичним або сенсорним зануренням глядача у сценічний простір як частини дії; інтерактивна опера із впливом

глядача на розвиток сюжету або зміну сценографії через цифрові або фізичні інтерфейси; *AI* — опера штучного інтелекту з генерацією музики, візуального контенту або сценарію.

Певна кількість експериментальних форматів має гібридний характер з уособленням специфічних ознак різних класифікаційних угруповань, але їх розподіл відбувся за найбільш визначальним контентом реалізації опери.

**Перспективи подальших розвідок...** Розглянуті в дослідженні експериментальні формати оперних вистав сьогодення не можуть охопити всю палітру інноваційних пошуків, які не завжди мають чітко сформовані ознаки класифікаційних угруповань або знаходяться в дифузному стані. Тому сучасні процеси кардинальних видозмін та переосмислення усталених принципів створення оперних проєктів завдяки долученню команд різнопрофільних фахівців театральних корпорацій потребує подальших ґрунтовних міждисциплінарних досліджень на стику різних галузей наук, технологій та мистецької практики.

### Список використаної літератури і джерел

1. Антіпіна, І., 2025а. Естетичні аспекти взаємодії штучного інтелекту та музичного мистецтва. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2(67), сс.39–57. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(67\).2025.339136](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(67).2025.339136)
2. Антіпіна, І., 2025б. «Мелодія» Мирослава Скорика як код національної культурної пам'яті: інтерпретація засобами штучного інтелекту. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 1(66), сс.131–154. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(66\).2025.333466](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(66).2025.333466)
3. Байда, І., 2024. Медіакультура як феномен інформаційного суспільства. *Fine Art and Cultural studies*, 1, сс.150–156. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>
4. Галюк, С. В., 2024. Креативні індустрії як складова сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.119–125. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302043>
5. Касьянова, О. В., 2024а. Візуалізація інструментальних сцен в оперних виставах. *Українське музикознавство*, 50, сс.107–115. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50.349627>
6. Касьянова, О. В., 2024б. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(66), сс.152–177. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(66\).2024.324597](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(66).2024.324597)
7. Ржевська, М. Ю., 2024. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 139, сс.65–74. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>
8. Хвостова, Т. В., 2023. Становлення і тенденції розвитку цифрового театру в сучасній інтернет-культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.69–74. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286878>

9. Юдова-Романова, К. та Аленіна, Ю., 2019. Модернізація театрального простору: сучасний вітчизняний мистецтвознавчий контекст. *Народознавчі зошити*, 1(145), сс.259–265. <https://doi.org/10.15407/nz2019.01.259>

### References

1. Antipina, I., 2025a. Aesthetic aspects of the interaction between artificial intelligence and musical art [Estetychni aspekty vzaiemodii shtuchnoho intelektu ta muzychnoho mystetstva]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2(67), pp.39–57. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(67\).2025.339136](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(67).2025.339136)
2. Antipina, I., 2025b. "Melodiya" by Myroslav Skoryk as a code of national cultural memory: interpretation using artificial intelligence tools ["Melodiia" Myroslava Skoryka yak kod natsionalnoi kulturnoi pam'iaty: interpretatsiia zasobamy shtuchnoho intelektu]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(66), pp.131–154. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(66\).2025.333466](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(66).2025.333466)
3. Baida, I., 2024. Media culture as a phenomenon of the information society [Mediakultura yak fenomen informatsiinoho suspilstva]. *Fine Art and Cultural studies*, 1, pp.150–156. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>
4. Haliuk, S. V., 2024. Creative industries as a component of modern culture [Kreatyvni industrii yak skladova suchasnoi kultury]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, pp.119–125. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302043>
5. Kasianova, O. V., 2024a. Visualization of instrumental scenes in opera performances [Vizualizatsiia instrumentalnykh stsen v opernykh vystavakh]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 50, pp.107–115. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50.349627>
6. Kasianova, O. V., 2024b. Metamorphoses of Ukrainian musical-theatrical art in the context of the transformation of the 21st century artistic culture paradigm [Metamorfozy muzychno-teatralnogo mystetstva Ukrainy v umovakh vydozminy paradyhmy khudozhnoi kultury XXI stolittia]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 4(66), pp.152–177. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(66\).2024.324597](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(66).2024.324597)
7. Rzhavska, M. Yu., 2024. Musical theater in internet: aspects of form creation and communication [Muzychnyi teatr u merezhi Internet: formotvorchyi ta komunikatyvnyi aspekty]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 139, pp.65–74. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>
8. Khvostova, T. V., 2023. Formation and trends in development of digital theatre in contemporary internet culture [Stanovlennia i tendentsii rozvytku tsyfrovoho teatru v suchasni internet-kulturi]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.69–74. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286878>
9. Yudova-Romanova, K. and Alenina, Yu., 2019. Modernization of theater space: modern domestic artistic context [Modernizatsiia teatralnogo prostoru: suchasni vitchyzniani mystetstvoznachnyi kontekst]. *Narodознавчи zoshyty*, 1(145), pp.259–265. <https://doi.org/10.15407/nz2019.01.259>

**OLENA KASYANOVA**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

Honored Art Worker of Ukraine, PhD in Art Studies

Professor, Department of Opera Training and Musical Directing

at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

[elenakasyanova2205@gmail.com](mailto:elenakasyanova2205@gmail.com)

## EXPERIMENTAL APPROACHES TO NEW OPERA PERFORMANCE

### FORMATS IN THE AGE OF MODERN TECHNOLOGIES

*The article examines the impact of the 21st-century technological revolution on the cultural sphere in general and on musical and theatrical arts in particular. It explores the concept of collaboration among specialists from various professional fields within interdisciplinary theatrical associations aimed at the experimental development and implementation of new high-tech formats for next-generation opera performances. The study analyzes literary and analytical sources addressing the emergence of different modifications of opera works in both traditional and non-traditional performance spaces, as well as their transformations within the digital environment. The main directions of the research are outlined and reflected in its objectives, the implementation of which made it possible to formulate several conclusions. The study demonstrates that the rapid development of 21st-century technologies has contributed to the emergence of new opera performance formats collectively defined as “Innovative Technological Opera”. These formats can be divided into three distinct classification groups according to the types of technologies employed. The first group, based on digital technologies, includes digital, cyber, and post-digital opera, each characterized by specific conceptual approaches to their implementation. The second group is associated with the creation of various technological realities and includes VR, AR, MR, XR, SR, and HR opera, which differ in their modes of realization and audience experience. The third group is based on performative and communicative technologies and encompasses immersive opera, interactive opera, and AI opera (artificial intelligence opera), each distinguished by particular features of their communicative and participatory concepts. The study also highlights the hybrid nature of a number of experimental formats that combine features from different classification groups, with differentiation determined by the most defining technological and conceptual elements of their implementation.*

**Keywords:** *digital opera, cyber opera, post-digital opera, opera with multiple realities, immersive opera, interactive opera, AI opera (artificial intelligence opera.)*

*Стаття надійшла до редакції 13.09.2025 р.  
Отримано після доопрацювання 25.09.2025 р.  
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*

УДК: 792:398"19/20"(477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(69).2025.354588

**МАРІАМНА КАПІТУЛА**

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-9993-3865>

головний режисер Київського театру української традиції «Дзеркало»

(Київ, Україна)

[mariamnakapitula@ukr.net](mailto:mariamnakapitula@ukr.net)

## **ТЕАТРИ МАЛИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ЯК ФЕНОМЕН РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА XX–XXI СТОЛІТЬ**

*Розглянуто причини появи, процес еволюційних видозмін театрів малих форм західноєвропейської традиції з поступовим виокремленням їх характерних ознак, репертуарної політики, синтезу засобів виразності, гедоністичної спрямованості. Проаналізовано вплив зарубіжних театрів малих форм на формування означених інституцій на теренах України у XIX столітті. Визначено відмінності вітчизняних інституцій в аспекті драматургічно-змістовної наповненості вистав. Розглянуто репертуарний контекст та уподобання глядацької аудиторії різних регіонів України дореволюційного (1917) періоду з наданням переваг у формуванні репертуарної політики означених інституцій. Виявлено докорінні видозміни в художньо-естетичних запитах нового глядача робочого походження з метаморфозами тематичної спрямованості вистав у нових соціокультурних реаліях. Висвітлено особливості становлення театрів малих форм на західноукраїнських землях до 1939 року з різновекторною спрямованістю репертуарної політики у контексті переосмислення класичного національного репертуару XIX століття. З'ясовано експериментальні пошуки нових моделей утілення вистав. Визначено концепт застосування української обрядовості як підґрунтя формування репертуару вітчизняних театрів малих форм. Схарактеризовано функціональне призначення звичаїв і обрядів українського етносу у контексті застосування календарних, сімейно-родинних, релігійних свят і традицій в репертуарних виставах камерних театральних форматів. Досліджено режисерський аспект сценічних утілень українських традицій у вітчизняних театрах малих форм загалом та Київського — «Дзеркала» зокрема з диференціацією репертуару за інтересами, запитами та уподобаннями різних вікових категорій: дитячо-юнацької, молодіжної, зрілої. Доведено, що обрядовість сприяє збагаченню сценічної мови, підсилює емоційний та смисловий вплив вистав, а також виконує важливу ідентифікаційну функцію, актуалізуючи національну культурну пам'ять глядача. Обґрунтовано режисерські підходи до інтерпретації поняття «театри малих форм», які диференціюються залежно від вікової аудиторії та її психологічних і естетичних потреб.*

**Ключові слова:** становлення українських театрів малих форм, театр малих форм «Дзеркало», українська обрядовість та традиційність, репертуар, сучасні режисерські інтерпретації.

**Постановка проблеми...** У сучасних умовах розвитку українського соціокультурного простору спостерігається стійка тенденція до переосмислення та актуалізації національних традицій у театральному мистецтві. Особливо помітним цей процес стає в діяльності театрів малих форм, які завдяки своїй

мобільності, гнучким організаційним моделям та камерному формату здатні оперативно реагувати на виклики часу. Події останнього десятиліття, зокрема загроза втрати культурної, мовної та територіальної цілісності України, спричинили масштабне повернення суспільства до власного етнокультурного коріння. Саме це зумовило інтенсивний інтерес до історії, традицій, фольклору та обрядовості, що є фундаментом української ідентичності. У таких реаліях театри малих форм української традиції постають не лише як художні інституції, а й як значущі культурно-просвітницькі осередки, що виконують важливу функцію консолідації суспільства. Їх репертуарна політика дедалі більше спрямовується на освоєння національного матеріалу: класичну драматургію, народну міфологію, легендарну спадщину, фольклор та ритуально-обрядовий комплекс. Звернення до традиційного культурного коду не лише зміцнює національну свідомість, а й сприяє створенню нової естетичної парадигми українського театру, у якій синтезуються традиційні мотиви та модерні сценічні технології. Зростання ролі театрів малих форм зумовлене також їх здатністю працювати з локальними громадами. На відміну від великих академічних театрів, що сконцентровані переважно у центральних частинах міст, малі театральні осередки розташовані в окремих мікрорайонах та наближені до повсякденного життя місцевого населення. Це створює унікальну можливість для формування культурного простору на рівні громади, залучення соціально вразливих груп, дітей, переселенців, людей, які раніше були позбавлені доступу до театрального мистецтва. Додатковою перевагою є висока мобільність: театри малих форм можуть демонструвати свої постановки у школах, лікарнях, бібліотеках, тимчасових прихистках, бомбосховищах, на вуличних майданчиках тощо. Така гнучкість розширює коло глядачів, робить мистецтво соціально значущим і наближеним до людини. Внаслідок цього театри малих форм стають носіями важливої просвітницької, терапевтичної та інтеграційної функції, що особливо актуально в екстремальних умовах воєнних дій та суспільних трансформацій.

Національно зорієнтований репертуар театрів малих форм також переживає суттєві метаморфози. Спостерігається чітка тенденція до інсценізації народних казок, легенд, творів класичної української літератури, звернення до

сучасної драматургії, що репрезентує рефлексії на травматичні події сьогодення. Українська обрядовість як цілісна система символічних дій, календарних циклів, пісенних і танцювальних структур слугує потужним драматургічним ресурсом. Її семіотичний потенціал дозволяє вибудовувати багаторівневі сценічні образи, поєднувати архаїчні форми із сучасними мистецькими пошуками, створювати нові моделі театральної комунікації та розширювати межі музично-драматичних жанрів.

Водночас, попри зростання інтересу до української традиційної культури, наукове осмислення діяльності театрів малих форм, їх інституційного призначення, репертуарної політики та специфіки сценічних рішень залишається недостатнім. Так, попередні десятиліття українського театрознавства були зосереджені переважно на великих сценічних формах або ж на аспектах історії театру загалом. Комплексне вивчення театрів малих форм у контексті сучасної етнокультурної динаміки не отримало належного теоретичного опрацювання. Потребує ґрунтового дослідження і питання взаємодії театрів малих форм із традиційною культурою: яким чином обряди, звичаї, міфологічні структури та фольклорні мотиви інтегруються в сучасні вистави? Які режисерські інтерпретації використовуються для адаптації традиційного матеріалу до нових соціокультурних умов? Наскільки ефективно театри малих форм сприяють збереженню національного спадку, відродженню культурної пам'яті та формуванню сучасної української ідентичності?

Актуальність проблеми посилюється тим, що театри малих форм часто перебувають у складних умовах фінансування та функціонування. Незважаючи на це, їх творча активність, експериментальна спрямованість та орієнтація на національний культурний код засвідчують перспективність подальшого розвитку цього типу мистецьких інституцій. Театри малих форм є одним із найдинамічніших сегментів сучасного українського сценічного мистецтва, що потребує всебічного наукового вивчення у теоретичних аспектах та у контексті практичної реалізації режисерських, сценографічних та драматургічних рішень.

Отже, постає необхідність комплексного дослідження функціонування театрів малих форм української традиції як феномену, що поєднує художню,

культурно-просвітницьку, соціальну та ідентифікаційну функції. Наукове осмислення їх ролі в сучасному театральному процесі дозволяє повніше зрозуміти тенденції розвитку українського сценічного мистецтва XX–XXI століть, визначити напрями трансформації національної культурної спадщини та окреслити перспективи подальшого становлення театрів малих форм у контексті глобальних і локальних соціокультурних викликів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Театри малих форм української традиції за специфікою функціонування та репертуарною політикою наближені до професійної діяльності музично-драматичних інституцій задля задоволення художньо-естетичних запитів різних соціальних та вікових верств населення. Тому огляд наукових розвідок їх становлення у певній мірі співпадає з еволюцією більш масштабних театральних установ.

Мистецька діяльність музично-драматичних театрів різних регіонів України в умовах їх специфічних соціокультурних реалій останньої третини XIX – початку XX століття із порівняльним аналізом надання переваг реципієнтами означених локацій стала предметом дисертаційного дослідження І. Ян (2011).

Особливості функціонування музично-драматичного театру Правобережної України у контексті парадигми художньої культури першої половини XIX століття на міжнаціональній мистецькій взаємодії досліджено О. Волосатих (2009). Концепт діяльності музично-драматичного театру Чернігівщини на зламі XIX – XX століть з окресленням його репертуарної спрямованості та запитів глядача розглянуто О. Гранат (2011).

Змістовності музично-театрального життя Києва напередодні революційних подій 1917 року, художньо-естетичним запитам, смакам та уподобанням його населення присвячена робота відомого киевознавця А. Макарова (2017). Докорінний злам в репертуарній політиці театрів малих форм Києва у перші післяреволюційні роки, обумовлені зміною уподобань нового глядача висвітлено в дисертаційному дослідженні Т. Катасонової (1995) та в критичному огляді Л. Каплана (1919).

Зіставлення форматів існування музичних театрів малих форм Києва і Харкова, особливості їх становлення, мистецька діяльність, формування

репертуару у першій половині ХХ століття проаналізовано Г. Веселовською (2010). Огляд функціонування робітничих театрів малих форм 20-30-х років ХХ століття Правобережжя, Лівобережжя та Донбасу з класичними і сучасними репертуарними виставами, пріоритетним виконанням українською мовою зробила І. Галась (2010).

Театральне життя на західноукраїнських землях 1918–1929 років у складі трьох різних держав Польщі, Румунії та Чехословаччини, що у класичних виставах зберігало зв'язок із дореволюційним репертуаром Центральної України, а у сучасних — орієнтувалося на західноєвропейські зразки, стало предметом наукової розвідки О. Боньковської (2008).

Пошуки нової мистецької парадигми в інтерпретації репертуару київських театральних установ порубіжжя 80-90-х років ХХ століття із визначенням характерних ознак останніх років радянської влади та перших років незалежності схарактеризував О. Биструшкін (2009). Огляд причин появи, становлення та формування пріоритетного репертуару незалежних театрів малих форм недержавного фінансування в Україні, що існували на принципах самоокупності, завдяки підтримці меценатів або громадських мистецьких об'єднань на початку ХХІ століття, зробила Н. Мірошніченко (2016).

Різні аспекти української обрядовості, що стали підґрунтям формування репертуару вітчизняних театрів малих форм, розглядалися етнографами та науковцями. Цикл календарних свят, який широко застосовується режисерських інтерпретацій театральних вистав національної тематики, розглянуто О. Воропаєм (1958а, 1966б), І. Ігнатенко (2016) та проаналізовано у дисертаційному дослідженні О. Ліманської (2008). Функціональне призначення міфологічних і сакральних уявлень і вірувань, що часто застосовуються у музично-театральних виставах із відображенням календарних та релігійних свят, стало предметом наукової розвідки Т. Коберської (2003).

Репертуарна політика театру української традиції «Дзеркало» останніх років ХХІ століття, що анонсована на сайті установи, презентує різножанровий спектр вистав для різних вікових категорій глядачів міста Києва. Саме це враховує запити і уподобання реципієнтів. Режисерські підходи до органічного

поєднання національних традицій із інноваційними сценічними рішеннями, спрямованими на задоволення естетичних потреб споживача мистецького продукту доби інформаційного суспільства (Капітула, 2025).

**Мета дослідження:** окреслити особливості сценічного прочитання української обрядовості у вітчизняних театрах малих форм на тлі переосмислення національних традицій в еволюційних реаліях ХХ–ХХІ століття.

**Завдання дослідження:**

- 1) з'ясувати особливості історичного становлення театрів малих форм загалом та у різних регіонах України зокрема;
- 2) проаналізувати характер застосування українських традицій та обрядів у репертуарі вітчизняних театрів малих форм;
- 3) визначити вектори режисерських підходів до трактування вистав, призначених для дитячо-юнацького, молодіжного та зрілого віку.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Історія становлення театрів малих форм є складним і багатовекторним процесом, що відбувався у тісному зв'язку із загальними соціокультурними трансформаціями європейського та українського суспільства. Формування цих театральних інституцій не було одномоментним явищем, а стало результатом еволюції різноманітних видовищних практик, які відповідали запитам міської публіки та реаліям культурного споживання.

Перші передумови виникнення театрів малих форм простежуються у західноєвропейській культурі кінця XVIII – першої половини XIX століття, коли на ґрунті розважальної індустрії активно розвивалися камерні сценічні формати, зорієнтовані на невеликі простори та безпосередній контакт з глядачем. Ресторанні та клубні заклади поступово перетворювалися на майданчики для демонстрації дивертисментних програм, що включали вокальні, інструментальні, хореографічні та драматичні номери. Саме в цьому середовищі сформувалися вар'єте, театри-кабаре, театри мініатюр, які стали прототипами подальшого розвитку малих театральних форм.

У процесі розвитку ці формати почали тяжіти до більш структурованих музично-драматичних моделей. Зокрема, поєднання драматургічного тексту з музичними номерами сприяло виникненню жанрів комічної опери, водевілю, а згодом і оперети, що реалізовувалися переважно у камерних умовах. Характерними рисами таких вистав були компактність, динамічний розвиток подій, мінімалістичне сценічне оформлення та орієнтація на актуальну тематику. Ці ознаки згодом стали визначальними для театрів малих форм як окремого явища сценічного мистецтва.

На українських теренах процес формування театрів малих форм набув власної специфіки, зумовленої історичними, соціальними та культурними чинниками. Скасування кріпацтва у другій половині XIX століття спричинило активну урбанізацію та масовий приплив сільського населення до міст. Це, своєю чергою, актуалізувало потребу у нових формах дозвілля, доступних для широких верств містян. Саме в цей період у великих містах України — Києві, Харкові, Одесі поширюються балагани, вертепи, театри тіней, лялькові та маріонеткові вистави, а також так звані кафешантани, що поєднували естрадні та театральні елементи.

Водночас українські театри малих форм від самого початку тяжіли не лише до розважальності, а й до змістовної, тематично цілісної подачі матеріалу. На відміну від західноєвропейських аналогів, де переважала гедоністична видовищність, вітчизняні камерні театри поступово формували репертуар, у якому помітним виявився вплив драматичного театру, літературної традиції та національної проблематики. Це реалізувалося у зверненні до розмовних жанрів, сатиричної та гумористичної драматургії, а також у використанні української мови як важливого засобу культурної ідентифікації. Значну роль у становленні театрів малих форм відіграла просвітницька діяльність культурних осередків та аматорських гуртків при навчальних і громадських установах. У різних регіонах України діяли музично-драматичні колективи, які ставили п'єси вітчизняних авторів і популяризували національну культуру серед міського населення. Така діяльність сприяла не лише формуванню глядацької аудиторії, а й заклала основи для подальшого інституційного розвитку театрів малих форм.

Регіональні особливості розвитку цих театрів проявлялися у виборі репертуару та форм організації сценічного процесу. В Одесі на початку ХХ століття театри мініатюр активно запозичували елементи столичної естрадної культури, поєднуючи театральні сценки з конферансом і кінематографом. Харківські осередки тяжіли до синтезу класичної драматургії з розважальними формами, поступово виробляючи власну модель камерного музично-драматичного театру. У Києві ж паралельно співіснували народні видовищні традиції та модерні європейські театральні тенденції, що створювало ґрунт для різноманіття малих сценічних форм.

Кардинальні суспільно-політичні зміни початку ХХ століття істотно вплинули на подальший розвиток театрів малих форм. Події революційного періоду та громадянської війни призвели до дестабілізації діяльності великих стаціонарних театрів, які виявилися менш адаптивними до швидкоплинних змін. Натомість камерні театри, завдяки своїй мобільності та гнучкій структурі, змогли оперативнo реагувати на актуальні події, пропонуючи глядачам програми, що відображали дух часу. У цей період театри мініатюр і кабаре набули особливої популярності, оскільки забезпечували безпосередній контакт з аудиторією та використовували сатиричні й алегоричні форми для осмислення соціальних і політичних процесів. Малі жанри виявилися найбільш придатними для художнього реагування на кризові явища, адже дозволяли стисло й виразно передавати актуальні смисли. Таким чином, театри малих форм перебрали на себе функцію своєрідного «дзеркала епохи», відображаючи суспільні настрої та трансформації.

У 1920-х роках, у період запровадження нової економічної політики, театри малих форм отримали додаткові можливості для розвитку. Поєднання державних і приватних ініціатив сприяло зростанню кількості камерних театральних колективів, які орієнтувалися на економічну доцільність і масового глядача. Репертуар цих театрів здебільшого складався з легких для сприйняття жанрів, що відповідали ідеологічним та комерційним запитам часу. Водночас посилення контролю з боку радянської влади поступово змінювало характер діяльності театрів малих форм. Вони почали виконувати агітаційно-

пропагандистські функції, зберігаючи при цьому основні риси камерного театру: мінімальні сценічні засоби, узагальнені образи, символічність та підвищену експресію. Саме в цей період сформувався образ театрів малих форм як інструменту масового культурного впливу, здатного охоплювати різні соціальні групи.

Отже, історичне становлення театрів малих форм в Україні відбувалося в умовах постійної взаємодії національних традицій і європейських театральних моделей. Незважаючи на регіональні відмінності, спільним для цих театрів було прагнення до мобільності, камерності та змістовної комунікації з глядачем. Саме ці характеристики дозволили театрам малих форм зберегти свою актуальність у різні історичні періоди та заклали підґрунтя для їх подальшого розвитку в сучасному культурному просторі України.

Звернення до українських традицій і обрядовості в репертуарі театрів малих форм є закономірним явищем, що зумовлене як історичними обставинами розвитку національного театру, так і специфікою камерного сценічного простору. Театри малих форм, орієнтовані на безпосередню взаємодію з глядачем, виявилися особливо чутливими до автентичних елементів народної культури, які мають глибоке символічне та емоційне наповнення. Саме тому українські обряди, ритуали та традиційні форми народного світогляду стали одним із важливих джерел формування їхнього репертуару.

Українська обрядовість як цілісна система уявлень, дій і символів історично виконувала не лише сакральну, а й комунікативну та виховну функції. У народній культурі обряд був своєрідною театралізованою моделлю світу, в якій поєднувалися слово, музика, рух, костюм та просторове рішення. Ця синтетичність робить обряд особливо придатним для сценічного втілення, зокрема у форматі малих театральних форм, де кожен елемент набуває знакової ваги.

У репертуарній політиці вітчизняних театрів малих форм використання традицій та обрядів проявляється у кількох основних напрямках. По-перше, це пряме відтворення або реконструкція обрядових дійств — календарних і родинних, що більш характерно театрам фольклорно-етнографічної традиції. По-

друге, символічне переосмислення традиційних мотивів у сучасних драматургічних і режисерських концепціях, що дозволяє при збереженні характерних ознак української обрядовості зробити її більш цікавою і доступною для глядача доби інформаційного суспільства. По-третє, інтеграція обрядових елементів у структуру авторських вистав як художнього коду сприяє потужній активізації національної пам'яті реципієнта.

Особливе місце в репертуарі театрів малих форм посідають календарно-обрядові цикли, пов'язані з річним колом народного буття. Зимові обряди колядування, щедрування, вертепні дійства активно використовуються як основа для створення камерних вистав, де поєднуються спів, діалог, рух і символічна дія. У таких постановках обряд зазнає сценічної трансформації: зберігаючи пізнавану структуру, він адаптується до вимог театрального часу й простору. Замість масових сцен акцент переноситься на інтимність переживання, а глядач нерідко стає безпосереднім учасником дійства. Весняно-літній обрядовий цикл також знаходить своє відображення в діяльності театрів малих форм. Обряди, пов'язані з оновленням природи, шлюбною тематикою та аграрною символікою, використовуються як драматургічний матеріал для вистав, у яких важливу роль відіграє пластика, ритм і музичний супровід. Хороводи, купальські мотиви, символіка води і вогню набувають метафоричного звучання й часто використовуються як засіб філософського осмислення тем життя, смерті та відродження.

Родинно-обрядова традиція весільні, поховальні та поминальні ритуали є ще одним важливим джерелом репертуару театрів малих форм. Саме ці обряди найчастіше стають основою для психологічно заглиблених камерних вистав, у яких народна традиція слугує тлом для розкриття внутрішніх переживань персонажів. Весільна обрядовість, з її чіткою структурою та символікою, дозволяє режисерам вибудовувати драматургію вистави як послідовність ритуальних дій, де кожен епізод має не лише сюжетне, а й символічне значення. Водночас театри малих форм не обмежуються етнографічною реконструкцією обрядів. У сучасній театральній практиці дедалі частіше простежується тенденція до авторського переосмислення традиційної культури. Українські

обряди стають не самоціллю, а художнім інструментом, за допомогою якого розкриваються актуальні соціальні та екзистенційні проблеми. Традиційні образи й ритуали наповнюються новими смислами, набуваючи універсального звучання. Характерною особливістю таких вистав є поєднання архаїчних елементів із сучасними театральними засобами.

У репертуарі театрів малих форм можна спостерігати синтез народного співу з електронною музикою, традиційного костюма з умовною сценографією, обрядового тексту з сучасною мовою. Такий підхід дозволяє зберегти зв'язок із традицією, не перетворюючи її на музейний експонат, а вводячи у живий художній процес. Регіональний контекст також відіграє важливу роль у характері застосування українських традицій та обрядів. Театри малих форм у різних регіонах України звертаються до локальних обрядових практик, відображаючи специфіку місцевої культурної спадщини. Західноукраїнські колективи частіше використовують гуцульські, бойківські та лемківські традиції, зосереджуючись на музично-пластичній виразності. У центральних регіонах акцент робиться на поетичності обрядового слова та символіці народних звичаїв, тоді як у південних і східних регіонах обрядовість часто поєднується з елементами міської культури.

Особливу роль у репертуарі театрів малих форм відіграють вистави, побудовані на основі фольклорних текстів: легенд, переказів, народних пісень і замовлянь. Такі постановки не лише зберігають духовну культурну спадщину, а й актуалізують її для сучасного глядача. У камерному форматі фольклорний матеріал набуває інтимності та глибини, що сприяє емоційному залученню аудиторії. Застосування українських традицій та обрядів у репертуарі театрів малих форм виконує важливу ідентифікаційну функцію. Через звернення до спільних культурних кодів театри формують простір колективної пам'яті, де глядач має змогу відчувати свою причетність до національної культури. У сучасних умовах, коли питання збереження культурної ідентичності набуває особливої актуальності, така функція театру стає надзвичайно важливою.

Отже, аналіз репертуару вітчизняних театрів малих форм свідчить, що українські традиції та обряди використовуються не лише як декоративний елемент, а як повноцінна художня основа сценічного дійства. Вони забезпечують

глибину змісту, символічну насиченість та емоційну виразність вистав, водночас залишаючись відкритими до сучасних інтерпретацій. Саме така гнучкість і здатність до трансформації робить обрядовість важливим чинником розвитку театрів малих форм у сучасному культурному просторі України.

Сучасний театр малих форм функціонує як багаторівнева художня система, у межах якої режисер виступає ключовою фігурою формування смислів, сценічної мови та способів комунікації з глядачем. Особливої ваги в цьому контексті набуває диференціація режисерських підходів залежно від вікової аудиторії, для якої створюється вистава. Дитячо-юнацький, молодіжний та зрілий глядач мають різні естетичні запити, рівень культурного досвіду та емоційного сприйняття, що зумовлює необхідність застосування різних векторів режисерського трактування сценічного матеріалу. У виставах, адресованих дитячо-юнацькій аудиторії, провідним режисерським вектором є формування доступної, образно насиченої та емоційно безпечної сценічної мови. Театр малих форм у цьому випадку постає як простір першого знайомства дитини з театральним мистецтвом, тому особлива увага приділяється виразності дії, чіткості драматургічної структури та зрозумілості конфлікту. Режисерські рішення часто спираються на казкові, міфологічні або фольклорні сюжети, які дозволяють у символічній формі порушувати питання добра і зла, відповідальності, дружби та взаємодії з навколишнім світом.

Характерною особливістю режисури вистав для дитячо-юнацького глядача є активне використання ігрових елементів. Сценічна дія нерідко вибудовується за принципом театралізованої гри, у якій глядач стає співучасником подій. Це сприяє не лише утриманню уваги, а й формуванню емоційного зв'язку між сценою та залом. Важливу роль відіграє ритм вистави, який має відповідати віковим особливостям сприйняття, а також візуальна складова яскраві сценографічні образи, виразні костюми, музично-пластичні рішення. До прикладу, в театрі української традиції «Дзеркало» (Київ) для цієї вікової категорії пропонуються вистави: для малечі — В. Петранюка «Котигорошко та калинова дудка», для підлітків — «Пригоди Маленького принца» — інсценізацію за мотивами повісті-казки А. Екзюпері, для юні — «Мавка.

Таємниці Лісової пісні» — інсценізацію за мотивами твору Л. Українки. Ці вистави переосмислені із позиції психології вікового сприйняття творів театрального мистецтва сучасним молодшим глядачем, для якого синтез національних традицій із режисерськими новаціями у створенні художнього продукту є цікавим і креативним.

Для молодіжної аудиторії режисерські вектори зазнають суттєвих трансформацій. Молодь, як глядач, характеризується підвищеною чутливістю до актуальності тем, експериментальності форм і ширості висловлювання. У виставах для цієї вікової категорії режисери часто звертаються до проблем самоідентифікації, внутрішніх конфліктів, соціальних викликів та емоційних криз, що є близькими й зрозумілими молодому поколінню. Камерний формат театру малих форм створює сприятливі умови для такого діалогу, оскільки дозволяє мінімізувати дистанцію між актором і глядачем.

Режисерські підходи у виставах для молодіжної аудиторії нерідко базуються на синтезі різних видів мистецтва та сучасних медіа. Використання відеопроєкцій, інтерактивних елементів, електронної музики та нестандартної сценографії стає засобом наближення театру до культурного простору молоді. Водночас режисери активно експериментують із формою подачі матеріалу, порушуючи традиційну лінійність оповіді та залучаючи фрагментарну або асоціативну драматургію. Для молодіжної глядацької аудиторії театр «Дзеркало» підготував виставу В. Петранюка «Троянда пустелі, або Велика війна квітів», яка в алегоричній формі розкриває протистояння між корисними та шкідливими діями з алюзіями на людські вчинки.

Для вистав, орієнтованих на зрілу аудиторію, характерним є зосередження на глибинному психологічному аналізі та філософському осмисленні тем. Режисерські вектори у цьому випадку спрямовані на створення складних, багатопланових образів, що апелюють до життєвого досвіду глядача. Театр малих форм дозволяє працювати з нюансами акторської гри, паузами, підтекстами, які у великих сценічних формах часто губляться.

У виставах для зрілої аудиторії режисери активно використовують мінімалістичні сценічні засоби, зосереджуючи увагу на слові, жести та

внутрішній дії персонажів. Такий підхід сприяє створенню атмосфери інтимності та довіри, у якій глядач залучається до процесу співпереживання та рефлексії. Тематично ці вистави часто порушують питання сенсу життя, морального вибору, пам'яті, втрат і відповідальності, що резонує з особистим досвідом зрілої аудиторії. Для означеного реципієнта театр «Дзеркало» запропонував нове сценічне прочитання з переосмисленням основних драматургічних підтекстів у сучасному баченні класичної вистави І. Карпенка-Карого «Сто тисяч» з алюзіями на вади нинішнього соціального розчарування суспільства з проявами пихатості новоявлених нуворишів.

Водночас, сучасна режисерська практика демонструє тенденцію до поєднання різних вікових векторів у межах однієї вистави, рекомендованої для родинного перегляду. Такі постановки розраховані на багатозарове сприйняття, де кожна вікова група знаходить власний рівень розуміння. У дитячо-юнацьких виставах з'являються філософські підтексти, адресовані дорослим, а у виставах для зрілої аудиторії — елементи гри та візуальної метафорики, які полегшують сприйняття складних тем. Режисером-постановником театру «Дзеркало» для сімейного перегляду заплановано утілення вистави «Вечори на Хуторі близь Диканьки» за мотивами повісті М. Гоголя, в якій широкий загал буде відведено українській зимовій обрядовості. Особливе місце у визначенні режисерських векторів реалізації майбутньої вистави займає робота з опрацюванням національного матеріалу та культурних традицій з універсальним переосмисленням, сприйнятним різновіковою глядацькою аудиторією. У цьому контексті український театр малих форм «Дзеркало» активно інтегрує елементи фольклору, обрядовості та національної символіки, адаптуючи їх до потреб конкретного глядача.

Таким чином, аналіз режисерських підходів до трактування вистав для різних вікових категорій свідчить про гнучкість і багатовекторність означених театральних інституцій. Вибір художніх засобів, драматургічних прийомів і сценічної мови визначається не лише жанровими особливостями вистави, а й глибинним розумінням психології глядача. Саме здатність адаптувати режисерські рішення до потреб різних аудиторій забезпечує театрам малих форм

актуальність, життєздатність та стійке місце в сучасному культурному просторі України.

**Висновки.**

1. Становлення театрів малих форм в Україні відбувалося в умовах активної взаємодії європейських театральних моделей та національних культурних традицій. Їхній розвиток був зумовлений соціальними, економічними й культурними чинниками, зокрема урбанізаційними процесами та зростанням потреби у доступних формах сценічного мистецтва. Театри малих форм характеризуються камерністю, мобільністю та здатністю оперативно реагувати на суспільні трансформації, що забезпечило їм стійке місце в театральному просторі України. Регіональні особливості проявлялися у виборі репертуару та форм сценічної реалізації, проте спільним залишалось прагнення до безпосередньої комунікації з глядачем.

2. Українські традиції та обряди посідають важливе місце у репертуарі вітчизняних театрів малих форм і використовуються як повноцінна художня основа сценічного дійства. Їх застосування відбувається як у формі реконструкції обрядових практик, так і шляхом символічного переосмислення традиційних мотивів у сучасному театральному контексті. Обрядовість сприяє збагаченню сценічної мови, підсилює емоційний та смисловий вплив вистав, а також виконує важливу ідентифікаційну функцію, актуалізуючи національну культурну пам'ять глядача.

3. Режисерські задуми у театрах малих форм диференціюються залежно від вікової аудиторії та її психологічних і естетичних потреб. У виставах для молодшого глядача домінують ігрові, образно-символічні та виховні вектори, спрямовані на формування емоційного контакту з театром. Молодіжні постановки вирізняються експериментальністю форм, актуальністю тем і використанням сучасних сценічних засобів. Вистави для зрілої аудиторії зосереджені на психологічній глибині, філософському осмисленні проблем та мінімалістичній сценічній виразності. Гнучкість режисерських рішень і здатність адаптувати сценічну мову до різних вікових груп є визначальними

чинниками ефективного функціонування театрів малих форм у сучасному культурному середовищі.

**Перспективи подальших наукових розвідок** вбачаються у поглибленому аналізі сучасних трансформацій театрів малих форм в умовах цифровізації та міждисциплінарних практик, а також у дослідженні режисерських стратегій інтеграції національної традиції в інклюзивні й інтерактивні сценічні формати. Окрему увагу доцільно приділити вивченню впливу театрів малих форм на формування культурної ідентичності молоді в сучасному соціокультурному просторі України.

### Список використаної літератури і джерел

1. Биструшкін, О. П., 2009. *Діяльність кийвських театральних установ в контексті соціокультурних змін 80–90-х років ХХ ст.* Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
2. Боньковська, О., 2008. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках. *Студії мистецтвознавчі*, 2(22), сс.27–48.
3. Веселовська, Г. І., 2010. Український музичний театр «малих форм» першої половини ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 89, сс.110–125.
4. Волосатих, О. Ю., 2009. *Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини ХІХ ст. в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи.* Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Воропай, О., 1958а. *Звичаї нашого народу: етнографічний нарис.* У 2 т. Т. 1. Мюнхен: Українське видавництво.
6. Воропай, О., 1966б. *Звичаї нашого народу: етнографічний нарис.* У 2 т. Т. 2. Мюнхен: Українське видавництво.
7. Галась, І., 2010. Діяльність театральних колективів в Україні на зламі 20–30-х років минулого століття: за матеріалами Державного архіву друку. *Вісник Книжкової палати*, 11, сс.1–4.
8. Гранат, О. Б., 2011. *Музично-драматичний театр як феномен української культури (на матеріалі Чернігівщини кінця ХІХ – початку ХХ століття).* Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
9. Ігнатенко, І., 2016. *Етнологія для народу. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування українців.* Харків: Клуб сімейного дозвілля.
10. Капітула, М. Л., 2025. *Особливості функціонування театрів малих форм української традиції в реаліях ХХІ століття.* Магістерська наукова робота зі сценічного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
11. Каплан, Л., 1919. Веселый театр. *Театральный курьер*, 1, с.3.
12. Катасонова, Т. В., 1995. *Функціонування театрів малих форм Києва у 1917–1918 роках (соціокультурний аспект).* Дис. канд. істор. наук. Київський інститут культури.
13. Коберська, Т. А., 2003. *Структурно-функціональний аналіз міфологічно-релігійних уявлень і вірувань українців та їх інкорпорація в монотеїзм.* Автореф. дис. канд. філос. наук. Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України.
14. Ліманська, О. В., 2008. *Календарне свято як складова української обрядової культури (на матеріалі Слобожанщини).* Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.

15. Макаров, А. М., 2017. *Стиль життя, звичаї та смаки старого Києва*. Київ: Скай Хорс.
16. Мірошніченко, Н. Д. 2016. *Незалежні (недержавні) театральні форми. Механізми розвитку і державної підтримки: звіт про науково-дослідну та проектно-конструкторську роботу*. Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса.
17. Ян, І. М. 2011. *Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини XIX – початку XX століття*. Автореф. дис. д-ра філософ. наук. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

### References

1. Bystrushkin, O. P., 2009. *The activities of Kyiv theater institutions in the context of socio-cultural changes of the 80s–90s of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. State Academy of Culture and Arts Management.
2. Bonkovska, O., 2008. *Teatralne mystetstvo na zakhidnoukrainskykh zemliakh u 1918–1939 rokakh* [Theatrical art in Western Ukrainian lands in 1918–1939]. *Studii mystetstvoznavchi*, 2(22), pp.27–48.
3. Veselovska, H. I., 2010. *Ukrainskyi muzychnyi teatr "malykh form" pershoi polovyny XX stolittia* [Ukrainian musical theater of "small forms" of the first half of the 20th century]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 89, pp.110–125.
4. Volosatykh, O. Yu., 2009. *The musical and dramatic theater of the Right-Bank Ukraine of the first half of the 19th century in the context of interethnic cultural ties and artistic trends of the era*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Ukraine National Tchaikovsky Academy of Music.
5. Voropai, O., 1958a. *Zvychai nashoho narodu: etnografichnyi narys. U 2 t. T. 1.* [Customs of our people: ethnographic essay. In 2 vols. Vol. 1] Miunkhen: Ukrainske vydavnytstvo.
6. Voropai, O., 1966b. *Zvychai nashoho narodu: etnografichnyi narys. U 2 t. T. 2.* [Customs of our people: ethnographic essay. In 2 vols. Vol. 2] Miunkhen: Ukrainske vydavnytstvo.
7. Halas, I., 2010. *Diialnist teatralnykh kolektyviv v Ukraini na zlami 20–30-kh rokiv mynuloho stolittia: za materialamy Derzhavnogo arkhivu druku* [Activity of theater groups in Ukraine at the turn of the 20s and 30s of the last century: according to materials from the State Archive of Prints]. *Visnyk Knyzhkovoï palaty*, 11, pp.1–4.
8. Hranat, O. B., 2011. *The musical and dramatic theater as a phenomenon of Ukrainian culture (based on the material of the Chernihiv region of the late 19th–early 20th centuries)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Ukraine National Tchaikovsky Academy of Music.
9. Ihnatenko, I., 2016. *Etnolohiia dlia narodu. Sviata, tradytsii, zvychai, obriady, prykmety, viruvannia ukraintsiv* [Ethnology for the people. Holidays, traditions, customs, rites, signs, beliefs of Ukrainians]. Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia.
10. Kapitula, M. L., 2025. *Peculiarities of functioning of small-form theaters of the Ukrainian tradition in the realities of the 21st century*. Master's scientific work in Art History. Thesis. Ukraine National Tchaikovsky Academy of Music.
11. Kaplan, L., 1919. *Veselyi teatr* [Vesely Theater]. *Teatral'nyi kyp'ep*, 1, p.3.
12. Katasonova, T. V., 1995. *Functioning of small-scale theaters in Kyiv in 1917–1918 (socio-cultural aspect)*. Ph.D. of Historical Sciences. Thesis. Kyiv Institute of Culture.
13. Koberska, T. A., 2003. *Structural and functional analysis of mythological and religious ideas and beliefs of Ukrainians and their incorporation into monotheism*. Ph.D. in Philosophical Sciences. Abstract of Thesis. H.S. Skovoroda Institute of Philosophy of the NAS of Ukraine.
14. Limanska, O. V., 2008. *Calendar holiday as a component of Ukrainian ritual culture (based on the material of Slobozhanshchyna)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts.
15. Makarov, A. M., 2017. *Styl zhyttia, zvychai ta smaky staroho Kyieva* [Lifestyle, customs and tastes of old Kyiv]. Kyiv: Skai Khors.
16. Miroshnychenko, N. D. 2016. *Nezalezni (nederzhavni) teatralni formy. Mekhanizmy rozvytku i derzhavnoi pidtrymky: zvit pro naukovo-doslidnu ta proektno-konstruktorsku robotu*

[Independent (non-state) theatrical forms. Mechanisms of development and state support: report on research and design work]. Natsionalnyi tsentr teatralnoho mystetstva im. Lesia Kurbasa.

17. Yan, I. M. 2011. *Ukrainian musical and dramatic theater in the system of socio-cultural ties of the last third of the 19th–early 20th centuries*. Doctor of Philosophical Sciences. Abstract of Thesis. State Academy of Culture and Arts Management.

**MARIAMNA KAPITULA**

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-9993-3865>

Main Artistic Director

Kyiv Theater of Ukrainian Tradition “Dzerkalo”

(Kyiv, Ukraine)

[mariamnakapitula@ukr.net](mailto:mariamnakapitula@ukr.net)

## **THE THEATERS OF SMALL FORMS IN UKRAINIAN TRADITION AS A PHENOMENON IN THE DEVELOPMENT OF STAGE ART IN THE 20TH-21ST CENTURIES**

*The reasons for the emergence and the process of evolutionary changes in the theaters of small forms within the Western European tradition are examined, along with the gradual identification of their characteristic features, repertoire policy, synthesis of means of expression, and hedonistic orientation. The influence of foreign small form theaters on the formation of these institutions in Ukraine in the 19th century is analyzed. Differences in domestic institutions in terms of dramaturgical and content-related aspects of the performances are identified. The repertoire context and the preferences of the audience in different regions of Ukraine during the pre-revolutionary (pre-1917) period are considered, with a focus on the influence on the formation of the repertoire policy of these institutions. Fundamental changes in the artistic and aesthetic demands of the new working-class audience are revealed, with metamorphoses in the thematic direction of performances in new socio-cultural realities. The peculiarities of the development of small form theaters in the Western Ukrainian lands before 1939 are highlighted, with a focus on the varying directions of repertoire policy in the context of rethinking the classical 19th-century national repertoire. Experimental searches for new models of performance implementation are explored. The concept of applying Ukrainian ritualism as a foundation for the formation of the repertoire in domestic small form theaters is defined. The functional role of the customs and rituals of the Ukrainian ethnic group is characterized in the context of incorporating calendar, family, and religious holidays and traditions into the repertoire of chamber theater formats. The study examines the directorial approaches to staging Ukrainian traditions in domestic theaters of small forms, with particular attention to Kyiv’s “Dzerkalo” theater. It is proven that ritualism contributes to enriching the language of performance, enhancing the emotional and semantic impact of the performances, and serves as an important identification function, activating the national cultural memory of the audience. The investigation substantiates directorial approaches to differentiating theatrical repertoires in accordance with the interests, needs, and preferences of various age groups, including children and adolescents, youth, and mature audiences.*

**Keywords:** *the development of Ukrainian small-form theaters, Kyiv Small-Form Theater “Dzerkalo,” Ukrainian rituality and traditionalism, repertoire, contemporary directorial interpretations.*

*Стаття надійшла до редакції 27.08.2025 р.*

*Отримано після доопрацювання 15.09.2025 р.*

*Прийнято до друку 15.11.2025 р.*



Науковий журнал

Міністерство культури України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

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

**2025 № 4 (69)**

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'noї muzičnoї akademії Ukraїni imenì P. Ì. Čajkovs'kogo  
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. Ì. Čajkovs'kogo

