

УДК 784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-6>**Тетяна Петрівна Книшова**

ORCID: 0000-0003-4699-5464

заслужена артистка України, професор кафедри сольного співу  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[tatyana.knyshova@gmail.com](mailto:tatyana.knyshova@gmail.com)

## КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА СПАДЩИНА Ф. НАДЕНЕНКА І ТРАДИЦІЇ МУЗИЧНОГО АКАДЕМІЗМУ

**Мета роботи** — виявлення жанрово-стильової та поетико-інтонаційної унікальності камерно-вокальної творчості Ф. Надененка в річищі провідних настанов музичного академізму-традиціоналізму. **Методологічна база роботи** має комплексний характер, поєднуючи міждисциплінарний, інтонаційний та музично-культурологічний підходи. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-стильові метаморфози вокальної спадщини Ф. Надененка, але й її зв'язок з академічно-традиціоналістською «лінією» розвитку української музики радянського періоду. **Висновки.** Творча постать Ф. Надененка являє собою одну з яскравих особистостей, що репрезентувала розвиток української радянської музичної культури в період 20-х — початку 60-х років ХХ століття та показових для неї шукань. Успадкувавши митецький та освітній універсалізм попередніх поколінь українських музикантів, він був відомим як ерудований музикант, видатний піаніст, теоретик, музичний редактор та композитор, діяльність якого завжди відзначалася високим музичним професіоналізмом. Узагальнений погляд на камерно-вокальну спадщину Ф. Надененка, що охоплює більше двохсот творів, дозволяє віднести його до авторів академічно-традиціоналістського спрямування. Як філолог та знавець світової літератури він звертається у своїй вокальній спадщині до широкого кола поетичних першоджерел, в тому числі до української поетичної класики ХІХ–ХХ століть (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, М. Вороний, М. Рильський, В. Сосюра, О. Новицький, Л. Забашта, М. Бажан, М. Приходько та ін.). Крім того, композитор проявив себе також як поцінувач зарубіжної поезії різних часів і народів, в якій особливу зацікавленість у нього викликали твори А. Міцкевича, Р. Тагора та японська поетична лірика. Широкий вибір поетичних першоджерел визначає диференційований підхід композитора і у виборі музично-виразних засобів, що виявляють академічно-традиціоналістську орієнтацію його камерно-вокальної спадщини. Остання



виявляється у домінуванні в ній аріозно-романсового типу мелодики, в апелюванні до інтонаційних, метро-ритмічних та фактурних формул-знаків українського фольклору, зверненні до показових ладо-гармонічних зворотів, квінтових бурдонів, що є присутніми в творах на українські поетичні тексти. «Східні» вокальні композиції Ф. Надененка спираються на широке коло виразних засобів «музичного Сходу», відомих у європейській музично-історичній традиції XIX століття (зб. 2, мелодика орнаментального типу та ін.).

**Ключові слова:** камерно-вокальна творчість Ф. Надененка, пісня, романс, солоспів, жанр, стиль, академізм, традиціоналізм.

*Knysnova Tetyana Petrivna, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **Chamber-vocal heritage of F. Nadenenko and traditions of music academicism**

**The purpose** of the work is to identify the genre-stylistic and poetic-intonational uniqueness of F. Nadenenko's chamber-vocal creativity in the context of the leading guidelines of musical academism-traditionalism. **The methodological basis of the work** is of a complex nature, combining interdisciplinary, intonation and musical-culturological approaches. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the genre-stylistic metamorphoses of F. Nadenenko's vocal heritage, but also its connection with the academic-traditionalist "line" of development of Ukrainian music of the Soviet period. **Conclusions.** The creative figure of F. Nadenenko is one of the bright personalities who represented the development of Ukrainian Soviet musical culture in the period of the 20s - early 60s of the 20th century and the indicative searches for it. Inheriting the artistic and educational universalism of previous generations of Ukrainian musicians, he was known as an erudite musician, an outstanding pianist, theorist, music editor and composer, whose activities were always distinguished by high musical professionalism. A generalized view of the chamber and vocal heritage of F. Nadenenko, which includes more than two hundred works, allows us to attribute him to the authors of the academic-traditionalist direction. As a philologist and expert in world literature, he turns in his vocal heritage to a wide range of poetic primary sources, including Ukrainian poetic classics of the 19th–20th centuries (T. Shevchenko, I. Franko, Lesya Ukrainka, M. Vorony, M. Rylsky, V. Sosyura, O. Novytsky, L. Zabashta, M. Bazhan, M. Prykhodko, etc.). In addition, the composer also showed himself as an appreciator of foreign poetry of different times and peoples, in which he was particularly interested in the works of A. Mickiewicz, R. Tagore, and Japanese poetic lyrics. A wide range of poetic primary sources determines the composer's differentiated approach and in the choice of musical and expressive means, which reveal the academic-traditionalist orientation of his chamber and vocal heritage. The latter is manifested in the dominance of the ario-romantic type of melody in it, in the appeal to intonation, metro-rhythmic and textural

*formulas-signs of Ukrainian folklore, in the appeal to demonstrative ludo-harmonic turns, fifth bourdons, are present in the works on Ukrainian poetic texts. F. Nadenenko's "Oriental" vocal compositions rely on a wide range of expressive means of the "musical East", known in the European music-historical tradition of the 19th century (Coll. 2, melodics of the ornamental type, etc.).*

**Key words:** chamber and vocal work of F. Nadenenko, song, romance, solo singing, genre, style, academicism, traditionalism.

**Актуальність теми** дослідження визначена вокальною практикою професійного співацького мистецтва, в якому апробація нових ідей та їх мистецького втілення здійснюється в музиці останніх століть саме на основі камерної вокальної творчості. З іншого боку, названа сфера виступає носієм жанрово-стильових традицій різних епох, що з часом набувають академічної сталості у фіксації національного образу світу та його емоційно-психологічного забарвлення. У представленій статті акцент зроблено на камерно-вокальній творчості видатного українського композитора ХХ століття – Ф. Надененка, чії пісні і романси і нині затребувані у концертно-виконавській та вокально-педагогічній практиці сучасного професійного вокаліста. Водночас, його вокальна спадщина засвідчує духовно-етичні шукання митця буремної радянської епохи, що через звернення до усталених традицій української камерно-вокальної лірики, її «інтонаційного словника» та літературно-поетичних настанов мав можливість певної мірою уникати соцреалістичної тематики, заангажованої офіційною владою.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Зазначена авторська позиція композитора, орієнтована на дотримання провідних настанов академізму-традиціоналізму в їх високому професійному розумінні, в радянську добу часто ставала об'єктом критики. Тому бібліографія, присвячена багатогранній діяльності Ф. Надененка, лише зараз почала поповнюватися цікавими публікаціями. Серед останніх виділяємо статті Н. Ек [3; 4], З. Лебедєвої [12], О. Кушнірук [11]. Стислу інформацію щодо життя та творчості композитора надано в одному з томів «Історії української музики» [7]. Окремий інтерес викликає також музично-теоретична публікація самого Ф. Надененка «Будова музичної

мови» [15], в якій він викладав основні положення теорії свого вчителя – Б. Яворського.

Відомості про жанрово-стильові вподобання композитора в сфері пісні та романсу надають дослідження українських музикологів, присвячені історії буття української камерно-вокальної музики як провідної сфери творчості багатьох українських митців. Серед них найбільш цікавими вважаємо роботи Ю. Малишева [14], Т. Булат [1], В. Кузик [10], Б. Фільц [17], З. Ліхтман [13], Л. Довгань [2], О. Стефанів [16], сконцентрованих на узагальненні широкої палітри та історичних метаморфоз названої жанрової сфери. В річищі проблематики представленої статті звертаємо увагу також на матеріали дисертації та супутні публікації Л. Іванової [5; 6], предметом дослідження якої виступає «традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX–XX століть» та узагальнення його провідних настанов. А. Калениченко у своїй науковій розвідці [8] розглядає феномен «академічної музики» як важливу складову багатогранної стильової картини української музики XX століття. Отже вокальна спадщина Ф. Надененка, причетна до названих стильових ознак національної культури, рівно як і його вельми багатогранна творча особистість, і нині потребує подальших досліджень музикознавчого та музично-культурологічного порядку.

**Мета роботи** – виявлення жанрово-стильової та поетико-інтонаційної унікальності камерно-вокальної творчості Ф. Надененка в річищі провідних настанов музичного академізму-традиціоналізму. **Методологічна база** роботи має комплексний характер, поєднуючи міждисциплінарний, інтонаційний та музично-культурологічний підходи. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-стильові метаморфози вокальної спадщини Ф. Надененка, але й її зв'язок з академічно-традиціоналістською «лінією» розвитку української музики радянського періоду.

**Виклад основного матеріалу.** Пісенно-романсова сфера завжди займала одне із визначальних місць в українській музичній культурі, про що свідчить затребуваність її поетико-інтонаційної виразності на різних етапах її становлення. Ска-

зане є очевидним як для фольклорної, так і для професійної композиторської традиції, які в мистецько-інтонаційній формі відображають життя, формування національної самосвідомості українського народу, основні етапи його історії.

Особлива роль пісні у житті та світосприйнятті українців відтворена також у вітчизняній літературі, драматургії, поезії. Пісня нерідко визначає форму та зміст романів, повістей, оповідань, стає сюжетною основою творів драматичного театру. За влучним спостереженням Ю. Малишева, «саме слово “пісня” в українських поетів часто звучить інакше, ніж іншими мовами: воно означає і вірш, і поетичну творчість, і взагалі поезію, і часто стає символом всього найкращого, найблагороднішого в житті. “Хотіла б я піснею стати”, – ці рядки Лесі Українки надзвичайно характерні саме для української поезії (Г. Гейне у подібному за настроєм вірші прагне вилити свої почуття в “єдиному слові”» [14, с. 7]. Зазначимо, що згадуваний вірш Лесі Українки складає поетичну основу одного з видатних шедеврів камерно-вокальної лірики Ф. Надененка.

В кінцевому підсумку вокальність, мелодійність, ліризм у їх широкому розумінні, співзвучні високим духовним якостям людської особистості, її сердечності, співвідносної з українським кордоцентризмом, багато в чому визначають сутність не лише української пісні та тісно з нею пов'язаного жанру романсу, а й усієї української музичної культури загалом.

Відповідно до спостережень дослідників історії української камерно-вокальної лірики [див.: 2; 10; 17; 13; 16 та ін.], жанрова еволюція українського романсу XVIII–XX ст. являє собою 3-етапний процес, укладений у послідовному русі від одноголосної народної пісні без супроводу спершу до пісні-романсу (XVIII – початку XIX ст.), а потім до власне романсу (середина XIX ст.) (дилетантський романс-пісня, український романс, орієнтований на строфічну або на тричастинну вокальну мініатюру наскрізного типу чи у вигляді речитативного монологу тощо). Серед найважливіших показників останнього відзначено зростаючу «тенденцію до індивідуалізації» музичного вираження, «внутрішньожанрової модифікації», «полістадіальності роз-

вितку» [1, с. 305], контактність з іншими більш масштабними жанрами (симфонією, оперою), і навіть сприйнятливість до інонаціональних традицій у цій жанровій сфері.

Разом з тим, українська камерно-вокальна музика на всіх етапах свого існування завжди виступала носієм національних традицій та її відповідного жанрово-інтонаційного втілення, узагальненого в тому числі й у терміні «солоспів» [див. про це детальніше: 14, с. 28-29]. Особливої актуальності ця якість набуває саме в ХХ столітті, в межах якого формується й теоретичне уявлення про сутність музичного академізму та традиціоналізму. А. Калениченко в своєму дослідженні наголошує, що *«академізм – це мистецька течія, що абсолютизує традиції минулого в їх незмінному вигляді й характеризується культом форми та ретроспективністю тематики (курсив наш – Т. К.)*. Водночас він відзначається високим професіоналізмом, в одних випадках ототожнюється з останнім, в інших – із традиціоналізмом, епігонством тощо» [8, с. 112]. Такого роду підхід дозволяє розглядати академічну музику як ту, що пов'язана з писемною професійною композиторською традицією, успадковує сформовані в попередні епохи жанри і форми, а також виконавські традиції, що є загальноприйнятими та впізнаваними широкими колами слухачької аудиторії. Л. Іванова, аналізуючи феномен музичного традиціоналізму з позицій його буття в межах музичної стилістики ХХ століття, розглядає його як «метанапрям, що базується на інерції романтичних реалістичних творчих накопичень від ХІХ століття і еволюціонує, вбираючи певні “м’які” виявлення модерну типу веризму, деяких виявлень неокласицизму, примітивізму та ін.» [5, с. 210].

Ф. Надененко (1902-1963) являє собою одну з яскравих творчих особистостей, що репрезентувала розвиток української радянської музичної культури в період 20-х – початку 60-х років ХХ століття та показових для неї шукань. В пам'яті сучасників він залишився відомим як ерудований музикант, видатний піаніст, теоретик та музичний редактор з великим досвідом роботи в цій галузі. Водночас, він був композитором, діяльність якого завжди відзначалася високим музичним професіоналізмом.

Його широка обізнаність в гуманітарній сфері була пов'язана також з навчанням на історико-філологічному факультеті Київського університету (1924).

Ф. Надененко народився у 1902 році у місті Льгов. Його ґрунтовна музична освіта пов'язана з роками навчання спочатку в Київській музично-драматичній школі імені М. Лисенка (1914), де він засвоював клас фортепіанного виконавства, пізніше – у Київській консерваторії, яку він закінчив у 1921 році як піаніст і композитор в класі у Б. Яворського. Особистість останнього справила в свій час сильне враження на молодого митця, про що свідчить вже згадувана теоретична робота Ф. Надененка «Будова музичної мови (основи системи Б. Яворського)». У авторській Передмові цього видання теорія ладового ритму його вчителя розглядається як «найбільш цінне наукове досягнення нашого часу в галузі науки про музичну матерію». Ця робота, на думку автора, спрямована на ідею «надання широким колам робітників музичної культури (зокрема молоді, що тепер вчиться) можливості ознайомитися з теорією-гіпотезою Б. Яворського, що мусить нарешті прийти на зміну тим “теоріям” та “гармоніям”, в яких учень музичної школи не знайде нічого крім схоластичних догматів...» [15, с. 3].

Більша частина творчої біографії Ф. Надененка пов'язана саме з Україною. У 1945-1946 роках він був керівником Київської філармонії. З 1947 по 1949 рр. очолював капелу бандуристів УРСР і, водночас, сприяв поповненню її репертуару створенням оригінальних авторських композицій. Окремої уваги заслуговує його редакторська діяльність, яку він здійснював, керуючи музичним сектором видавництва «Мистецтво». Під його орудою було опубліковано багато зразків української музичної класики, в тому числі й вісім томів зібрання творів М. Лисенка.

Отже, творчий шлях Ф. Надененка тісно пов'язаний з провідними етапами становлення та розвитку вітчизняної музичної культури майже всього ХХ століття і, перш за все, її радянського періоду, котрий сьогодні є предметом певних духовно-естетичних переосмислень. Зазначимо, що сучасний оновлений підхід до вивчення радянської музичної культури характеризується

підкресленою увагою саме до 20-30-х років ХХ століття, позначених процесами становлення зазначеної культури. При цьому для 20-х років показовим є стильовий плюралізм, відкритість новим явищам світової культури. Такого роду підхід неодноразово також акцентувався в офіційних державних деклараціях, що мали місце у суспільно-політичних акціях періоду розквіту позитивних явищ процесу «українізації». Проте це не виключало посилення ролі їх негативних сторін, в числі яких і орієнтація на загальну доступність «нової музики», її обов'язкового оптимізму, і панування життєрадісних емоцій на противагу «буржуазному» песимізму та занепадності, і спрямованість до підкресленої політизації творчості та відповідного уславлення лідерів революції та нової держави. 30-ті роки, рівно як і наступні часи, характеризуються як доба державної стабілізації художньої культури на рівні організації творчих союзів, остаточного ствердження офіційної естетичної моделі єдиного (в умовах СРСР) творчого методу – соціалістичного реалізму та відповідних уявлень про національну складову мистецької діяльності, що виключали будь-які прояви стильового плюралізму попереднього періоду [9].

Означена специфіка радянської музичної культури першої половини ХХ століття зумовила відповідну диференціацію естетичних і творчих позицій її репрезентантів в умовах тотального впливу на них політичного та ідеологічного тиску, що визначило або перевагу академічної, традиціоналістської позиції, або відверте служіння своєму часу як на ґрунті широкого прийняття його ідеології, так і з міркувань кон'юнктури часу. Третя група об'єднувала авторів, чий творчі устремління не вкладалися у межі нового художнього методу, декларованого владою.

Узагальнений погляд на камерно-вокальну спадщину Ф. Надененка дозволяє віднести його скоріше до першої групи митців. Він є автором більш ніж 200 творів цього жанру, який дозволяв зосередитися на класичній традиції, її глибинному осягненні та відстоюванні ідей академізму в музиці, що є показовим для багатьох його сучасників, в тому числі, наприклад, для К. Стеценка, В. Косенка та ін., в той час як у творчості інших

композиторів (Б. Лятошинський) камерно-вокальна музика стала також ареною мистецьких пошуків та експериментів, які в період 20 – 40-х років не піддавалися такій жорсткій критиці як зразки оперного та симфонічного жанру.

Ф. Надененко як професійний філолог та знавець світової літератури звертається у своїй вокальній спадщині до широкого кола поетичних першоджерел. Значна їх кількість перш за все пов'язана з українськими авторами, що представляють вітчизняну поетичну класику XIX століття. В їх числі Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка та ін. Водночас, об'єктом його творчої уваги також стають його сучасники – М. Вороний, М. Рильський, В. Сосюра, О. Новицький, Л. Забашта, М. Бажан, М. Приходько та ін. Крім того композитор проявив себе також як і знавець зарубіжної поезії різних часів і народів, в якій особливу зацікавленість у нього викликали твори А. Міцкевича, Р. Тагора та японська поетична лірика.

Разом з тим, образно-сміслова сторона романсів Ф. Надененка, при всій різноманітності поетичних першоджерел, все ж таки орієнтована переважно на певне коло тематики, репрезентоване в його романтичному (неоромантичному) поданні. Перше місце у ній займає любовна лірика у всьому різноманітті її проявів. Її тлумачення в творах Ф. Надененка цілком орієнтовано на камерно-вокальну традицію романтичної доби, що прагне до сакралізації цього почуття та усвідомлення його духовно-перетворюючої місії. Цю тему доповнює інтерес до образів природи, зміни пір року, спроектованих знов-таки на широкий спектр емоційної сутності людського ества (романс-монолог на тексти Т. Шевченка «Не тополю високою»). Зазначений перетин особистісного та природного начал, підкріплений видатними зразками світової поезії, засвідчує ретроспективний інтерес композитора саме до романтичної поетики в сфері камерного вокалу. Лише незначна частина творів Ф. Надененка орієнтована на сучасну для його епохи тематику (оспівування героїки праці), затребувану в умовах тієї ідеологічної державної системи, з якою він був пов'язаний обставинами свого життя та мистецької діяльності.

Широкий вибір поетичних першоджерел, що репрезентують різні національні культури та епохи, визначає диференційований підхід композитора і у виборі музично-виразних засобів. Так звернення до поезії Т. Шевченка («Реве та стогне Дніпр широкий», «Серенада Яреми», «Солоспіви» «Хустиночка», «Од села до села» та ін.), І. Франка («Пісня народна», «Думи діти мої», «У долині село лежить», «Чого з'являєшся мені у сні»), Лесі Українки («Хотіла б я піснею стати», «Скажи мені, любий», «Уста говорять») зумовлює використання композитором узагальнених інтонаційних, метро-ритмічних та фактурних формул-знаків українського фольклору у вигляді опори на пісенні чи танцювальні жанри, апелювання до показових ладо-гармонічних зворотів, квінтових бурдонів тощо. При зверненні композитора до російської поезії XIX століття у ролі поетико-інтонаційного орієнтиру виступає камерно-вокальна лірика П. Чайковського та С. Рахманінова та відповідне коло їх виразних засобів.

Окрему сторінку вокальної спадщини Ф. Надененка складає його «східна» лірика. Йому належить низка романсів, узагальнених як «Японська лірика» з використанням текстів різних авторів, а також вокальний цикл на вірші Р. Тагора, що користується великою популярністю серед сучасних виконавців. Показово, що з усієї великої спадщини Р. Тагора (духовна, філософська поезія, вірші про кохання та ін.) композитор віддає перевагу саме любовній ліриці, репрезентованій у її «східному забарвленні», що спирається на узагальнені формули «музичного Сходу», відомі у європейській музично-історичній традиції XIX століття (зб. 2, мелодика орнаментального типу та ін.). В той же час романси Ф. Надененка на вірші Р. Тагора демонструють очевидні ознаки вокального циклу, що проявляється у зібранні текстів одного автора, а також й у «сюжетній лінії» вибудовування романсів, що репрезентують різні градації у відтворенні любовно-ліричного почуття: від боязкої надії і оспівдання аж до розпачу самотності («Не йди») у заключній пісні.

Водночас, у музичну інтерпретацію віршів Р. Тагора органічно вписуються стилістичні показники романсової творчості самого Ф. Надененка, що проявляється і в апелюванні до мело-

дики романсово-аріозного типу, і у використанні великої кількості септаккордів, нонакордів, їх фонічного забарвлення, квінтових паралелізмів, альтерованих співзвучностей, дуєтного взаємодоповнення вокалу та партії фортепіано. Майстерність використання композитором цих прийомів засвідчує також вплив на його стиль творчості К. Дебюссі [11], яка в умовах культури вже середини ХХ століття набуває статусу «класичного» твору та усталеної європейської музичної традиції.

Подібна позиція композитора, звернена до творчого відбиття ним вічних тем при спиранні на усталені «моделі» камерно-вокальної спадщини, асоційовані у ХХ столітті з «академічною музикою» та її традиціоналістським спрямуванням, як вже зазначалося, нерідко ставала об'єктом критики з боку музикознавців радянського періоду, зокрема Ю. Малишева, що атестував Ф. Надененка як «композитора однієї теми, одного улюбленого кола образів» [14]. Проте для професійного сучасного вокаліста та музикознавця, що досліджує стилеві та духовно-змістовні метаморфози української музики радянської доби, романси Ф. Надененка представляють цінний музичний матеріал, що узагальнює найкращі музично-історичні традиції у цьому жанрі та створюють умови для професійного зростання камерного вокаліста, втілюючи тим самим через пріоритет пісенно-романсової мелодики широкого дихання причетність автора до витоків української музичної культури.

**Висновки.** Творча постать Ф. Надененка являє собою одну з яскравих особистостей, що репрезентувала розвиток української радянської музичної культури в період 20-х – початку 60-х років ХХ століття та показових для неї шукань. Успадкувавши митецький та освітній універсалізм попередніх поколінь українських музикантів, він був відомим як ерудований музикант, видатний піаніст, теоретик, музичний редактор та композитор, діяльність якого завжди відзначалася високим музичним професіоналізмом. Узагальнений погляд на камерно-вокальну спадщину Ф. Надененка, що охоплює більше двохсот творів, дозволяє віднести його до авторів академічно-традиціоналістського спрямування. Як філолог та знавець світової літератури він звертається

у своїй вокальній спадщині до широкого кола поетичних першоджерел, в тому числі до української поетичної класики XIX–XX століть (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, М. Вороний, М. Рильський, В. Сосюра, О. Новицький, Л. Забашта, М. Бажан, М. Приходько та ін.). Крім того композитор проявив себе також як поцінувач зарубіжної поезії різних часів і народів, в якій особливо зацікавленість у нього викликали твори А. Міцкевича, Р. Тагора та японська поетична лірика. Широкий вибір поетичних першоджерел визначає диференційований підхід композитора і у виборі музично-виразних засобів, що виявляють академічно-традиціоналістську орієнтацію його камерно-вокальної спадщини. Остання виявляється у домінуванні в ній аріозно-романсового типу мелодики, в апелюванні до інтонаційних, метро-ритмічних та фактурних формул-знаків українського фольклору, зверненні до показових ладо-гармонічних зворотів, квінтових бурдонів тощо є присутніми в творах на українські поетичні тексти. «Східні» вокальні композиції Ф. Надененка спираються на широке коло виразних засобів «музичного Сходу», відомих у європейській музично-історичній традиції XIX століття (зб. 2, мелодика орнаментального типу та ін.).

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Булат Т. П. Український романс : монографія. Київ : Наукова думка, 1979. 320 с.
2. Довгань Л. М. Український романс. Життя і спів: історія, методологія, матеріали : монографія. Одеса : Астропрінт, 2009. 232 с.
3. Ек Наталія. Редакторсько-видавнича діяльність Федора Надененка. *Молодь і ринок*. 2021. № 1 (187). С. 124–128.
4. Ек Наталія. Фортепіанна спадщина Федора Надененка та її використання в процесі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2019. № 4 (171). С. 131–137.
5. Іванова Л. О. Традиціоналізм у складі стильової парадигми мистецького мислення XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 209–214.
6. Іванова Л. О. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX–XX століть : дис. ... доктора філософії: 025 – музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 182 с.
7. Історія української музики в 6 т. Том 4: 1917-1941. Київ : Наукова думка, 1992. 615 с.

8. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 106–113.

9. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів / До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

10. Кузик В. Українська радянська лірична пісня. Київ: Наукова думка, 1980. 210 с.

11. Кушнірук О. Другий період Українського музичного імпресіонізму: рефлексія непізаного. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Вип. 9. С. 118–121.

12. Лебедева З. Д. Творчість Федіра Надененка у просторі українського камерно-вокального репертуару. Матеріали науково-практичної конференції «*Формування науки: стан і перспективи розвитку в умовах сьогодення*» (24–25 березня 2023 р.). Одеса : «Молодий вечний», 2023. С. 62–65.

13. Ліхтман З. М. Український романс: етапи розвитку та стилістичні особливості. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 1998. 190 с.

14. Малишев Ю. Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ: Музична Україна, 1968. 219 с.

15. Надененко Ф. Будова музичної мови (основи системи Б. Яворського). Випуск 1. *Державне видавництво України*, 1925. 25 с.

16. Стефанів О. В. Українська камерно-вокальна музика ХХ століття: стильові особливості. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. 275 с.

17. Фільц Б. М. Український радянський романс. Київ : Наукова думка, 1970. 124 с.

## REFERENCES

1. Bulat, T. P. (1979). *Ukrainian Romance: Monograph*. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

2. Dovhan', L. M. (2009). *Ukrainian Romance. Life and Singing: History, Methodology, Materials* : Monograph. Odesa : Astroprint [in Ukrainian].

3. Ek, Nataliya (2021). Editorial and publishing activities of Fedor Nadenenko. *Molod' i ryнок*. 1 (187), 124–128 [in Ukrainian].

4. Ek, Nataliya (2019). The piano legacy of Fedor Nadenenko and its use in the process of training a future teacher of music. *Molod' i ryнок*. 4 (171), 131–137 [in Ukrainian].

5. Ivanova, L. O. (2021). Traditionalism as part of the stylistic paradigm of artistic thinking of the 20th century. *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv* : nauk. zhurnal. 3, 209–214 [in Ukrainian].

6. Ivanova, L. O. (2021). Traditionalist stylistic direction in the work of Ukrainian composers of the 19th–20th centuries. Extended abstract of doctor's thesis. Odesa : Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
7. History of Ukrainian Music in 6 volumes. Volume 4: 1917–1941. (1992). Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
8. Kalenychenko, A. (2009). Directions, styles, trends and aesthetic situations in Ukrainian music. *Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi* : Zb. nauk. pr. Kyiv : IMFE im. M.T. Ryl's'koho NAN Ukrayiny, 9, 106–113 [in Ukrainian].
9. Korniy, L. P., Syuta, B. O. (2011). History of Ukrainian musical culture: a textbook for students of higher educational institutions / To the 100th anniversary of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. Kyiv : NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
10. Kuzyk, V. (1980). Ukrainian Soviet lyrical song. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
11. Kushniruk, O. (2009). The second period of Ukrainian musical impressionism: reflection of the unknown. *Studiyi mystetstvoznavchi*. 9, 118–121 [in Ukrainian].
12. Lebyedyeva, Z. D. (2023). The work of Fedir Nadenenko in the space of the Ukrainian chamber and vocal repertoire. Materialy nauko-vo-praktychnoyi konferentsiyi «Formuvannya nauky: stan i perspektyvy rozvytku v umovakh s'ohodennya» (24–25 bereznya 2023 r.). Odesa: «Molodyy vchenyy» [in Ukrainian].
13. Likhtman, Z. M. (1998). Ukrainian romance: stages of development and stylistic features. Kyiv : IMFE im. M. T. Ryl's'koho NAN Ukrayiny [in Ukrainian].
14. Malyshev, YU. (1968). Soloists. Essays and notes on Ukrainian vocal lyrics. Kyiv : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
15. Nadenenko, F. (1925). The structure of musical language (fundamentals of B. Yavorsky's system). Issue 1. Derzhavne vydavnytstvo Ukrayiny [in Ukrainian].
16. Stefaniv, O. V. (2010). Ukrainian chamber and vocal music of the 20th century: stylistic features. L'viv : LNMA im. M. V. Lysenka [in Ukrainian].
17. Fil'ts, B. M. (1970). Ukrainian Soviet romance. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 19.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026