ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 296–306
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 296–306

УДК 784.011.26.08.071.1:792.73](477.83-25)"198"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.296-306

ЕСТРАДНА МУЗИКА ЯК ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ КОМПОНЕНТ ВИСТАВ ТЕАТРУ ім. М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ 1980-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ БІЛОЗІРА)

Христина НОВОСАД-ЛЕСЮК

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6891-8887
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності
імені Богдана Козака,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: khrystyna.novosad@lnu.edu.ua

Описано механізми перетворення музичної композиції (пісні чи інструментального твору) на елемент музичної драматургії та розмежування її сценічних і концертних версій. *Мета дослідження* – визначити роль естрадних засобів в організації сценічної дії та простежити взаємодію драматичного театру з популярною музичною культурою. Дослідження поєднує історико-культурний, джерелознавчий і функціонально-драматургічний підходи. Зіставлено відомості про клавір, театральні рецензії, спогади учасників постановок і матеріали телевізійного виконання. Головну увагу зосереджено на виставі “По щучому велінню” М. Кропивницького (1981), додатково розглянуто матеріали з вистав “Розорене гніздо” Янки Купали (1982) та “Я дочка твоя, Вітчизно” В. Кошути (1982). Обґрунтовано структурну роль повторюваної пісенної теми, яка пов’язує різні сцени вистави та набуває значення лейтмотиву. У клавірі, який складається з двадцяти шести номерів, зафіксовано одинадцять поява основної теми, а її функція змінюється залежно від сценічної ситуації. Показано, як куплетна форма й мелодична впізнаваність сприяють організації сценічного часу, а вальсовість увиразнює дію та місце її розгортання. Розглянуто поєднання сольного співу з бек-вокалом і значення виконавської практики вокально-інструментального ансамблю “Ватра” у музично-театральній діяльності композитора. З’ясовано, що лаконічний акордовий запис залишає виконавцям можливість конкретизувати фактуру й темброве рішення, зберігаючи визначені композитором мелодію та гармонію. Телевізійну версію пісні трактовано як окреме джерело, яке лише частково допомагає відтворити театральне звучання. Розглянуто можливість критичного коментаря в зонгових епізодах “Розореного гнізда” Янки Купали та простежено самостійне концертне життя пісні “День моєї Батьківщини” В. Кошути. Звернення до постановки “По щучому велінню” 2010 р. засвідчує збереження авторської музичної основи в новому аранжуванні. Зроблено висновок, що співпраця І. Білозіра із заньківчанами розширила сценічні функції естрадної пісні та виявила взаємообмін між театральною і концертною практиками.

© Новосад-Лесюк Христина, 2026

Ключові слова: естрадна музика, драматичний театр, пісня, творчість Ігоря Білозіра, Театр імені Марії Заньковецької, вокально-інструментальний ансамбль “Ватра”.

Постановка проблеми. Взаємодія драматичного театру й естрадної музики становить важливий аспект історії українського театрального мистецтва другої половини XX ст. Пісня, створена для конкретної вистави, могла згодом набувати самостійного концертного життя, входити до репертуару вокально-інструментальних ансамблів і бути поширеною через радіо та телебачення. За таких обставин її театральне походження поступово втрачало очевидність для слухача. Відновлення цього зв’язку дає змогу точніше визначити внесок драматичного театру у формування популярної музичної культури, а також з’ясувати, як естрадні засоби змінювали організацію сценічної дії.

Показовою є співпраця Ігоря Білозіра з Львівським театром імені Марії Заньковецької у 80-х роках XX ст. Вона поєднала досвід автора популярних пісень і керівника ВІА “Ватра” з роботою в драматичному театрі. Естрадна музика на сцені могла характеризувати персонажа, виконувати лейтмотивну функцію, супроводжувати танцювальні номери і забезпечувати впізнаваність вистави.

Наукова проблематика полягає у визначенні механізмів переходу від пісенного номера до елементу музичної драматургії та розмежуванні сценічних і концертних версій твору. Зіставлення нотних відомостей, рецензій і свідчень учасників постановок відбувається насамперед на прикладі музичної казки “По щучому велінню” М. Кропивницького (1981, режисер Б. Сусловський) та є доповнене матеріалами про інші вистави заньківчан.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Термінологічну основу дослідження становлять “Українська музична енциклопедія” з редакційною колегією на чолі з Г. Скрипник та словник В. Откидача “Музична естрада” [13; 16].

Безпосередньо творчості композитора присвячена праця О. Майчика “Пісенна творчість Ігоря Білозіра в контексті естрадного звукоідеалу епохи та соціокультурних викликів” [9]. Суттєвим є розгляд виконавського складу: “Опора в аранжуванні здійснюється на трьох провідних солістів, що працюють з мікрофоном” [9, с. 100]. Спостереження пояснює значення ансамблевого вокалу, але не засвідчує використання мікрофонів акторами у кожній виставі.

Швед М. у статті “Ігор Білозір: останній романтик української естради”, опублікованій 2020 р. з архіву журналу “Музика”, характеризує співвідношення народнопісенної основи й електроакустичного супроводу. Дослідник зазначає: “Пісенному стилю Ігоря Білозора притаманні простота (не банальність!), глибина, природна естетизованість, відсутність будь-якої штучності, недоцільних ефектів” [18]. З чого стає зрозуміло, що лаконічність музичного викладу постає стильовою ознакою.

Актуальний порівняльний контекст пропонує стаття В. Откидача і Н. Дрожжиної “Асиміляція музичного театру і рок-музики в умовах

глобалізаційних процесів" (2025). Автори пов'язують взаємодію музично-сценічних жанрів із технологіями звукопідсилення, зміною слухацького сприйняття та співвідношенням окремого номера із сюжетом [13, с. 108–110]. Ця перспектива корисна для аналізу заньківчанського музично-театрального досвіду пізніших років.

Окрему групу джерел утворюють тогочасна театральна преса, пізніші спогади та інтерв'ю [1; 2; 3; 7; 10]. Рецензії фіксують сприйняття вистав, а свідчення учасників розкривають обставини творчої співпраці. Документальний фільм "Ігор Білозір: на зламі епох" у Суспільній Медіатеці засвідчує наявність ширшого аудіовізуального корпусу спогадів [6]. Та основним джерелом аналізу музики до вистав залишається клавір, телевізійне виконання пісні та інструментарій "Ватри" [4; 12; 14]. Власне наявність музичного матеріалу обумовлює акцент на виставі "По щучому велінню" М. Кропивницького. Таким чином сукупність цих матеріалів дає змогу перейти від загальної характеристики творчості композитора до аналізу конкретних сценічних функцій його музики.

Формулювання цілей статті. Мета статті – з'ясувати роль естрадної музики як жанрово-стильового компонента вистав Театру ім. М. Заньковецької 80-х років минулого століття на прикладі творчості Ігоря Білозіра, визначити роль естрадних засобів в організації сценічної дії та простежити взаємодію драматичного театру з популярною музичною культурою. Відповідно до мети поставлено завдання провести хронологію написання композитором музики до вистав драматичних театрів, визначити ознаки естрадного письма й виконання, проаналізувати музичне оформлення вистави "По щучому велінню" М. Кропивницького, з'ясувати співвідношення пісенної форми зі сценічною дією, простежити вихід театральних пісень у концертний простір.

Методологія поєднує історико-культурний, джерелознавчий і функціонально-драматургічний підходи. Нотографічні спостереження використовують для з'ясування тематичних повторів, гармонічної основи та співвідношення сольної й ансамблевої партій. Зіставлення з телевізійним виконанням дає змогу висунути припущення про темброву реалізацію, не підмінюючи ним реконструкцію вистави.

Виклад основного матеріалу дослідження. В "Українській музичній енциклопедії" подано таке визначення: "Естрадна музика – вид муз.[ичного] мистецтва, пов'язаний із розвитком мас.[ових] жанрів – пісні, побут.[ового] романсу, танцю, імпровізац.[ійного] музикування, – орієнтований на худ.[ожні] смаки широкого загалу. <…> Термін "естрадна музика" вживають лише на території кол.[ишнього] СРСР, в ін.[ших] країнах адекватний йому термін "поп-музика" (популярна музика)" [16, с. 41]. У межах цієї статті термін використано передусім для позначення історично конкретної практики українських вокально-інструментальних ансамблів, пов'язаної з пісенною формою, електроакустичним звучанням і широкою слухацькою адресацією.

Откидач В. розрізняє два визначення "естради": сценічний майданчик і сукупність завершених концертних номерів, поєднаних конферансом або нескладним сюжетом [11, с. 75]. Термін "естрадна музика" у словнику спрямовує до поняття "легка музика": "нескладна за змістом, проста за

формою, доступна для сприймання та призначається для розважальних цілей. До л.[егкої] м.[узики] можна віднести естр.[адну] пісню" [11, с. 122]. Проте у драматичному театрі доступність форми може поєднуватися зі складною художньою функцією. Впізнавана мелодія здатна не лише викликати звичні емоції, а й пов'язувати віддалені епізоди та впливати на осмислення дії.

Жанровий вимір у такому разі охоплює пісню, танець, колискову, вальс і речитатив, а стильовий – характер гармонії, фактури, тембрового складу та вокального викладу. Театральну специфіку визначає взаємодія цих засобів із персонажем, ситуацією та режисерською композицією. Тому естрадність не зводиться до наявності електронних інструментів: вона проявляється також у куплетно-приспівній організації, розподілі партій між солістом і бек-вокалом та способі роботи ансамблю з акордовою схемою.

У репертуарній хронології співпрацю Ігоря Білозіра із заньківчанами продемонстровано шістьма постановками:

– "Звичайне чудо" Є. Шварца (режисер Б. Сусловський, художник М. Кипріян, дата прем'єри 16 листопада 1980 р.);

– "По щучому велінню" М. Кропивницького (режисер Б. Сусловський, художник М. Кипріян, дата прем'єри 26 грудня 1981 р.);

– "Розорене гніздо" Янки Купали (режисер А. Бабенко, художник Л. Боярська, дата прем'єри 23 жовтня 1982 р.);

– "Я донька твоя, Вітчизно" В. Кошути (режисер А. Кравчук, художник М. Кипріян, дата прем'єри 18 грудня 1982 р.);

– "Олекса Довбуш" В. Босовича (режисер Б. Сусловський і Ф. Стригун, художник М. Кипріян, дата прем'єри 23 березня 1985 р.);

– "Василь Свистун, молодий козак, великий баламут" В. Герасимчука (режисер В. Сікорськиий, художник В. Бортяков, дата прем'єри 14 листопада 1992 р.) [15].

Цей перелік засвідчує залучення композитора до різножанрової драматургії та співпраці з різними режисерами. Ф. Стригун у спогадах наголошував: "Ігор був від природи своєї театралом" [1]. Це свідчення характеризує зацікавленість митця сценічною творчістю, тоді як висновки про його композиторський метод потребують аналізу окремих номерів.

Найінформативнішим прикладом є постановка Б. Сусловського "По щучому велінню". До виконання музики Білозір залучив очолювану ним від 1979 р. "Ватру", хоча театр мав і свій власний оркестр. Такий вибір поєднував авторський задум зі сформованою ансамблевою практикою. Я. Мельничук у рецензії зазначав: "У виконанні лауреата республіканського конкурсу "Молоді голоси" вокально-інструментального ансамблю "Ватра" вони (режисер і композитор. – *Х. Н.-Л.*) творять піднесений настрій, такий потрібний для цієї захоплюючої мандрівки у світ казки" [10, с. 4]. І хоча рецензент засвідчує емоційний ефект музики, проте детально не описує способу її відтворення у виставі.

Виробничий бік співпраці розкриває Вадим Сікорський: "Не секрет, що у гамірному Львові музику записували вночі, на обласному радіо, здебільшого в ті часи, щоб не чутно було стукіт трамвайних колій. А коли вже працюєш

разом, робиш добре діло, створюються умови для дружніх стосунків" [1]. Це свідчення підтверджує участь студійного запису у підготовці музики.

За описом клавіру, який зберігається у музичній частині театру, музичне оформлення вистави становить двадцять шість номерів [4]. У вокальних епізодах зафіксовано партію персонажа, а супровід часто подано акордами або їхніми літерними позначеннями. Запис залишає виконавцям простір для конкретизації фактури, ритму та тембрових співвідношень. Деталі могли закріплювати на репетиціях та під час запису, тому лаконічність клавіру не означає простоти остаточного звучання.

Музичний образ вистави пов'язаний також з оновленням драматичного тексту. М. Кропивницький добирав пісні до своїх п'єс, позначав музику в ремарках і створював власні композиції, зокрема до "Невольника" та "Вія" [17, с. 27]. У заньківчанській постановці поет Б. Стельмах замінив пісенні тексти драматурга новими, а Білозір написав оригінальну музику. Пісні Сміхотвора і Співачки, Колискова та Циганерія формували самостійний музично-поетичний шар сценічної версії. Відтак вистава актуалізувала класичний матеріал засобами сучасної їй пісенної культури.

Лейтмотивом вистави стала тема з рефреном "По-щучому велінню все в світі зможеш ти!". Під час аналізу клавіру зафіксовано одинадцять її звучань: у сценах появи Гальки, пирогів і коня, у фонових епізодах і танцювальних номерах [4]. Повторюваність дає змогу трактувати тему як лейтмотив, пов'язаний із можливістю казкового перетворення. Після першого проведення у наступних місцях подано лише початкові акордові орієнтири. Це свідчить про повторне використання знайомого матеріалу, хоча не гарантує абсолютної тотожності темпу, тривалості й аранжування кожного виконання.

Драматургічну роль повтору визначено зміною ситуації. У сольній пісні тема пов'язана з висловлюванням Хоми, у сценах здійснення бажань – з умовною логікою дива, у танці – з пластичною активністю. Зберігаючи впізнаване інтонаційне ядро, вона об'єднує епізоди різного характеру. Таким чином, властива популярній пісні повторність приспіву перетворюється на засіб організації сценічного часу. Саме зміна функції, а не обов'язково зміна нотного тексту, забезпечує розвиток музичного образу.

Пісню Хоми у своїй дебютній ролі виконував О. Драч. За описом клавіру, номери 7 і 24 містять куплет, а номер 22 – також приспів із бек-вокалом: спочатку формується двоголосся, під час повторення приспіву – триголосся [4]. Збільшення кількості голосів можна інтерпретувати як розширення індивідуального висловлювання до колективного. Нотний запис, однак, не є персональним складом виконавців бек-вокалу.

У фінальному номері музична основа відповідає "Пісні Хоми", проте слова виписані лише під приспівом. Це дає можливість припустити інструментальний початок із подальшим долученням вокалу, хоча текст міг просто не дублюватися. Безсумнівним у межах опису клавіру є повернення головної теми, яке створює композиційну арку між окремими проявами рефрену.

Гармонічна основа пісні на слова Б. Стельмах будується на акордах C, G7, Dm і F. Їхня послідовність у наведеному фрагменті відповідає зрозумілим тональним співвідношенням і підтримує виразність словесного звернення:

"Тужу я за глибінню,
Пусти мене, пусти.
По щучому велінню все в світі зможеш ти!
По щучому велінню, по щучому велінню
Все зможеш ти, все в світі зможеш ти" [4, арк. 16].

У музичному супроводі першого рядка звучить акорд C, другого – G7; далі подано акордову послідовність Dm-C, F-C та завершальну – G7-C-G7-C. Передбачуваність гармонічного руху полегшує повернення теми й узгодження вокальної фрази з дією. Буквена схема фіксує гармонію, тоді як естрадна виразність виникає у взаємодії мелодії, тексту й ансамблевого виконання.

Поряд з основним лейтмотивом у матеріалах виділено інструментальну тему, що супроводжує "Танець батьків" і сцену "Хома їде на коні". Її ритмічну основу становить послідовність трьох шістнадцятих і шістнадцятої паузи [4]. У контексті верхової їзди такий рух може набувати звуконаслідувального значення, а в танці – підтримувати комічний характер. Репліка Матері, яку виконувала С. Шлемкевич, увиразнює характер епізоду: "І замолоду так не підстрибувала, як оце мене підкида до стелі" [8, с. 19]. Отже, одна тема обслуговує різні сценічні ситуації завдяки спільній руховій енергії.

Третя тема пов'язана з королівським двором і тричі з'являється у вальсовому ритмі. Її функція полягає у позначенні іншого середовища дії. На відміну від лейтмотиву, вона характеризує простір палацу завдяки жанровій впізнаваності танцю. Поєднання пісенного рефрену, моторної інструментальної теми та вальсу створює систему контрастів, що допомагає розрізняти події й локації. Окрема жанрова ознака стає зрозумілою глядачеві навіть без спеціального музичного досвіду.

Іншу функцію має "Речитатив Діда Всевіда", зазначений першим номером клавіру. Режисер розвинув персонажа Діда, роль якого виконував Г. Шумейко, надавши йому виразнішого оповідного значення. Його тема повторюється двічі й записана на двох нотних станах без слів [4]. Назва номера та його місце у композиції дають змогу припустити зв'язок музики з мовленнєвим зображенням казкового світу. Проте сам нотний запис не дає змоги однозначно визначити співвідношення співу, декламації та інструментального супроводу.

Для характеристики тембрової мови суттєвим є опис запису однойменної пісні у виконанні О. Білозір і "Ватри", проведений Львівським телебаченням для передачі "Ватра у Львові" 1982 р. [12]. У ньому співвіднесено з виставою основну пісенну та інструментальну теми. Скрипкова мелодія звучить із гітарою, бас-гітарою й ударними, а сольний жіночий голос підтримує чоловічий бек-вокал. Це дає уявлення про ансамблеве втілення спорідненого матеріалу з постановкою 1981 р.

Клавішні тембри, за відомостями з інтерв'ю автора статті з композитором Ю. Саєнком, пов'язані з інструментами Crumar, клавінетом і Rhodes, на яких грав клавішник ВІА "Ватра" З. Левковський [14].

Описане у телевізійній версії електронне закінчення інструментальної теми можна інтерпретувати як звукову ілюстрацію руху коня. Натомість клавішний вступ, який не співвіднесено з тематичним матеріалом клавіру, міг виникнути під час підготовки пісні до окремого виконання. Це припущення окреслює можливий механізм перетворення сценічного номера на концертний твір: музика отримує вступ, завершення та власну темброву логіку. Відсутність театральної дії компенсується самодостатністю аранжування, однак мелодична впізнаваність зберігає зв'язок із першоджерелом.

Інший тип взаємодії пісні та сценічної драматургії наведено у "Розореному гнізді" Янки Купали. Режисер Алла Бабенко називала цю роботу своєю "найвдалішою постановкою" [3]. Співпраця з І. Білозіром привертає увагу також на тлі її попередніх звернень до музики Б.-Ю. Янівського у "Кришталевому черевичку" Т. Габбе (1977) та "Моїх надіях" М. Шатрова (1978). За свідченнями рецензентів, "Розорене гніздо" сприймали як поетичну постановку-симфонію, побудовану на протиставленні руйнації й життя [2]. Однак ця характеристика є передусім метафорою сценічної цілісності, а не доказом застосування музичної симфонічної форми.

Уведені до вистави вірші Янки Купали Г. Шумейко виголошував у ролі Симона. У рецензії вони набували значення сатиричних зонгів:

"Чоловіче, скажи,
Де ти долю подів?
Зашпурнув в потічок
Чи пропив, чи проїв?" (переклад автора статті) [2, с. 3].

Цей фрагмент переносить увагу з подієвого ряду на осмислення відповідальності людини за власну долю. На відміну від казкового рефрену у попередньозгадуваній виставі, зонгова форма потенційно виконує функцію критичного коментаря. Проте рецензія не відтворює мелодії та фактури, тому стилістичну належність цих епізодів не можна визначити лише за текстом. Приклад показує різноманітність завдань композитора, водночас окреслюючи межу між театрознавчою інтерпретацією й музичним аналізом.

Вихід пісні за межі вистави простежується також на прикладі "День моєї Батьківщини" на слова Р. Кудлика. Пісня написана для вистави "Я дочка твоя, Вітчизно" В. Кошути (1982). Свого часу її виконував В. Морозов із "Ватрою", а згодом вона увійшла до репертуару "Смерічки" [5; 7]. Приурочення вистави до 60-річчя утворення СРСР не вичерпувало подальшого змістового життя пісні. Її концертне функціонування давало змогу відокремити образ Батьківщини від конкретного ювілейного приводу.

Поновлення музики І. Білозіра у виставі "По щучому велінню" у постановці В. Сікорського 2010 р. засвідчує новий напрям її подальшого життя. Нове аранжування виконав С. Рудей, проте авторська музична основа залишилася значущою для наступного режисерського прочитання. Порівняльним прикладом є "Вій, вітерець!" Я. Райніса: у постановці В. Сікорського 2015 р. використано музику А. Сніцарчука й А. Терлецького, тоді як історія вистави 1950 р. була пов'язана з музичним оформленням О. Радченка. Отже, повернення до тієї самої п'єси не обов'язково передбачає

збереження попередньої музики, а у випадку творчого доробку І. Білозіра маємо окремий факт її повторної актуалізації.

Висновки. Внесок Ігоря Білозіра в музичну складову вистав Театру ім. М. Заньковецької засвідчує функціональне розширення української естрадної пісні у 80-х роках минулого століття. У драматичній виставі її мелодична впізнаваність, куплетно-приспівна будова й ансамблеві засоби набували значення інструментів сценічної організації. Естрадний компонент проявлявся через взаємодію жанрових моделей, способу нотної фіксації, аранжування та виконавської практики.

На прикладі музики до вистави "По щучому велінню" М. Кропивницького обґрунтовано структурну роль повторюваної пісенної теми-лейтмотиву. Його використання пов'язували різні епізоди, тоді як інструментальна моторність, вальсовість і речитативний принцип забезпечували контраст та характеристику дії. Лаконічний акордовий запис створював умови для конкретизації авторського задуму музикантами ВІА "Ватра", не скасовуючи композиторської визначеності мелодії та гармонії. Водночас телевізійне виконання пісні варто розглядати як окрему версію, що лише частково допомагає зрозуміти театральне звучання, а також акцентує на самостійному концертному житті театральної пісні.

Доступні матеріали про вистави "Розорене гніздо" Янки Купали та "Я дочка твоя, Вітчизно" В. Кошуги показують ширший діапазон функцій музики Ігоря Білозіра – від критичного коментаря до автономного концертного існування. Відновлення казки 2010 р. підтверджує можливість збереження авторської музичної основи в новому аранжуванні. Отже, співпраця І. Білозіра із заньківчанами постає конкретним прикладом взаємозв'язку між драматичним театром та популярною музичною культурою.

Список використаної літератури та джерел

1. 64 спогади – до 64-го дня народження Маестро української пісні Ігоря Білозіра / зібрав М. Маслій. *WestNews*. 2019. Ч. 1. URL: https://westnews.info/news/64-spogadi-do-64-go-dnya-narodzhennya-Maestro-ukrayinskoyi-pisni-Igorya-Bilozira-chastina-1.html.

2. Б. а. Спрямовані до світла. *Львівська правда*. 1982. 15 грудня. № 239 (10272). С. 3.

3. Бабенко А. Театральний космос Алли Бабенко / розмовляла Т. Козирєва. *День*. 2018. 21 лютого. С. 6. URL: https://day.kyiv.ua/article/kultura/teatralnyy-kosmos-ally-babenko.

4. Білозір І. Музика до вистави "По щучому велінню" М. Кропивницького. Клавір. 1981. *Фонди музичної частини Театру ім. М. Заньковецької*. Рукопис.

5. Білозір Ігор. Золотий фонд української естради. Електронний біографічний матеріал. URL: http://www.uaestrada.org/kompozitori/bilozir-ihor/ .

6. Ігор Білозір: на зламі епох. Документальний фільм. Суспільне Медіатека. 2015. URL: https://mediateka.suspilne.media/media/2858 .

7. Кравчук А. Завжди потрібен глядачеві. *Вільна Україна.* 1982. 26 листопада. № 227 (11028).

8. Кропивницький М. По щучому велінню…: п’єса-казка. Київ : Веселка, 1982. 32 с.

9. Майчик О. Пісенна творчість Ігоря Білозіра в контексті естрадного звукоідеалу епохи та соціокультурних викликів. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 93–102. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_12.

10. Мельничук Я. Коли виповнюються всі бажання. *Ленінська молодь*. 1981. 9 січня. № 4 (5018). С. 4.

11. Музична естрада. Т. 1 : Словник термінів / авт.-уклад. В. Откидач. Харків : Форт, 2019. 258 с. URL: https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/1394.

12. Оксана Білозір і ВІА “Ватра” – По щучому велінню [електронний ресурс] / музика І. Білозіра, слова Б. Стельмаха; виконавці О. Білозір, ВІА “Ватра“. “Ватра у Львові“. Львівське телебачення. 1982. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2W3pKyQr2-Q. Дата публікації: 02.07.2019. Дата перегляду: 01.09.2026.

13. Откидач В., Дрожжина Н. Асиміляція музичного театру і рок-музики в умовах глобалізаційних процесів. *Fine Art and Culture Studies.* 2025. Вип. 2. С. 108–116. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-15.

14. Саєнко Ю. Розмова про використання музичних інструментів ВІА “Ватра“: [інтерв’ю] / з Юрієм Саєнком розмовляла Христина Новосад-Лесюк. Архів автора статті.

15. Театр імені М. Заньковецької. Історія. Хронологія репертуару [Електронний ресурс] : офіц. вебсайт / Національний український академічний драматичний театр імені Марії Заньковецької. Електрон. дані. Львів, [2026]. URL: https://zankovetska.com.ua/about.

16. Українська музична енциклопедія. Т. 2 : Е–К / редкол. : Г. Скрипник (голова) та ін. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. 664 с.

17. Фількевич Г. Музика в драматичному театрі. Київ, 2004. С. 27.

18. Швед М. Ігор Білозір: останній романтик української естради. *Музика: український інтернет-журнал.* 2020. 28 травня. URL: https://mus.art.co.ua/ihor-bilozir-ostanniy-romantyk-ukrains-koi-estrady/.

References

1. 64 spohady – do 64-ho dnia narodzhennia Maestro ukrainskoi pisni Ihoria Bilozira. (2019) / zibrav M. Maslii. *WestNews,* 1. Retrieved from https://westnews.info/news/64-spogadi-do-64-go-dnya-narodzhennya-Maestro-ukrayinskoyi-pisni-Igorya-Bilozira-chastina-1.html [in Ukrainian].

2. B. a. Ustremlenye k svetu. (1982). *Lvovskaia pravda.* 15 dekabria, 239 (10272), 3 [in Rusian].

3. Babenko, A. (2018). Teatralnyi kosmos Ally Babenko / rozmovliala T. Kozyrieva. *Den,* 21 liutoho, 6. Retrieved from https://day.kyiv.ua/article/kultura/teatralnyy-kosmos-ally-babenko [in Ukrainian].

4. Bilozir, I. (1981). Muzyka do vystavy “Po shchuchomu velinniu“ M. Kropyvnytskoho. Klavir. *Fondy muzychnoi chastyny Teatru im. M. Zankovetskoi*. Rukopys [in Ukrainian].

5. Bilozir, Ihor. Zolotyi fond ukrainskoi estrady. Elektronnyi biohrafichnyi material. URL: http://www.uaestrada.org/kompozitori/bilozir-ihor/ [in Ukrainian].

6. Ihor Bilozir: na zlami epokh. Dokumentalnyi film. (2015). *Suspilne Mediateka.* URL: https://mediateka.suspilne.media/media/2858 [in Ukrainian].

7. Kravchuk, A. (1982). Zavzhdy potriben hliadachevi. *Vilna Ukraina.* 26 lystopada, 227 (11028) [in Ukrainian].

8. Kropyvnytskyi, M. (1982). Po shchuchomu velinniu… : piesa-kazka. Kyiv : Veselka [in Ukrainian].

9. Maichyk, O. (2013). Pisenna tvorchist Ihoria Bilozira v konteksti estradnoho zvukoidealu epokhy ta sotsiokulturnykh vyklykiv. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, 29, 93–102. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_12 [in Ukrainian].

10. Melnychuk, Ya. (1981). Koly vypovniuiutsia vsi bazhannia. *Leninska molod.* (5018), 4, 4 [in Ukrainian].

11. Muzychna estrada. T. 1 : Slovnyk terminiv. (2019) / avt.-uklad. V. Otkydach. Kharkiv : Fort. Retrieved from https://repository.ac.kharkov.ua/ handle/123456789/1394 [in Ukrainian].

12. Oksana Bilozir i VIA "Vatra" – Po shchuchomu velinniu [Elektronnyi resurs]. (1982) / muzyka I. Bilozira, slova B. Stelmakha; vykonavtsi O. Bilozir, VIA "Vatra". "Vatra u Lvovi". Lvivske telebachennia, *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/ watch?v=2W3pKyQr2-Q. Data publikatsii: 02.07.2019. Data perehliadu: 01.09.2026 [in Ukrainian].

13. Otkydach, V., Drozhzhyna N. (2025). Asymiliatsiia muzychnoho teatru i rok-muzyky v umovakh hlobalizatsiinykh protsesiv. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 108–116. https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-15 [in Ukrainian].

14. Saienko, Yu. Rozmova pro vykorystannia muzychnykh instrumentiv VIA "Vatra": [interviu] / z Yuriiem Saienkom rozmovliala Khrystyna Novosad-Lesiuk. Arkhiv avtora statti [in Ukrainian].

15. Teatr imeni M. Zankovetskoi. Istoriia. Khronolohiia repertuaru [Elektronnyi resurs] : ofits. vebsait. (2026) / Natsionalnyi ukrainskyi akademichnyi dramatychnyi teatr imeni Marii Zankovetskoi. Elektron. dani. Lviv. Retrieved from https://zankovetska.com.ua/about [in Ukrainian].

16. Ukrainska muzychna entsyklopediia. T. 2 : E–K. (2008) / redkol. : H. Skrypnyk (holova) ta in. Kyiv: IMFE NAN Ukrainy [in Ukrainian].

17. Filkevych, H. (2004). Muzyka v dramatychnomu teatri. Kyiv, 27 [in Ukrainian].

18. Shved, M. (2020). Ihor Bilozir: ostannii romantyk ukrainskoi estrady. *Muzyka: ukrainskyi internet-zhurnal.* 28 travnia. Retrieved from https://mus.art.co.ua/ihor-bilozir-ostanniy-romantyk-ukrains-koi-estrady/ [in Ukrainian].

POPULAR MUSIC AS A GENRE AND STYLISTIC COMPONENT OF PRODUCTIONS AT THE MARIA ZANKOVETSKA THEATRE IN THE 1980s (WITH REFERENCE TO IHOR BILOZIR'S WORK)

Khrystyna NOVOSAD-LESIUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Bohdan Kozak Department of Theatre Studies and Acting,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: khrystyna.novosad@lnu.edu.ua

The article examines the role of popular music in shaping the genre and style of 1980s productions at the Mariia Zankovetska Theatre, focusing on Ihor Bilozir's work. It addresses how a song becomes an element of musical dramaturgy and how its stage and

concert versions differ. The aim is to identify the role of popular music in organising stage action and to trace the interaction between dramatic theatre and popular music culture. The study combines historical and cultural analysis, source criticism and a functional approach to dramaturgy. It compares information on the piano score, theatre reviews, participants' recollections and a television performance. The main case is the musical fairy tale "At the Pike's Command", supplemented by material on "The Ruined Nest" and "I Am Your Daughter, Motherland". The findings establish the structural role of a recurring song theme that links episodes of the fairy tale and functions as a leitmotif of transformation. The score description records eleven appearances of the main theme across twenty-six numbers; its function changes with the dramatic situation. The analysis shows how verse–chorus form and melodic recognisability structure dramatic time, while rhythmic drive and waltz patterns characterise the action and its setting. It also considers the interaction of solo singing and backing vocals and the importance of performance practices developed by the vocal and instrumental ensemble "Vatra". Concise chordal notation allows performers to develop texture and timbre while retaining the composer's melody and harmony. The television version of the song is treated as a separate source that offers only partial insight into the sound of the stage production. The discussion considers the song episodes of The Ruined Nest as a potential form of critical commentary and traces the independent concert life of The Day of My Homeland. The 2010 play "At the Pike's Command" demonstrates the retention of Bilozir's original music in a new arrangement. The article concludes that his collaboration with the theatre expanded the stage functions of popular song and revealed an exchange between theatrical and concert practices. Further comparison of piano scores, directors' production scripts and theatre soundtracks is proposed to clarify the musical treatment of productions for which the surviving evidence remains fragmentary.

Keywords: popular music, dramatic theatre, song, Ihor Bilozir, Mariia Zankovetska Theatre, vocal and instrumental ensemble "Vatra".

Стаття надійшла до редколегії 08.09.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.