

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

НАУКОВИЙ ЧАСОПИС

UKRAINIAN MUSIC

SCIENTIFIC JOURNAL

Щоквартальник / Quarterly
Видається з 2011 року

Число 4 (55)
2025



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

DOI: 10.32782/2224-0926-2025-4-55
УДК 78.2У;78.9
У 45

Засновник – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1193 від 11.04.2024 року.
Ідентифікатор медіа R30-04310 (Media ID R30-04310)

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

Журнал «Українська музика» включено до Переліку наукових фахових видань України
(категорія «Б») зі спеціальності В5 Музичне мистецтво
відповідно до Наказу МОН України № 1166 від 23 грудня 2022 року (додаток 3).

Виходить 4 рази на рік
Мова видання: українська, англійська.

Адреса редакції: м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5
тел.: +38 (066) 382 71 02; e-mail: ukrmusic@Inma.lviv.ua

Електронна сторінка журналу: journals.inma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
27 листопада 2025 року, протокол № 1

Редакційна колегія:

Кияновська Любов – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка (головний редактор)
Граб Уляна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА імені М. В. Лисенка (заступник головного редактора)
Зінків Ірина – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка
Кронес Гартмут – доктор філософії, професор, професор Інституту дослідження музичного стилю Університету музики і театру у Відні, Австрія
Льоос Гельмут – доктор габілітований, професор Лейпцизького університету, Німеччина
Новакович Мирослава – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА імені М. В. Лисенка, Україна
Федоришин Василь – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри інструментального та оркестрового виконавства НПУ імені М. П. Драгоманова
Черевко Катерина – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка
Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна, кандидатка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Мазепа Тереса, докторка мистецтвознавства, доцент, ад'юнкт Факультету музики Жешувського університету (Жешув, Польща)
Мельник Лідія Олександрівна, докторка мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

Українська музика : науковий часопис. / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка ;
У 45 голов. ред. Л. Кияновська]. Львів, 2025. 118 с. Щоквартальник.
ISSN 2224-0926
2025, число 4 (55).

Усі права застережено – All rights reserved

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2025

ЗМІСТ

СТАТТІ

Антонюк Ірина Миколаївна, Сопіза Антон Павлович

Від забуття до визнання: ансамблева гітарна спадщина Лоїзи П'юже
у світлі львівських архівних знахідок.....5

Батеньова Наталія Борисівна

Бандура в глобалізованому звуковому просторі сучасності
(на прикладі життєтворчості Остапа Стахів: до 70-річного ювілею артиста).....13

Віла-Боцман Олександр Петрович

Текст, слово і смисл: естетично-інтерпретаційний компонент індивідуальності
та практика текстоцентричного диригента..... 27

Жишкович Мирослава Андріївна, Вуск Євгенія Віталіївна

Виконавський аналіз вокально-поетичних картин «В краю квітучої вишні»
Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку в художньому перекладі
Богдана Стельмаха: з досвіду роботи в класі камерного співу..... 34

Жіа Жунхан

Сюїтність як утілення «національного»
в українській та китайській фортепіанній музиці44

Літенло Тетяна Ігорівна

Регіональні мистецькі осередки як чинник збереження і популяризації
української музики (на прикладі Дрогобицької організації НСКУ)..... 54

Османов Ділявер Мідатович

Теорія гендерних студій та її вплив на сучасну диригентську професію.....65

Россіхіна Марина Володимирівна

Роль італійських педагогів співу в розвитку професійної вокальної школи
Надніпрянщини другої половини XIX – початку XX століття..... 72

Ши Сін

Саксофонна творчість китайських композиторів
у контексті національних традицій і зовнішніх впливів.....80

Якимчук Олена Миколаївна

Музичне прочитання поезії Тараса Шевченка
в Симфонії-диптиху Богдана Кривоуста..... 87

МАТЕРІАЛИ

Горак Яким Романович

Листи Романа Ставничого до Станіслава Людкевича.....95

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

Кияновська Любов

Історія однієї будівлі у дзеркалі історії краю..... 113

CONTENTS

ARTICLES

Antonyuk Iryna, Sopiga Anton

From oblivion to recognition: the ensemble guitar legacy of Loisa Puget
in the light of Lviv archive findings.....5

Batynova Natalia

Bandura in the Globalized Sound Space of Modernity (on the Example
of Ostap Stakhiw's Life Creativity: to the Artist's 70th Anniversary).....13

Vila-Botsman Oleksandr

Text, word and meaning: the aesthetic-interpretative component of individuality
and the practice of the text-centric conductor.....27

Myroslava Zhyshkovych, Eugeniya Vujek

Performance Analysis of the Vocal-Poetic Pictures "In the Land of the Blooming
Cherry" by Mykola Kolessa to the Words of Ishikawa Takuboku in Bohdan Stelmakh's
Artistic Translation: From the Experience of Work in the Chamber Singing Class....34

Jia Junhan

Suiteness as an Embodiment of the "National" in Ukrainian and Chinese Piano Music...44

Liteplo Tetiana

Regional Art Centers as a Factor in the Preservation and Promotion of Ukrainian Music
(a Case Study of the Drohobych Branch of the National Union of Composers
of Ukraine).....54

Osmanov Diliaver

Theory of Gender Studies and Its Influence on the Contemporary Conducting Profession....65

Rossikhina Maryna

The Role of Italian singing Teachers in the Development the Professional
Vocal School of the Dniprani Region in the second half of the 19th – early 20th century.....72

Shi Xin

Saxophone works of Chinese composers in the context of national traditions
and external influences.....80

Yakymchuk Olena

Musical interpretation of Taras Shevchenko's poetry
in Bohdan Kryvopust's Symphony-Diptych.....87

MATERIALS

Horak Yakym

Letters from Roman Stavnychy to Stanislav Liudkevych.....95

CONCERT LIFE, REVIEWS

Kyianovska Liubov

The history of one building reflected in regional history.....113

СТАТТІ

УДК 78.27; 78.481

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-1>

Антонюк Ірина Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-4979-3828>

Сопіга Антон Павлович
доктор філософії (025 Музичне мистецтво),
старший викладач кафедри народних інструментів,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0002-9474-6892>

ВІД ЗАБУТТЯ ДО ВИЗНАННЯ: АНСАМБЛЕВА ГІТАРНА СПАДЩИНА ЛОЇЗИ П'ЮЖЕ У СВІТЛІ ЛЬВІВСЬКИХ АРХІВНИХ ЗНАХІДОК

У статті запропоновано розгляд ансамблевих творів з гітарою забутої французької композиторки XIX ст. Лоїзи П'юже, віднайдених в архіві бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Мета статті – відродити постать та спадщину композиторки та довести значення її творчості в процесі становлення львівського ансамблевого гітарного мистецтва в середині XIX ст. Наукова новизна полягає в першому оприлюдненні в сучасному українському музикознавстві відомостей про постать П'юже; про віднайдені її ансамблеві твори для голосу, фортепіано і гітари; у спробі їх жанрової класифікації та в першому розгляді творів композиторки в аспекті імплікації їх яскравої образності зі знахідками сучасних виконавців та інтерпретаторів. Спираючись на зібрану в скромних фрагментах інформацію про життєтворчість Лоїзи П'юже з довідниково-енциклопедичних видань та праці Елен Шарнассе з'ясовано найважливіші факти творчої біографії мисткині. Установлено жанрові різновиди її ансамблевих творів, особливості стильової специфіки, авторів текстів пісень, видавців і якісний рівень видань, персоналії книгарів, що поширювали її твори у Львові, а також роль Маттео Каркассі в доведенні гітарної партії до професійного рівня. Узагальнено значення джерелознавчих пошуків та здійснення джерелознавчої практики для розширення бази наукових знань й актуалізації наукових фактів. Виявлення невідомих артефактів актуалізує значення джерелознавчої практики як пошуку і вивчення джерел, здійснених в синергії роботи музикознавця і виконавця. Доведено, що привнесення конотації «віднайденій культурної реліквії», повернення творів Лоїзи П'юже до виконавського континууму та рефлексії щодо піднесення творчого статусу цієї непересічної композиторки XIX ст. допоможуть відновити живий, сповнений чуттєвої амбівалентності характер її музики та надати віднайденим реліквіям історичного й художнього резонансу.

Ключові слова: композиторка Лоїза П'юже, ансамблеві твори з гітарою, виконавство, жанри, стильова специфіка, видання, музичне мистецтво Львова, джерелознавчий пошук.

Antonyuk Iryna, Sopiga Anton. From oblivion to recognition: the ensemble guitar legacy of Loisa Puget in the light of Lviv archive findings

The article proposes a consideration of the ensemble works with guitar of the forgotten French composer of the 19th century. Loisa Puget, found in the archive of the library of the Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko. The purpose of the article is to revive the figure and

Key words: composer Loisa Puget, ensemble works with guitar, performance, genres, stylistic specificity, edition, musical art of Lviv, source research.

Матеріали та методи. Матеріалами статті стала віднайдена в архіві бібліотеки ЛНМА колекція друкованих ансамблевих творів для голосу, фортепіано і гітари французької композиторки XIX ст. Лоїзи П'юже. Віднайдення цієї колекції засвідчує доцільність використання низки принципів методології: джерелознавчого методу – при опрацюванні архівних матеріалів та довідникової літератури для відтворення панорами культурно-мистецького життя Львова XIX ст.; історико-культурологічного методу для вияснення умов появи цих творів, коли і як вони виникли і чим стали сьогодні; музикознавчого методу під час аналізу творів Л. П'юже в аспекті стилістики їх музичної мови; евристичного – при відкритті нових фактів та застосуванні особистісних когнітивних зусиль (зокрема, інтуїції) при пізнанні та обробці інформації. Вивчення архівних артефактів сприяє формуванню потужного теоретичного фундаменту, на якому розгортається наукова думка, слугує створенню прогнозів, а загалом – узагальненню концептуальних результатів.

Спеціальних досліджень із запропонованої теми поки ще не існує. Постать композиторки, співачки і гітаристки Лоїзи П'юже, її педагогів у Парижі з композиції та гри на гітарі, а також декількох біографічних фактів встановлено при опрацюванні видань М. Шляйфера і С. Глікмана «Жінки-композиторки, народжені в 1800–1899 роках» (2003), словника композиторок «Norton Grove Dictionary of Women Composers» (1994), праці Е. Шарнассе «Шестиструнна гітара: від витоків до наших днів» (1985) та інтернет-видань «Лоїза П'юже». Інформацію про львівських книгарів Карла Вільда та Губриновича і Шмідта, завдяки заповзятливій діяльності яких до Львова були завезені й поширювались серед населення її ансамблеві твори, почерпнуто з праці І. Антонюк «Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю».

Результати. У музичному житті минулого Львова відбувалося багато подій, пов'язаних із побутуванням у нашому місті творів композиторів, чиї імена загубились у вирі концертної практики виконавців, діяльності музичних інституцій та музичних видавців.

Хто ж така Лоїза П'юже – постать, ім'я якої зовсім не відоме в сучасному львівському музикознавстві, – і чому віднайдена чимала колекція її творів (понад 40 примірників) для ансамблевого виконання з гітарою виявилась особливо важливою на шляху становлення професійного гітарного мистецтва Львова?

У музичному мистецтві Львова впродовж усього XIX ст. відбувалася низка подій, що мала значення для подальшої розбудови в навчальних музичних інституціях професійного виконавського – сольного та ансамблевого – мистецтва гри на гітарі. Важливу роль у цьому відігравали не лише вихід гітарного музикування за межі аматорського та концертна діяльність західних гітаристів-віртуозів, виступи яких мали значення як точки відліку в процесі розпочинання у львівському середовищі професіоналізації гітарного музикування, а й початки праці в царині гітарного мистецтва українських композиторів та наповнення бібліотек львівських музичних інституцій творами європейських і місцевих композиторів.

Серед таких відзначимо нотні видання творів дуже популярної у Львові в XIX ст. молододі французької композиторки Лоїзи П'юже (Loisa Puget, 1810–1889), яка залишила по собі велику кількість творів для голосу в супроводі гітари та фортепіано¹. Вивчення цих знахідок стає важливим при з'ясуванні форм становлення у Львові ансамблевого гітарного мистецтва. Постать Лоїзи П'юже до цього часу залишалася поза увагою дослідників. Також забутою є творчість композиторки, навіть незважаючи на те, що за життя її ансамблі були особливо питомими й виконуваними по всій Європі.

Відомостей про Лоїзу П'юже обмаль. З декількох енциклопедично-довідникових видань вдалося зібрати лише деякі скромні факти про її життєтворчість. Узагальнення поданої в них інформації дало змогу укласти такі відомості: П'юже навчалась у тій самій школі, що й Жорж Санд, де її вчителем з композиції був видатний композитор Адольф Адан (1803–1856) – творець декількох опер та балетів, серед яких «Жизель» і «Корсар», що не виходили з постійного репертуару тодішніх паризьких театрів і стали одними з найвідоміших і найпопулярніших серед балетів європейських композиторів. Адан став композитором, який ствердив романтичну спрямованість у французькому балеті. Можливо, саме він, розпізнавши в Лоїзі П'юже музикальність та неабиякий хист до створення музичних творів, спричинився до утвердження її як композиторки.

¹ Сопіга А. Артефакти гітарного ансамблевого мистецтва Львова в архіві бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. Вип. 4(7). С. 96–98.

Захоплюючись неймовірно популярним на той час у Франції мистецтвом комічної опери, під наставництвом Адана П'юже створила дві власні одноактні комічні опери «Лілове око» і «Нічний ліхтар, або ночі міледі» та декілька сольних фортепіанних п'єс. Хоча її опери мали певний успіх і ставилися в усіх чотирьох паризьких театрах, серед яких найпершим був «Опера комік», усе ж улюбленим жанром творчості, якому вона присвятила чи не всі роки власного творчого шляху, виявилися пісні в супроводі фортепіано і гітари – інструмента, що в середині століття став особливо популярним у Парижі. Без прослуховування творів для гітари і співу під її супровід у колах паризької знаті не відбувалося жодного «музичного вечора». Модний інструмент полонив і П'юже. Захопившись гітарним мистецтвом, вона майже цілковито присвятила свою творчість створенню ансамблевого репертуару із його залученням.

Приватні уроки гри на гітарі П'юже брала в славетного італійського музиканта, що прийшов із Флоренції, Маттео Каркассі – продовжувача гітарної школи знаменитого Ф. Карулі. Каркассі, подорожуючи впродовж тридцяти років Європою, наїздами у 1820–1840-х рр. проживав у Парижі. Там він писав сонати, каприси, етюди і вальси для гітари, які надавав до міського видавництва Ж.-А. Мессоньє, багато праці присвячував приватній педагогічній діяльності. Крім цього, аранжував для гітари власні твори, композиції Теодора Лабарра і своєї учениці Лоїзи П'юже. Як відзначає М. Шляйфер, це він робив на її власне прохання². У процесі співпраці Каркассі став для Лоїзи близьким товаришем, шанобливо підтримував її композиторські поривання, а в середовищі паризького бомонду вважав її однією зі своїх найстаранніших та найвідданіших гітарі учениць³. Як вдалося встановити з різних джерел, всього П'юже під патронатом Каркассі написала понад 300 пісень (понад 40 із них зберігаються в архіві бібліотеки ЛНМА імені М. Лисенка), переважна кількість з яких створена впродовж 1830–1840-х рр. Автором слів до більшості з них був її чоловік Гюстав Лемуан, про що підтверджує фіксація його імені на титульних листках: «*À la grâce de Dieu*» [«З Божої ласки», 1840]. *Musique de M-lle L. Puget. Paroles de Mr. Gustave Lemoine*; «*La voix tendre*» [«Ніжний голос», 1841] та ін. Декілька текстів до її пісень написав видатний французький поет, драматург і прозаїк Альфред Мюссе. Каркассі допомагав їй у komponуванні партії гітари, виступаючи в деяких випадках навіть натхненником створення низки колористичних прийомів, а пісні «*Les Honneurs partages*» [«Спільні почесті»] та «*L'Aigle*» [«Орел»] особисто виконував у 1838 і 1839 рр.⁴ відповідно.

Постаючи найбільш ранніми прикладами ансамблевого музикування з гітарою у Львові, віднайдені твори П'юже від початку ХХ ст. до теперішнього часу в нашому місті залишалися невідомими й невиконуваними. У ХІХ ст. її ансамблеві композиції у Львові розповсюджував знаний книгар і власник одного з найбільших музичних магазинів міста Карл Вільд (працював у Львові від 1832 до кінця 1860-х рр.).

Від самого початку діяльності у Львові Вільда призначено «головним постачальником новинок бібліотеки Національного закладу ім. Оссолінських і бібліотеки Галицького музичного товариства, а згодом і консерваторії при ньому»⁵. Подорожуючи Єв-

² Schleifer M., Glickman S. *Women Composers: Composers born 1800–1899*. 2003. Gale: Cengage Learning, с. 379.

³ Schleifer M., Glickman S. *Women Composers: Composers born 1800–1899*. 2003. Gale: Cengage Learning, с. 548.

⁴ Puget Loïsa. URL: <https://archive.org/search?query; subject: Puget Loïsa creator>.

⁵ Антонюк І. Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю. Львів, 2008. С. 67.

ропою, він завозив до свого магазину не лише видання творів відомих європейських композиторів для різноманітних способів виконання, а й новинки, спричинившись, так, появі у Львові ансамблевих творів за участю гітари П'юже. Видані в Парижі Ж. Мессоньє та перевидані одними з найкращих європейських видавців Б. Шоттом у Брюсселі або Г. Мюллером у Відні, ці видання вражають видавничою якістю, зручністю прочитання музичного тексту й вишуканим мистецьким оформленням обкладинок, на яких розміщено літографовані гравюри із сюжетами з її пісень. Внизу титульних аркушів Вільд розміщував штамп своєї книгарні «*Librarie et Magasin de Musique de Charles Wild à Léopol*». Це дає підставу гіпотетично припустити про завезення творів П'юже до Львова ще за життя їх авторки.

Композиції П'юже сьогодні не виконуються, як і повністю забутим залишається її ім'я. Проте виникає запитання: чому саме її твори в середині XIX ст. привертали у Львові настільки велику увагу виконавців і серед творів ансамблевої музики з гітарою більш значних композиторів набули нечуваної популярності?

За образним змістом та емоційним наповненням її пісні здебільшого є ліричними, як у дусі романтичного мистецтва авторка визначала їх жанр – «ліричні фантазії» (саме так указано на ерзацах видань: лірична фантазія «*Prends-Garde à Ton Coeur*» («Бережіть своє серце»), «*Le rêve de Marie*» («Сон Марії»), «*Huit ans d'absence*» («Вісім років розлуки») та ін. Її пісні з наповненням такого змісту (не лише поетичного, а й музичного) характеризували як «чарівні романси, що відображали певну невинність»⁶. Проте є і декілька пісень із драматичним змістом: «*L'exilé de France*» («Вигнання з Франції»), «*Mon Pays!*» («Моя країна!»), «*La chanson du charbonnier*» («Пісня вугляра») та романсів, наближених до оперних аріозо: «*La prière au St Bernard*» («Молитва до святого Бернара»), «*Le Soleil de ma Bretagne*», («Сонце моєї Бретані»), «*Mon Rocher de Saint Malo*» («Моя скеля Сен-Мало»). Усі жанри – драматична пісня, аріозо, романс, лірична фантазія, канцонета, балада, частівка визначені авторкою особисто й зафіксовані на титульних сторінках видавцями.

З метою підвищення професійної якості своїх творів Лоїза П'юже доручала вдосконалення партії гітари своєму педагогу Каркассі, який після неодноразових виступів здобув у Парижі репутацію віртуозного гітариста. Упорядкована ним партія гітари в її піснях створює можливість усвідомлення бездоганного узгодження гітари в ансамблі з вокальною і фортепіанною партіями та рівня складності салонного музикування Європи і Львова середини XIX ст. Найчастіше це перебирання струн та виконання романтичних пасажів, властивих ліричним творам любовної тематики, як це спостерігаємо в романсі «Справжнє кохання» (1843). В інших – наприклад, у частівці «Дзвіниця мого села» (1837) – посилення звукової картинної мальовничості, де в партії гітари використано прикраси (форшлагі) та акорди, які, дублюючись у партії фортепіано, немов імітують звучання грайливого передзвону.

Сама ж П'юже, акомпануючи на гітарі, багато особисто виконувала свої пісні. Вона володіла чудовим ліричним сопрано й опанувала техніку співу бельканто, а за життя здобула «такої ж слави, як Поліна Віардо та її сестра Марія Віардо»⁷. Співачку Поліну Віардо вважали однією з найвідоміших і найталановитіших мисткинь романтичного XIX ст., тому зустріч із постаттю Лоїзи П'юже поряд, або й на рівні з іменем Поліни Віардо на перший погляд видалася неймовірною, майже сенсаційною.

⁶ Norton Grove Dictionary of Women Composers. New-York: W. Norton, 1994. P. 378.

⁷ Charnassé Hélène. Guitare à six cordes: des origines à nos jours. Paris: Presses Universitaires de France, 1985. P. 378.

При змалюванні повнішого творчого портрета Лоїзи П'юже та для підтвердження неймовірної популярності й знання сучасниками її пісень, важливим стало віднайдення такого факту: спираючись на музичний матеріал її найбільш відомої пісні «*À la grace de Dieu*» («З Божої ласки»), популярний у Франції композитор, педагог і пізніше музичний видавець Анрі Лемуан 1841 р. написав однойменну музичну мелодраму, а 1843 р. мелодія і сюжет цієї пісні П'юже послугували основою створення опери Г. Доніцетті «Лінда ді Шамуні»⁸. Ще більшої популярності імені та творчості П'юже додало здійснення віртуозних фортепіанних адаптацій її пісень такими знаменитими композиторами-піаністами, як Карл Черні та Анрі Розеллен⁹. Важливим також залишається факт включення декількох пісень П'юже до збірки «Французькі художні пісні дев'ятнадцятого століття» (1887), виданої наприкінці життя композиторки паризьким видавцем П'єром Ларуссом.

Про безпрецедентну всеєвропейську популярність у середині XIX ст. мелодійних пісень П'юже промовляють не лише авторство текстів відомих поетів, а й миттєві переклади французьких текстів німецькою та англійською мовами іншими відомими літераторами, серед яких Карл Голльмік, Дж. Анто, М. Г. Фрідріх. Крім цього, над виданням її творів працювали найкращі європейські видавці: у Парижі, Майєнсі і Роттердамі – В. Ф. Ліхтенейер, у Відні – Г. Ф. Мюллер, у Брюсселі та Відні – найвідоміший видавець австро-угорської імперії Бернгард Шотт. Ці видання з легкістю розповсюджували містами Німеччини, Англії, Польщі, сягали Сполучених Штатів Америки, а також особливо багато поширювались у Галичині, зокрема у Львові.

Усі видавці сприяли максимальній привабливості видань творів П'юже, кожне з них вражає високою видавничою якістю, каліграфією, чіткістю нотного набору та зручністю прочитання музичного тексту. Кожна з пісень композиторки була видана окремим екземпляром, що, без сумніву, передбачало його здешевлення й купівельну спроможність для кожного охочого. Користуючись словниками О. Дойча і К. Йогансона та під час звірки хронологічної нумерації видавничих дошок, установлено, що твори композиторки з архіву бібліотеки ЛНМА видані в період 1834–1847 рр. Найбільш раннім є видання пісні «Ти!» («*Toi!*») (№ дошки 4680 видавця Б. Шотта, що була набрана 1834 р.), найпізніше – лірична фантазія «Флеретт» («*Fleurette*») (№ дошки 9044 видавця Б. Шотта, набрана 1847 р.).

Про період інтенсивного поширення у Львові пісень П'юже встановлено при спіранні на аналіз печаток та екслібрисів львівських книгарень. Першим і найчисельнішим серед львівських книгарів, як уже згадувалось вище, постає власник тоді ще австро-угорської книгарні Карл Вільд, невдовзі до нього долучилось об'єднання Губриновича і Шмідта. Найбільша зі збережених у Львові кількість творів П'юже містить штампи «Музичний магазин К. Вільда. Львів» (*Magasin de Musique Ch. Wild. Lemberg*; штамп функціонував до кінця 1860-х рр. – часу припинення Вільдом своєї діяльності та «Бібліотека музичного магазину Карла Вільда у Львові» (*Librairie et Magasin de Musique de Charles Wild à Léopol*), що був у користуванні від року заснування його книгарні до кінця 1847 р. Вільд усвідомлював свою важливу місію: не лише продавати європейські видання, а й пропонувати львів'янам те, що було найбільш питомим. Також на виданнях пісень П'юже віднайдено декілька штампів «Губринович і Шмідт у Львові. Книгарня і музичний магазин» (*Gubrynowicz & Schmidt à Léopol. Librairie & magasin de musique*),

⁸ Schleifer M., Glickman S. *Women Composers: Composers born 1800–1899*. 2003. Gale: Cengage Learning. P. 378.

⁹ Puget Loisa. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Lo%C3%AFsa_Puget

що діяла у Львові від 1868 р.¹⁰. У сукупності, як достовірні джерела, штампи найвідоміших у Європі львівських книгарів офіційно засвідчують хронологію надходження і побутування у Львові ансамблевих творів Лоїзи П'юже.

Прицільно характеризуючи специфіку гітарної партії ансамблевої спадщини Л. П'юже, відзначимо її органічне вписування в контекст музичної мови Парижа другої чверті XIX ст. і належність до зразків салонного романтичного ансамблевого мистецтва міста з його мелодійною привабливістю, простотою та примхливою витонченістю, сформованими під впливом творчості Адольфа Адана. Тому не випадково, що оперний майстер Гаетано Доніцетті для одного зі своїх творинь «Лінда ді Шамуні» запозичив зразок теми саме з її найбільш популярного твору «З Божої ласки». Віддамо належне композиторському хисту П'юже, у якій ці ознаки поєднуються з досить високим на той час рівнем віртуозності й технічної якості, що, можливо, забезпечувалося доопрацюваннями Маттео Каркассі в сенсі привнесення професійних гітарних технік арпеджіо, тремоло, мелізматика та пасажів.

З огляду на особисте жанрове визначення авторкою багатьох її творів як «лірична фантазія», їх музична мова передбачає використання елементів імпровізації та варіативності, що було частиною виконавської традиції. Можливо, ці характеристики ще більше забезпечували неймовірну популярність творів П'юже в усій Європі: від Парижа до самого Львова. Справді, її композиції експонують багато яскравих мелодичних ідей, потенціал яких міг би зацікавити навіть сучасних композиторів для використання у своїй творчості.

Вельми цікава, проте зовсім забута творчість першої в Європі композиторки-гітаристки Лоїзи П'юже, без сумніву, заслуговує на її відродження. На нашу думку, крім безпосереднього відтворювання оригінальних текстів першоджерел у теперішніх концертних виконаннях, доречно імплікувати їх яскраву образність із сучасними знахідками виконавців-інтерпретаторів. Цього можна досягнути шляхом симбіозу збереження стилістичних детермінант романтичної музики та органічного збагачення гітарної партії – відмовитися від способу подеколи прямого дублювання гітарою партії фортепіано, додавати більше імпровізаційних елементів та долучати застосування широко вживаних у сучасному виконавстві гітарних прийомів та технік, як-от флажолети, кампанела, разгеадо, перкусійні ефекти.

З метою відродження творчості Л. П'юже результатом спільної праці педагогів ЛНМА ім. М. Лисенка (партія гітари – Антон Сопіга; партія фортепіано – Петро Довгань) та студентів кафедри академічного співу стала підготовка до виконання її пісень у концерті навесні 2026 р.

Висновки. Представлене дослідження дає підстави стверджувати не лише створення певної репертуарної бази для подальшого утворення відділу гри на гітарі в музичних навчальних інституціях Львова, а й необхідність здійснити нові дослідження для виявлення і пропагування творчості забутих композиторів, що мали значення у Львові у сфері розвитку гітарного ансамблевого мистецтва. Перша розвідка про творчість Лоїзи П'юже спонукає до глибшого мистецтвознавчого аналізу її ансамблевих творів з гітарою для визначення особливостей музичної мови, специфіки використання засобів музичної виражальності, творення форми, узгодження інструментальних партій, а також ступеня розвиненості партії гітари з метою визначення місця творів П'юже в системі виконавства і освіти XIX ст.

¹⁰ Антонюк І. Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю. Львів, 2008. С. 69.

Література

1. Антонюк І. Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю. Львів, 2008. 240 с.
2. Сопіга А. Артефакти гітарного ансамблевого мистецтва Львова в архіві бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. Вип. 4(7). С. 94–98. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-4.15>
3. Norton Grove Dictionary of Women Composers. New-York: W. Norton, 1994. 548 p.
4. Puget Loïsa. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Lo%C3%AFsa_Puget
5. Puget Loïsa. URL: <https://archive.org/search?query; subject: Puget Loïsa creator>.
6. Charnassé Hélène. Guitare à six cordes: des origines à nos jours. Paris: Presses Universitaires de France, 1985. 81 p.
7. Schleifer M., Glickman S. Women Composers: Composers born 1800–1899. 2003. Gale: Cengage Learning. 840 p.

Дата надходження статті: 30.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025



УДК 780.071.2СтахівО.(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-2>

Батеньова Наталія Борисівна

випускниця аспірантури,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0008-7554-9918>

БАНДУРА В ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ЗВУКОВОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ОСТАПА СТАХІВА: ДО 70-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ АРТИСТА)

У статті розкривається творчий і просвітницький внесок відомого бандуриста-співака Остапа Стахів у відродження питомої культурної традиції в Україні, а також у репрезентацію українського музичного мистецтва в Сполучених Штатах Америки. Його багатогранна плідна діяльність розглядається в аспекті життєтворчості на тлі інтенсивних процесів інформаційної глобалізації, зокрема в царині музичного мистецтва. Беруться до уваги не лише досягнення митця як віртуоза-бандуриста і співака, а і як організатора та учасника багатьох креативних проєктів, що відроджують історичну пам'ять, залучають широке демократичне коло учасників і слухачів до пізнання неповторного художнього феномену фольклорної та професійної бандурної спадщини. Завдяки діяльності талановитих музикантів, зокрема вихованців класу професора Василя Герасименка у Львівській консерваторії (національній музичній академії) ім. М. В. Лисенка, до яких належить і О. Стахів, бандура переросла межі лише фольклорно характерного інструмента. Виокремлюють деякі найбільш значні новаторські творчо-просвітницькі ініціативи О. Стахів, які отримали широкий розголос в Україні й США. Особлива увага звертається на багатоманітність трактування музикантом бандурного репертуару і в суто фольклорному, і в академічному, і в естрадному, і в театралізовано-історичному аспекті. Остап Стахів належить до тих представників бандурного мистецтва України й української діаспори, які розширюють ареал сприйняття та застосування народного інструменту до універсального рівня в сучасному глобалізованому просторі.

Ключові слова: бандура, народне інструментальне мистецтво, процеси глобалізації, культура української діаспори, життєтворчість, Остап Стахів, академічне виконавство.

Batynova Natalia. Bandura in the Globalized Sound Space of Modernity (on the Example of Ostop Stakhiw's Life Creativity: to the Artist's 70th Anniversary)

The article reveals the creative and educational contribution of the famous bandura player-singer Ostop Stakhiw to the revival of a specific cultural tradition in Ukraine, as well as to the representation of Ukrainian musical art in the United States of America. His multifaceted fruitful activity is considered in the aspect of life creativity against the background of intensive processes of information globalization, including in the field of musical art. Not only the artist's achievements as a virtuoso bandura player and singer are taken into account, but also as an organizer and participant in many creative projects that revive historical memory, attract a wide democratic circle of participants and listeners to the knowledge of the unique artistic phenomenon of folk and professional bandura heritage. Thanks to the activities of talented musicians, in particular students of Professor Vasyl Gerasymenko's class at the Lviv Conservatory (National Academy of Music) named after M. V. Lysenko, to whom O. Stakhiw belongs, the bandura has outgrown the framework of a folk instrument. Some of the most significant innovative creative and educational initiatives of O. Stakhiw are highlighted, which have received wide publicity in Ukraine and the USA. Special attention is paid to the diversity of the musician's interpretation of the bandura repertoire in both a purely folk, academic, pop, and theatrical-historical aspect. Ostop Stakhiw

belongs to those representatives of bandura art in Ukraine and the Ukrainian diaspora who are expanding the area of perception and application of the folk instrument to a universal level in the modern globalized space.

Key words: *bandura, folk instrumental art, globalization processes, culture of the Ukrainian diaspora, life creativity, Ostap Stakhiw, academic performance.*

Вступ. Прагнення композиторів ХХ – початку ХХІ сторіччя максимально розширити темброво-звукову палітру для втілення інноваційних ідей та образів спричинило залучення у виразовий арсенал композиторської техніки не лише електронних джерел звуку чи шумових позамузичних ефектів. Пошук нових звучань викликав закономірний інтерес до низки інструментів, які традиційно пов'язували з певними цивілізаційними ареалами, були символами того чи іншого культурного шару. Їх конвергенція з інструментами, традиційними для європейської (чи, точніше, європоцентричної) традиції, стала однією з істотних ознак сучасної тембральної палітри. Уже звичними стали, наприклад, екзотичні поєднання китайського янцзиня з фортепіано, впровадження в партитуру симфонічного оркестру великого африканського барабана джемби чи маракасів. Якщо говорити про специфічні європейські інструменти, як-от шотландська волинка, ірландська арфа чи фінський кантеле, то вони хоч і надалі плекаються як національні музичні символи, усе ж більше репрезентуються у власному фольклорному репертуарі, звучать на фольклорних фестивалях, а виконавство і навчання на них винесене поза межі спеціальних музичних закладів.

У цьому контексті звертаємо увагу на те, що серед інших національно-характерних інструментів бандура отримала виняткову суспільно-мистецьку інтерпретацію і на Батьківщині, і в культурних осередках української діаспори. Перш ніж виокремити заслуги Остапа Стахів як одного з яскравих виконавців і організаторів, що, поруч з іншими ентузіастами бандурного мистецтва, відіграв важливу роль у піднесенні цієї сфери національної духовної спадщини, слід зазначити кілька ключових позицій, необхідних для розуміння феномену бандури в сучасному мистецько-суспільному просторі. Це насамперед її унікальна позиція в збереженні історичної пам'яті як символу національної ідентичності, що формувалась у ХХ ст. всупереч тиску радянської ідеології, а також репрезентативна функція в середовищі діаспори, насамперед у США, Канаді та Австралії.

Матеріали та методи. Теоретична база статті охоплює наукову літературу різного спрямування, оскільки в представленні постаті Остапа Стахів в широкому контексті культурно-історичних процесів в Україні та українській діаспорі в США авторка спиралася як на праці, присвячені процесам глобалізації у сфері музики (К. Утц), на роботи, присвячені категорії «життєтворчості» (В. Андрущенко, О. Джура, Н. Богданова), так і на дослідження музичної культури української діаспори (монографії і статті Г. Карась, В. Дутчак), специфіки розвитку бандури та зокрема творчої та педагогічної діяльності В. Герасименка (наукові розвідки І. Зінків, Л. Кияновської, О.-К. Созанської). Необхідними для дослідження виявилися біографічний метод в огляді життєтворчості О. Стахів, історичний у виявленні специфіки розвитку музичного мистецтва доби глобалізації та місця бандури у ньому, компаративний, застосований для виявлення різних вимірів використання бандури у творчо-просвітницькій діяльності Остапа Стахів.

Результати. Глобалізований звуковий простір сучасності присвоює собі численні нові форми й тембри, винахідливо використовуючи їх для втілення оригінальних авторських ідей і задумів. У тому сенсі ставлення до національно-характерних інструментів чи то азійського, чи африканського, чи європейського походження насамперед виявляє інтерес

до самої природи їх тембру, до можливості отримати незвичний, вражаючий ефект, а також використати нові ритмоінтонаційні звороти, притаманні «чужинному» фольклору. Як указує К. Утц, у процесі глобалізації відбувається, з одного боку, подолання «європоцентризму», який надто довго вважався беззаперечною художньою вартістю, а з іншого – залучення нових художніх ідей, що походять з позаєвропейських країн¹.

У цьому сенсі бандура становить як для самих українців на своїй землі, так і для української діаспори значно глибший духовний символ й елемент прадавньої традиції, отримує в суспільному сприйнятті унікальне значення. І. Зінків слушно стверджує, що «будучи атрибутом як матеріальної, так і духовної культури, музичний інструмент водночас є своєрідним кодом, що несе інформацію про складні космогонічні, релігійні уявлення, багату міфологію, фольклор, рівень розвитку науково-технічного прогресу суспільності»². Невипадково радянська репресивна машина застосовувала всі засоби впливу, щоби спочатку знищити автентичних носіїв кобзарської традиції в 1930-х роках та розстріляти таких талановитих бандуристів, як Гнат Хоткевич, а згодом здійснити підміну понять і запропонувати «симулякр бандури»³, тобто змусити виконувати псевдонародні пісні з ідеологічно «правильними» текстами. Проте незважаючи на всі зусилля комуністичної влади спотворити сутність одного з найпотужніших джерел української духовності – бандурного мистецтва, це їм не вдалося.

Найважливішими осередками збереження бандурної традиції та її розвитку відповідно до сучасного рівня музичного життя стали дві авторські школи, які діяли впродовж пів століття: школа Сергія Баштана в Києві та Василя Герасименка у Львові. Саме у львівській консерваторії, згодом національній музичній академії ім. М. В. Лисенка, у класі професора В. Герасименка сформувалася потужна плеяда талановитих музикантів, провідних виконавців на бандурі, серед яких на увагу заслуговує і Остап Стахів. Оскільки окремих публікацій, присвячених його виконавству і організаційним ініціативам, поки що немає, окрім статті у Вікіпедії⁴, то подана стаття є першою спробою узагальнити значний творчий доробок митця в категорії життєтворчості, тобто у здійсненні «життєвого проєкту». Так, видалося необхідним звернутися до фактів і міркувань, отриманих в особистому інтерв'ю, яке авторка взяла в Остапа Стахова й розшифрувала в додатку.

Його творча біографія є вельми типовою для багатьох яскравих творчих та наукових особистостей України. Уродженець мальовничого прикарпатського села Мельна на Івано-Франківщині, до музики він прийшов так само природно і спонтанно, як це відбувалося з багатьма талановитими самородками. У цьому контексті подана як основна в статті дефініція «життєтворчості» видається винятково придатною, позаяк власне Остап Стахів може слугувати переконливим прикладом послідовного й відданого втілення свого генерального «життєвого проєкту». В американській гуманістиці часто розглядається феномен *self-made man*, тобто «людини, яка створила себе сама» і досягла вершин

¹ Utz Ch. Musical Composition in the Context of Globalization. *Music and Sound Culture*. 2021. Vol. 43. P. 10–25.

² Зінків І. Бандура як історичний феномен. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. 2004. Т. CCXLVII. С. 392.

³ Див. про це: Созанська О.-К. Симулякр бандури в історичних реаліях становлення української незалежності. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : Видавничий дім «Гельветика», 2023. № 1 (44). С. 65–72.

⁴ Остап Миколайович Стахів. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Стахів_Остап_Миколайович (дата звернення: 31.10.2025).

в обраній галузі діяльності. В українській філософії ця категорія розглядається ширше, аніж прагматична здатність досягати поставленої мети і робити професійну кар'єру, а набуває вищого духовного сенсу: «Культура життєтворчості особистості розглядається, з одного боку, як вибір власного шляху та створення умов для його реалізації у запропонованих умовах, а з іншого, як втілення в процес самоздійснення творчого початку, який зумовлює і створення себе, і творче перетворення навколишніх обставин»⁵.

Дуже цікавим виявляється у становленні творчої особистості Остапа Стахів його перший етап. У пошуку своєї особливості дороги музиканта в дитинстві й ранній юності переплелися два протилежні чинники. Першим з них була природна потреба співати, музикувати, виступати на сцені, що належить до однієї з питомих ментальних рис українства (як згадує сам митець: «...наш народ, як і всюди в Україні, був співочий, тож і я зростав у цій традиції. Дуже хотів співати, відколи себе пам'ятаю, в школі, на шкільних концертах, декламував вірші, співав пісні»). Другим, нав'язаним радянською ідеологією чинником, що штучно переривав давню історичну традицію, було майже цілковите зникнення бандури з культурно-освітнього життя, витіснення її акордеоном, а практично – баяном, який насаджувався і в школах, й у ЗВО як символ російської культури. Натомість якщо вже бандура і потрапляла в музичні школи, то лише як обмежений «жіночий інструмент», на якому хлопцям не личило грати.

Тому й шлях юного таланта до питомого козацького й навіть «гетьманського» інструмента був таким тривалим і непростим. В інтерв'ю музикант дуже яскраво і дотепно описує всі перипетії, які йому довелося витримати на шляху до свого творчого й професійного утвердження.

Переломним моментом, завдяки якому О. Стахів збагнув своє істинне покликання і «сродну працю» в музиці, стала зустріч з професором Василем Явтуховичем Герасименком і навчання в нього спочатку у Львівському музичному училищі, а потім у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка. Особистість з винятковою харизмою, з різносторонніми талантами композитора-аранжувальника, виконавця, співака, майстра бандур, вимогливого й вдумливого педагога, Герасименко зумів гармонійно розвинути здібності свого студента, який до того ж виявився одним з перших хлопців-бандуристів на курсі і в училищі, і в консерваторії. Очевидно, і глибшим розумінням того, яку національну історичну традицію втілює бандурне кобзарське мистецтво, О. Стахів завдячує своєму видатному наставнику.

А ще В. Герасименко всім своїм учням передавав ставлення до бандури не лише як до фольклорного, а і як до універсального інструмента, здатного конкурувати з багатьма академічними інструментами. «Важлива і новаторська ініціатива Герасименка – трактування звучання бандури не просто як акомпанементу до співу, що притаманно українській кобзарській традиції, а розширення його виконавських можливостей до самостійного концертного інструменту. Герасименкові бандури доводять, що цей оригінальний інструмент у руках справжнього майстра здатний перерости вузькорегіональну «етнографічну екзотику» і сприйматися в усьому багатстві тембрових переливів»⁶. Невипадково також, що більшість відомих учнів В. Герасименка опанували вельми широкий репертуар, в останні десятиріччя бандура звучить і в суто фольклорних, і в академічних, і в естрадно-популярних програмах.

⁵ Андрущенко В., Джура О., Богданова Н. Культура життєтворчості особистості і освіта. Київ : «МП Леся», 2017. С. 16

⁶ Кияновська Л. Лицар бандури. Львів : ТеРус, 2007. С. 22.

Уповні скористався універсальними можливостями бандури і один з перших випускників професора Остап Стахів. Завершивши навчання у Львівській консерваторії в 1981 році, він природно поставив перед собою запитання щодо майбутнього розвитку свого життєвого проєкту. Те, що його творчість і виконавство мають служити українській культурі, він не сумнівався ні на мить. Але в якій формі? І ось тут проявилась одна з вельми важливих рис життєтворчості, вповні притаманна Остапу Стахову: пошук різних творчих доріг і сфер вияву своєї особистості, не обмежуючи себе традиційним «табелем про ранги», що належить, а що не належить робити випускникові консерваторії.

Тому першим колективом, з яким молодий музикант пов'язав свої творчі плани, став естрадний ансамбль «Ватра». На початку 1980-х років під керівництвом Ігоря Білозіра, він був відомим далеко за межами Львова, виступав на телебаченні, випускав платівки, а концерти колективу завжди проходили з аншлагом. Звичайно, виступати з таким колективом було захопливо і престижно, до того ж принципова національна позиція музикантів не змінювалася ні в часи брежнєвської стагнації, ні в хисткі перебудовні часи. Але Остап Стахів не просто природно влився в стихію української популярної пісні, яка домінувала в програмах, – як високопрофесійний бандурист, він збагатив художню панораму репертуару кобзарськими мотивами. І так у програмі ансамблю з 1984 року прозвучала «Дума про козака-бандуриста» у його виконанні, та й у пізніших концертах, частина (на жаль, надто невелика!) яких збереглась у записах, привертає увагу яскраво фольклорно забарвлена манера його інтерпретації народних пісень. Ці програми «Ватри» увійшли в золотий фонд української культури як зразки дивовижного й абсолютно органічного синтезу питомої фольклорної інтонації і сучасних естрадних ритмів, і Остап Стахів вписав у їх створення свою неповторну сторінку.

Однак часи змінювалися – друга половина 1980-х років приносить поступове усвідомлення неминучості краху комуністичної системи, тому піднімає на поверхню дедалі більш владну потребу утверджувати свою національну ідентичність, тривалий час жорстоко переслідувану комуністичною ідеологією. Багато митців звертаються до заборонених тем української історії та обрядовості, про які ще нещодавно навіть не сміли мріяти. У вирі цих перемін О. Стахів знову зважується на крутий поворот своєї творчої долі, причому ще до здобуття Україною Незалежності. Сам музикант обґрунтовує свій радикальний крок прагненням відродити, врятувати від забуття і повернути для широкої демократичної аудиторії приховані пісенні скарби української духовної спадщини. Музикант згадує: *«Ми з моїм колегою-журналістом Федором Коником почали готувати патріотичні програми, наприклад, „Пісня і дума. Душа народу”, програми „Пісні на слова Василя Симоненка”, „Пісні на слова Тараса Григоровича Шевченка” та інші. У добу перебудови можна було дещо більше собі дозволяти в презентації української культури і музики, то ми цим скористались, давали сотні концертів з патріотичними українськими програмами».*

Рух культурно-національного відродження особливо активно відбувався у Львові та інших галицьких містах, які ще надто добре пам'ятали різноманітні культурні події і осередки передвоєнного часу, які були знищені радянською окупацією. Будуючи мости між сучасністю та минулим, музиканти, актори, художники засновують низку колективів відповідного «ностальгійного» спрямування. Вони відверто декларували промоцію національних традицій, демонстрували свою окремішність від радянських стандартів, тож природно викликали підвищений інтерес і всезагальне схвалення не лише місцевої інтелігенції, а й значно ширшого суспільного загалу. «На Західній Україні цей рух

(відходу від радянських наративів – Н. Б.) почав поступово стрімкішати, процеси демократизації тут, як і в Прибалтійських республіках, означали умовну „вестернізацію” і водночас націоналізацію мислення, зокрема бажання реконструювати передвоєнну Галичину або ж реанімувати її міф»⁷.

У цьому руслі молоді митці відроджували традиції і галицьких кабаре (як естрадний театр-кабаре «Не журись»), і українських музичних колективів (як численні новостворені хори з історичною назвою «Боян»), і осередків «Просвіти» та народних домів. Тож Остап Стахів теж задумав долучитися до цього потужного руху повернення історичних цінностей народу. На Львівському телебаченні, яке від початку підтримувало національне мистецтво, записав цикл програм «Грай, моя бандуро», у якому виконав не лише популярні, а й давні козацькі пісні, через багаторічну заборону їх «націоналістичного змісту» призабуті.

У 1985 році став солістом створеного при Львівській філармонії фольклорного ансамблю «Дримба». Назва для гурту була обрана символічно, оскільки дримба – це один із найдавніших інструментів, поширених на західних теренах України, насамперед у гуцулів і лемків. Отже, так колектив нагадував сучасному суспільству про споконвічну музичну традицію, пісні, танці й обряди.

Відтоді нові художні задуми і їх успішні реалізації в професійно-творчій кар’єрі співака й бандуриста посипались як з рогу достатку. Уже сам їх стислий перелік справляє вельми переконливе враження і свідчить про те, що О. Стахову вдалося знайти свою культурно-суспільну нішу в національно-культурному процесі перших десятиліть Незалежності. У 1987 році митець реалізує наступну сміливу ініціативу – засновує і керує Фольклорним театром календарно-обрядової творчості при Львівському палаці культури ім. Г. Хоткевича, де перед тим виступав. На суд публіки виноситься фольклорне дійство «На Івана – на Купала» в Музеї народної архітектури і побуту «Шевченківський гай». Як згадує він сам, «почали ми в 1987 р. скромніше – з програми щедрівок, а потім гаївок, у Шевченківському гаї, на Русалчин Великдень, на Івана Купала». А потім, натхненні великим успіхом, який випав на долю перших дійств, для наступної вистави найулюбленіший багатьма поколіннями українців обряд вертепу. Її «ми підготували програму „Вертеп”, яка містила наші давні релігійні коляди, що прославляли Ісуса Христа, Діву Марію, показали вертеп з усіма його традиційними героями. Це було 25 грудня 1988 року – на той час вельми відважний крок». Модне слово «перформанс» тоді ще не увійшло в український мистецький обіг, але його суспільно-мистецьку сутність у цій програмі Остап Стахів уловив дуже тонко. Із цим колективом О. Стахів здійснив зарубіжні гастролі в Польщу і Чехію, що пройшли з надзвичайним успіхом.

Крім актуалізації обрядових архетипів, не менш важливим завданням митець уважав наближення до сучасності найважливіших історичних подій, насамперед визвольних змагань ХХ ст. Тому наступна акція фольклорного театру в 1988 році – театралізовано-концертна програма патріотичних пісень «Гей, ви, Стрільці Січовії» на стадіоні «Україна». Цікаво спостерігати, як поступово розширюється простір організованих О. Стаховим видовищ: від залів філармонії і палаців культури до пленерної вистави в гаю-музеї і до стадіону, який уміщав кілька тисяч глядачів. Пам’ятаючи про те, як запекло комуністична ідеологія прагнула очорнити пам’ять про борців за волю України:

⁷ Голик Р. Традиція і модернізація: постаті, коди й практики в західноукраїнській літературній та культурній пам’яті. *Модернізм в українській літературі ХХ – початку ХХІ століття: пам’ять, коди, практики*: монографія / відп. ред. Тарас Пастух. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича. Львів, 2023. С. 153.

спочатку Січових Стрільців, а потім повстанців УПА, ініціатива О. Стахів була не просто сміливою, а конче необхідною просвітницькою акцією. Формат театралізованої вистави фольктеатру був обраний цілеспрямовано.

Адже на переконання Остапа Стахова, *«коли на сцені розгортаються історичні події, учасники у відповідних одностроях ведуть діалоги, то публіка отримує набагато сильніші враження. Ми пошили костюми і навіть зробили дерев'яні карабіни, які виглядали як справжні, – одного разу міліція до нас прийшла і перевіряла, чи це у нас справжнє зброя. Але головним досягненням було те, що ми співали пісні січових стрільців, повертали їх на концертну естраду після багатьох років заборони і переслідувань національних українських традицій»*. За кілька років з не меншим успіхом була реалізована ще одна історична театралізована програма, присвячена повстанцям УПА і їх незаслужено викресленій з мистецького обігу пісенній спадщині.

Високий художній рівень, професійність, продумані концертні програми відкрили перед О. Стаховим і учасниками його фольктеатру шлях у великий світ. Укотре доля робить різкий поворот і приводить його за океан, у середовище української діаспори, а потім і в ширше канадсько-американське коло. Гастролю в Новому Світі, розширення аудиторії увінчується у 2001 році виступом на Світовому чемпіонаті виконавських мистецтв (The World Championship of Performing Arts) у Лос-Анджелесі, де О. Стахів завоював золоту та срібні медалі за спів і виконання творів на бандурі.

З позиції філософії життєтворчості це яскравий приклад прояву «самоздійснення творчого початку, який зумовлює і створення себе, і творче перетворення навколишніх обставин»⁸. Ця характеристика згадалася не просто тому, що талановитому музикантові вдалося добитися заслуженого успіху поза межами своєї країни, а й ще щодо іншого: впродовж майже тридцяти років живучи і творячи на двох континентах, О. Стахів використовує кожну можливість, щоб пропагувати неповторну музичну традицію, насамперед бандуру, символ незнищенності українського духу.

Успішна діяльність митця в США і Канаді, окрім артистичного таланту і професіоналізму, мала ще й своє історичне підґрунтя. Звертаючись до музичної діяльності українців у діаспорі, спостерігаємо виняткову роль бандури як одного з архетипових знаків національної традиції. В об'ємній монографії Г. Карась, присвяченій музичній культурі української діаспори, наводяться численні факти винятково шанобливого, навіть «сакрального» ставлення до бандури. Зокрема дослідниця вказує: «У повоєнний період на американському та австралійському континентах створюються осередки бандуристів, започатковуються школи гри на інструменті, ансамблі. Видатною групою в США стає капела бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройта, започаткована в Україні ще 1918 р. Частина первісного складу капели з диригентом Григорієм Китастиком у 1949 р. прибула до Америки. З 1984 р. колективом керував В. Колесник. За понад півстолітнє творче життя на чужині капела дала сотні концертів, виконали понад п'ятсот творів. Значущою для розвитку жанру була творчість видатних музикантів-бандуристів Василя Ємця, Зіновія Штокалка, Володимира Луціва. Авторами творів для бандури стають музиканти-професіонали Віктор Мішалов, Юрій Олійник, Юрій Фединський, Юліан Китастикий, Рута Явна»⁹.

⁸ Андрущенко В., Джура О., Богданова Н. Культура життєтворчості особистості і освіта. Київ : «МП Леся», 2017. С. 16.

⁹ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 198.

Її особливе місце в суспільній свідомості діаспори підтверджує і низка інших фактів: у США впродовж понад сорока років, з 1981 року, виходить літературно-музичний щоквартальник «Бандура», заснований Миколою Чорним та за підтримки головної редакторки Ольги Герасименко, у публікаціях якого особливе місце посідає аналіз творчості й виконавства для національного інструменту; у всіх країнах і на всіх континентах, де утворились українські громади, видано десятки методичних праць, самовчителів та збірок для навчання бандури; засновано спеціальні школи, регулярно проводяться курси, фестивалі й конференції. Справедливо визначити поширення бандури в середовищі зарубіжного українства як культурний феномен у світовому вимірі, позаяк важко назвати інший специфічний національний інструмент, що посідав би настільки значне місце в збереженні традицій інших народів, які компактно проживають на чужині.

Можна припустити, що причиною такого виняткового сакрального сприйняття бандури в діаспорних колах стало кілька чинників. З одного боку, помічена всіма дослідниками українського етносу музикальність, з іншого – прив'язаність до питомих національних цінностей, як-от обряди, звичаї, елементи побуту, яка посилювалася ще свідомістю втрати Батьківщини, куди через радянську окупацію неможливо було повернутися. Дуже влучну метафору для цього світовідчуття митця на чужині знайшов свого часу видатний композитор Мирослав Скорик, який, попри всі привабливі пропозиції і успішні виступи в США, не захотів там залишитись і повернувся в Україну: «Композитору важко увійти в іншу національну традицію. Тому що кожна місцина має свою особливість. Для того щоб увійти в традицію іншого народу, потрібно з десяток років. Навряд чи це дало б позитивний результат. Навіть маючи таку можливість, я розумів, що моє місце у своїй країні... Я би сказав, що тіні забутих і незабутих предків живуть у композиторі»¹⁰.

Під цими словами, вочевидь, міг би підписатись і Остап Стахів. Тому протягом десятиліть він живе на дві країни: активно виступає в США та Канаді, але регулярно повертається на рідні терени, концертує в Україні й навіть на певний час долучився до великої політики, прагнучи так підтримувати національну культуру. У 2010–2015 рр. був депутатом Львівської обласної ради VI скликання, працюючи в комісії з питань культури, історико-культурної спадщини, духовного відродження та засобів масової інформації.

Тепер уже його інноваційні творчі ідеї здійснюються в значно ширшому просторі – не лише географічному, а й тематичному, бо ці ідеї вдало узгоджуються з глобалізованим інформаційним полем, у якому діють зовсім інші закони привернення уваги до артефакту, створення public relation. У межах стислої статті немає можливості представити повністю цікаві й сміливі ініціативи О. Стахіва останніх десятиліть, тому варто виокремити провідні напрями, у яких музикант репрезентує бандуру як невід'ємний елемент сучасного звукового простору.

Звісно, театралізоване представлення обрядів й історичних подій зберігає актуальність, надто в час воєнного протистояння, коли звернення до героїчного минулого чи до архетипових знаків національної традиції отримує сильніше емоційне забарвлення в реакції публіки. доцільною залишається демонстрація єдності національних митців у розгорнутих публічних акціях. Однією з перших зарубіжних акцій за участі О. Стахіва був Міжнародний фестиваль бандурної музики *Бандура-2000* в Торонто. «Окрасою цього фестивалю став відновлений ансамбль під назвою „Львівська консерваторія

¹⁰ Мирослав Скорик, композитор: Тіні забутих і незабутих предків живуть у композиторі. URL: <https://rozmovi.wordpress.com/2018/10/20/myroslav-skoryk-17/> (дата звернення: 06.11.2025)

в еміграції“¹¹, до складу якого ввійшли випускники цього закладу з України, а також ті, що нині проживають у різних штатах США та в Канаді – Оксана Герасименко (Львів), Люба Романко та Наталія Гіль (Торонто), Алла Куцевич (Нью-Йорк), Романа Василевич (Міннеаполіс), Ольга Стащишин (Неварк), Ольга Герасименко-Олійник (Сакраменто), Олег Созанський та Тарас Лазуркевич (Львів), Остап Стахів (Клівленд)»¹¹.

Та водночас музикант постійно освоює нові незвідані звукові території. Наприклад, не вагається прийняти виклик альтернативного фестивалю «Мазепа-Фест» у Полтаві у 2008 р, майже підтверджуючи цим декларовану ним відкритість бандури до різних стилів. Цю ж художню сферу бандурного мистецтва розвиває створений митцем у 2007 році оркестр сучасної народної музики, що в естрадному ключі інтерпретує колядки та інші фольклорні зразки. На цих засадах створені концертні програми «Різдво у Львові», «Дух України», що зібрали численну аудиторію.

Надзвичайно популярний у сучасному музичному житті формат перформансу О. Стахів теж використовує своєрідно, зокрема, винахідливо поєднує з промоцією архітектурних пам'яток – і так у 2013 р. народжується проєкт етнофестивалю «П'ятничанська вежа», унікального артефакту, розташованого неподалік його рідного села.

У США його громадські ініціативи насамперед пов'язані з діяльністю в межах Всеамериканської громадської організації «Нова українська хвиля». Ця організація опікується українськими емігрантами четвертої хвилі, від 2014 року, а особливо від початку повномасштабного вторгнення постійно проводить різноманітні акції, найбільше ж – концертно-мистецькі, прибутки з яких спрямовуються на підтримку України.

Висновки. Яскрава творча особистість Остап Стахів і надалі сповнений нових творчих планів, задумів, ідей. Майже півстолітній артистичний марафон триває, реалізуючи основну мету його амбітного життєвого проєкту – перетворюючи себе, змінювати на краще світ довкола.

Література

1. Андрущенко В., Джура О., Богданова Н. Культура життєтворчості особистості і освіта. Київ : «МП Леся», 2017. 228 с.
2. Голик Р. Традиція і модернізація: постаті, коди й практики в західноукраїнській літературній та культурній пам'яті. *Модернізм в українській літературі XX – початку XXI століття: пам'ять, коди, практики*: монографія / відп. ред. Тарас Пастух. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2023. С. 50–189.
3. Громадська Л. Стрітвіська школа кобзарського мистецтва — скарбниця духовності української нації. *Націоналістичний портал*. 17 березня 2017. URL: ukrnationalism.com/publications/2622-stritivska-shkola-kobzarskoho-mystetstva-skarbnytsia-dukhovnosti-ukrainskoi-natsii.html (дата звернення: 01.10.2025).
4. Дутчак В. Творча діяльність Ольги Герасименко-Олійник у контексті бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2008. Вип. XIV. С. 143–152.
5. Зінків І. Бандура як історичний феномен. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. 2004. Т. CCXLVII. С. 392–401.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
7. Кияновська Л. Лицар бандури. Львів : ТеРус, 2007. 60 с.
8. Мирослав Скорик, композитор: Тіні забутих предків живуть у композиторі. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2018/10/20/myroslav-skoryk-17/> (дата звернення 06.10.2025)

¹¹ Дутчак В. Творча діяльність Ольги Герасименко-Олійник у контексті бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2008. Вип. XIV. С. 149.

9. Остап Миколайович Стахів. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Стахів_Остап_Миколайович (дата звернення: 31.09.2025).
10. Созанська О.-К. Симулякр бандури в історичних реаліях становлення української незалежності. *Українська музика*. 2023. № 1(44). С. 65–72. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-7>.
11. Utz Ch. Musical Composition in the Context of Globalization. *Music and Sound Culture*. 2021. Vol. 43. P. 10–25.

Інтерв'ю Остапа Стахіва

Розмовляла Наталія Батеньова

Н. Б. Що стало головним поштовхом для занять музикою в дитинстві, що спонукало вас звернутися до бандури? Якесь родинні традиції? Хтось із друзів чи близьких?

О. С. Я народився на Рогатинщині, наше село Мелна – останнє село району – розташовувалося дуже далеко в лісі. Навіть дорога була лише ґрунтова, до найближчого села треба було йти 4 кілометри, а до найближчого районного центру – Нових Стрілок – 5 кілометрів. Але наш народ, як і всюди в Україні, був співочий, тож і я зростав у цій традиції. Дуже хотів співати, відколи себе пам'ятаю – у школі, на шкільних концертах, декламував вірші, співав пісні. У нас удома була гармонія, то тато послав мене до знайомого музиканта, щоб навчив грати. А голос мав з дитинства дуже сильний, дитячий дискант. Але коли я почув, як грає на акордеоні хлопець, що приїхав зі Львова і вчився там у музичній школі, то заповзався, що я теж мушу навчитися так грати. І коли пішов уже в шостий клас середньої школи, то наполіг на тому, щоб поїхати в музичну школу. Найближча музична школа була в містечку Бібрка Львівської області. І треба було від Нових Стрілок ще доїжджати 30 кілометрів до Бібрки. А потім ще до нашого села треба було йти пішки.

Н. Б. То це дійсно була дуже велика любов до музики, щоб зважитись на таке випробування.

О. С. Так, я був дуже захоплений музикою, коли ми прийшли в музичну школу, я сказав, що хочу вчитися грати на акордеоні. Директор попросив заспівати, і я як заспівав, то він вибіг з кабінету і кудись побіг. Прибіг з бандурою і каже: «Ти маєш такий добрий голос, мусиш грати на бандурі, бо бандуристи мають і грати, і співати». Тоді я вперше побачив бандуру, але не дуже хотів на ній грати. Адже в той час на бандурі грали лише дівчата (*примітка Н. Б. – одним зі способів радянських ідеологічних служб, щоб знищити історичну традицію бандури, була повна «фемінізація» навчання на народному інструменті*). Директор пробував переконувати, що й хлопці грають на бандурі, на ній ще козаки грали, але я тоді цього не розумів. Тоді директор вдався до хитрощів і запропонував: «Адже вже жовтень, ти пізно приїхав, всі вчителі акордеона зайняті, тому починай на бандурі, а потім на другий рік ми переведемо тебе на акордеон». То я з тяжким серцем згодився грати на бандурі. На наступний рік довелося мене перевести до Рогатина в школу-інтернат, бо інакше ніяк не вдавалося відвідувати музичну школу. І знову виникли перипетії з моїми інструментами: як я не впирався, що хочу грати на акордеоні, а залишили мені основним інструментом таки бандуру. Мені це вже навіть сподобалося, тому що я єдиний хлопець грав на бандурі серед 20 дівчат. А ще я багато співав, бо моїм кумиром був Дмитро Гнатюк, то я переспівав весь його репертуар. А коли закінчив дев'ятий клас середньої школи і четвертий клас музичної, постало питання, де ж мені вчитись далі. І моя вчителька бандури порадила їхати до Василя Герасименка до Львова, бо він найкращий фахівець.

Н. Б. У Львові ви були учнем славетного Василя Герасименка, отримали солідну академічну школу. Як проходило ваше навчання в професора?

О. С. За порадою моєї вчительки ми приїхали до Василя Явтуховича на початку навчального року. Я навіть нічого не загравав йому на бандурі, тільки заспівав, і професор погодився мене підготувати до музичного училища. Насправді він втішився, що врешті буде якийсь хлопець, а не лише дівчата, навчатися на бандурі, до того ж із сильним голосом. Рік я їздив до нього на консультації з Рогатина, щоп'ятниці сідав в автобус і їхав кілька годин до Львова, там дві години займався з професором, готував серйозну програму для вступу, він навіть спеціально для мене виготовив нігті. Так вдалося мені вступити в училище, а потім, після закінчення, – і в консерваторію, у клас професора Герасименка. Тоді в класі Василя Явтуховича з хлопців були тільки я і Орест Баран, уже пізніше вступили в його клас Тарас Лазуркевич і Олег Созанський, потроху повернулася традиція виконання бандурного репертуару чоловіками, як це споконвіку велось.

Дуже важливою новацією, уже після здобуття Незалежності, було освоєння харківського типу бандури, який був знищений у 1930-х роках, коли всіх носіїв цього мистецтва було розстріляно за наказом НКВД. Але в діаспорі харківська бандура збереглася, і щойно настала Незалежність, то Василь Явтухович Герасименко, що вже до того робив вартісні оригінальні інструменти, освоїв цю нову конструкцію – на ній стали грати його учні.

Н. Б. Активно концертуючи за кордоном, чи зустрічались ви зі зневажливим ставленням з боку неукраїнців до бандури як до «примітивного» інструмента? Чи взагалі бували моменти негативної реакції на український фольклор? І чи виконують музиканти на бандурі не лише українські, а й пісні інших народів?

О. С. Ні, такого ніколи не траплялося! Навпаки, бандура завжди викликає величезний інтерес іноземців, бо надто довго, особливо в радянські часи, нас ідентифікували як росіян, а виявляється, це зовсім не так: ми маємо і свою неповторну музичну традицію, і свої інструменти, притому такі складні, як бандура, яка має 64 струни. То американці з подивом сприймали нашу бандуру і говорили, що це має бути висококультурний народ, який має такі досконалі народні інструменти. Тепер, коли я десь концертую перед представниками інших народів в Америці, то по-англійськи розповідаю про історію нашого інструмента, про традиції виконання на ній нашими предками, це завжди викликає в них справжнє зацікавлення. Вони іноді порівнюють нашу бандуру з арфою або й з іншими національними інструментами, наприклад, з індійським сітаром. Але і відзначають, що бандура має набагато складнішу конструкцію і більше струн, тому й ширший діапазон звучання.

Щодо виконання фольклорних зразків інших народів на бандурі, то не дуже цим захоплююсь, бо справді не просто переносити зразки іншої культурної традиції на бандуру. Хіба що різдвяні пісні, як-от «Jingle bells», але загалом нам і своїх пісень цілком вистачає, лише було б бажання і сили їх переспівати!

Н. Б. Після закінчення консерваторії ви кілька років працювали з надзвичайно популярним у ті роки ансамблем «Ватра», виступали з іншими естрадними колективами, заснували свій фольктеатр. Чи вважаєте ви, що бандура може з однаковим успіхом використовуватись у різних жанрах – не лише автентичних, а й академічних та навіть естрадних?

О. С. Я в цьому абсолютно переконаний. І навіть якось у телепрограмі «Життя за пів години» розповідав, що після того, як переграв дуже багато автентичних народних пісень, вирішив спробувати грати на бандурі т. зв. молодіжну музику. Але не будь-яку, а пісні, побудовані на

інтонаціях українського фольклору, і такий репертуар має успіх у різних вікових категоріях. Адже якщо в сучасному світі бандура буде використовуватися тільки в автентичі, вона може втратити свою життєвість, стати «музейним експонатом», чого ніяк не можна допустити.

Тому кожну свою програму, ще від перших моїх програм у 1980-х роках, я намагався будувати з якимись яскравими сюжетами, щоби вона викликала сильні враження, сприймалась як невід'ємна частка давніх традицій, важливих історичних подій, у зв'язку з нашими найбільшими геніями. Про цю свою працю можу найбільше розповісти, бо вона була не тільки для мене особисто дуже важливою, а й допомагала відродженню нашої національної ідентичності, доносила наші справжні цінності для широкої аудиторії. У 1987 р. я почав співпрацювати з Львівським об'єднанням молодіжних клубів. Це була неприбуткова організація, яка на той час вела концертну діяльність. І ми з моїм колегою-журналістом Федором Коником почали готувати патріотичні програми, наприклад, «Пісня і дума. Душа народу», програми «Пісні на слова Василя Симоненка», «Пісні на слова Тараса Григоровича Шевченка» та інші. У добу перебудови можна було дещо більше собі дозволяти в презентації української культури і музики, то ми цим скористалися, давали сотні концертів з патріотичними українськими програмами.

У 1987 р. я став керівником та солістом фольклорного ансамблю «Дримба», ми виступали здебільшого у Львівському палаці культури імені Гната Хоткевича (тоді ще імені Миколи Кузнецова). Почали ми в 1987 р. скромніше – з програми щедрівок, а потім гаївок, у Шевченківському гаї, на Русалчин Великдень, на Івана Купала. А вже в 1988 році ми підготували програму «Вертеп», яка містила наші давні релігійні коляди, що прославляли Ісуса Христа, Діву Марію, показали вертеп з усіма його традиційними героями. Це було 25 грудня 1988 року – на той час вельми відважний крок. Але нам все вдалося, і відтоді почалася діяльність нашого фольклорного театру.

Крім обрядових програм, задумали ми показати на театральній сцені найважливіші події української історії. І так постала театралізовано-концертна програма патріотичних пісень «Гей, ви, Стрільці Січовії», що вперше була поставлена в жовтні 1988 року, тобто це все ще відбувалося за радянської влади. А після здобуття Незалежності ми підготували нову програму Фольклорного театру з пісень українських повстанців, уже з періоду діяльності УПА.

Я переконаний, що коли на сцені розгортаються історичні події, учасники у відповідних одностроях ведуть діалоги, то публіка отримує набагато сильніші враження. Ми спеціально пошили костюми і навіть зробили дерев'яні карабіни, які були на вигляд як справжні, – одного разу міліція до нас прийшла і перевіряла, чи це в нас справжня зброя. Але головним досягненням було те, що ми співали пісні січових стрільців, повертали їх на концертну естраду і в музичне життя після багатьох років заборони та переслідувань національних українських традицій. Щоправда, тоді не можна було співати гімну «Ще не вмерла Україна», але все робилося поступово. Уже в 1990 році ми співали наш гімн з усіма чотирма куплетами, співали й патріотичну пісню Дениса Січинського «Не пора, не пора, не пора, Москалеві й ляхові служити», а також стрілецький Славень «Гей ви, стрільці молодії». Дуже багатий репертуар, який раніше суворо заборонявся, ми відроджували для широкої публіки.

Важливо було також те, що поступово нас стали випускати за кордон, у 1987 році відбулася наша перша поїздка, ще тільки в країни т. зв. соціалістичного табору, до Польщі і Чехії. Але в Польщі була дуже велика українська діаспора, то вони приймали наші програми з великим захопленням. А потім рік за роком ми їздили з нашими театралізованими історичними й обрядовими програмами в різні європейські країни, і врешті запросили нас до Америки і Канади. Вперше ми потрапили туди наприкінці 1990 року,

у різдвяний час. Не можу передати, з яким ентузіазмом нас приймали, як раділи, що, незважаючи на десятиліття радянського гноблення, коли, здавалося, знищили всі пам'ятки нашої духовності, українці все ж зберегли свою пісенну традицію. Відтоді я вже регулярно концертував у Новому Світі, наші концерти завжди користувалися великим успіхом, їх чекали і на них збиралися величезні аудиторії.

Н. Б. Знаю, що в США ви мали важливу місію – з 2000 до 2010 року були Національним директором Світового чемпіонату виконавських мистецтв від України, тож доводилося кожного року формувати нашу національну мистецьку делегацію для презентації в Лос-Анджелесі, у Голлівуді. Вашим завданням було представити наші таланти в різних мистецьких вимірах. Відомо також, що українці неодноразово посідали на цьому чемпіонаті призові місця.

О. С. Так, це була відповідальна місія, бо чемпіонат мистецтв у Лос-Анджелесі, а власливо в Голлівуді, є вельми престижною акцією. З'їжджаються туди представники з понад 50 країн світу, генеральним директором є відомий американський продюсер, експерт і організатор багатьох масових шоу Гріфф О'Ніл. Я виконував функцію директора від України на цьому чемпіонаті з 2000 до 2010 року. Тоді для України як молодій державі було важливо мати нагоду виступати на такий сцені й представляти нашу країну. Адже американці не надто багато знали, якою є наша культура, наскільки ми обдаровані в різних мистецьких сферах, які наші молоді українці талановиті та головне – голосисті, так що мали унікальну можливість проявити себе якнайкраще. Тому такий культурний обмін між двома країнами, до того ж у Голлівуді – фабриці зірок, мав не просто мистецький сенс, а й державний вимір. Як директор цього чемпіонату від своєї країни я повинен був готувати мистецьку делегацію для поїздки на цей світовий чемпіонат. Тож я розглядався за талановитою молоддю, дітьми й за старшими митцями, бо чемпіонат не має вікових обмежень. А оскільки нерідко був членом журі музичних конкурсів в Україні, то й мав нагоду обирати best of the best. Крім суто музичних номінацій вокалу та інструментального виконавства, були й інші: номінація танцю, моделінгу, акторського мистецтва, комедійного жанру. На кожен конкурс з України вдавалося залучити десь у межах 20 осіб. В одному з перших конкурсів виступав я з бандурою як інструменталіст, а також Оля Герасименко. Дуже гарно показали себе діти в номінації вокал: Ярина Шуст, Христина Гриньох, Марта Спіженко, Тетяна Мельник, Яна Лонгвенець, що проявились у модельному бізнесі. Зі Львова приїхав танцювальний ансамбль «Галичина», який дуже гарно виконав гопак. Навіть адміністрація чемпіонату попросила, щоб обов'язково представили цей унікальний танець.

Н. Б. Якщо вже говоримо про молоде покоління, то відомо, що ви певний час викладали в alma mater, проте доволі швидко полишили цю справу. Чи займаєтесь ви зараз педагогічною працею?

О. С. Так, справді, я почав викладати бандуру у Львівській консерваторії в 1989 році, а вже в 1992-му завершив свою викладацьку кар'єру. Однією з причин були, звісно, матеріальні проблеми: зарплату не платили, а мені треба було утримувати родину і двох малих дітей. Але була й інша причина: для мене завжди надто важливою була концертна діяльність, я хотів виступати, сцена завжди мене вабила. Якраз у перші роки Незалежності почалися наші активні гастролі, зокрема й за кордон, що тривали іноді місяць або й довше. Ми виступали тоді з колосальним успіхом на багатьох європейських і на американських сценах, особливо нас чекали українці діаспори, які раділи здобуттю Незалежності України, як і ми. Таких великих перерв у педагогічній праці не можна було робити, тому я і вимушений був її завершити і повністю присвятитися концертній діяльності.

І зараз, у США, я не переходжу на педагогічну ниву, бо розумію, що треба цій роботі повністю присвячуватися, а я інколи на довший період виїжджаю з концертами чи по Америці, чи по Канаді, чи їду в Україну, тому постійних учнів і не маю. Натомість тут, в Америці, зокрема, у Клівленді, Пенсильванії, Нью-Йорку, а також у Канаді, дуже популярними стали літні табори для молоді, вони тривають тиждень-два і збирають від 30 до 50 дітей. І ось у таких літніх таборах я часом викладаю. Загалом же бандура стала тепер дуже популярною в Америці, завдяки тому, що, особливо в останні роки, приїхало досить багато бандуристок і бандуристів з України, засновуються спеціальні школи, зокрема велика школа відкрилась у Торонто, тому вже зараз навчанням на бандурі нікого не здивуєш.

Н. Б. Чи кооперуєтесь ви з іншими діаспорними українськими музикантами чи з нашими гастролерами, які приїжджають у США чи Канаду в концертних виступах?

О. С. Так, зокрема, підтримую творчі контакти з відомим бандуристом української діаспори Віктором Мішаловим. Не раз доводилося виступати і з Юліаном Китастиком, сином видатного бандуриста Григорія Китастого й талановитим сучасним виконавцем. Коли приїжджав ансамбль «Ватра», у якому я був солістом ще тоді, коли ним керував Ігор Білозір, то з ними теж зустрічалися й мали спільні виступи.

Н. Б. Яку перспективу розвитку бандурного мистецтва ви вбачаєте і хто, на вашу думку, зараз є провідним бандуристом в Україні і світі?

О. С. Зараз молодь почувається набагато вільніше у прояві своїх творчих ідей і задумів у мистецтві бандурної гри. Спостерігаю те, що багато молодих людей музикує на бандурі просто «для себе», навіть не отримуючи якоїсь серйозної фахової підготовки. Це теж, вважаю, потрібно, і свідчить, що бандура є інструментом не лише сценічним, а й «домашнім». Мені подобається також, що представники інших народів цікавляться бандурою. Переконалий, що якщо хтось бере в руки бандуру, то вже переймається українським духом. От знаю одного японця, що дуже вправно грає на бандурі, то він вже для мене наполовину українець.

А в професійному плані, упевнений, що бандура повинна розвиватись у різних напрямках – і в історично найдавнішому, автентичному репертуарі, і в академічному звучанні, і в молодіжній культурі, тоді вона, як наш духовний символ, продовжить своє життя не як історичний експонат, а як актуальний сучасний інструмент, що може виражати почуття й образи, що близькі людям різних поколінь та вподобань.

Н. Б. І останнє, особливо болюче запитання для всіх українців. Що змінилося в США і Канаді в ставленні до української музики, зокрема до бандури, від 24 лютого 2022 року?

О. С. Змінилося дуже багато, насамперед у ставленні до самої України. Тепер в усіх новинах Україна звучить постійно, щоденно. У США приїхало дуже багато людей з України, серед них немало артистів, зокрема бандуристів. Постійно відбуваються благодійні концерти на користь українського війська, я особисто теж беру участь у цих концертах, коли є така можливість. Іноді за один такий концерт ми можемо зібрати до 25 тис. доларів на потреби наших вояків. Американці дуже співчутливо ставляться до наших краян, особливо до тих, хто приїжджає на протезування, хто був на фронті, захищав нашу землю, а тепер потребує серйозної медичної допомоги. Щомісяця організовується щонайменше 2–3 концерти українськими артистами, кошти з яких спрямовують на нашу Перемогу. Не тільки представники діаспори, а й багато інших людей тут дуже вмотивовані допомагати українцям у їхній справедливій боротьбі за свою державу.

Дата надходження статті: 31.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025



УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-3>

Віла-Боцман Олександр Петрович
доктор філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво,
доцент кафедри хорового диригування,
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-5186-893X>

ТЕКСТ, СЛОВО І СМИСЛ: ЕСТЕТИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ КОМПОНЕНТ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ТА ПРАКТИКА ТЕКСТОЦЕНТРИЧНОГО ДИРИГЕНТА

У статті розглядається роль словесного тексту та мовно-інтонаційного чинника у формуванні хорової інтерпретації, окреслюється зв'язок між культурою дикції і художньою переконливістю виконання в практиці текстоцентричних диригентів. Запропоновано бачення хорового виконання як феномену на перетині музики й слова; увага зосереджена на семантиці поетичного тексту, логіці наголосів, просодії та орфоепічних нормах, що визначають ритмо-акцентну й темброво-інтонаційну організацію хорової тканини. Показано, що чітка дикція не є лише технічним приписом: вона виконує естетичну функцію, будучи засобом комунікації зі слухачем і компонентом образу; водночас наголошено на потребі балансу між артикуляційною виразністю і співучим легато, особливо в поліфонічній фактурі. Уточнено поняття «текстоцентричність» як типологічну ознаку диригентського стилю, яка проявляється на всіх етапах роботи – від аналізу партитури й вироблення єдиної орфоенії до репетиційної техніки та концертної реалізації. На матеріалі вітчизняних і зарубіжних практик схарактеризовано прийоми поєднання «активної» дикції з плавністю вокальної лінії (розподіл приголосних, подовження співучих сонорів, нюансування темпу і динаміки), а також вплив артикуляції на темброву палітру й фразування. Обґрунтовано, що варіювання ступеня розбірливості тексту є інтерпретаційним інструментом, який дає змогу формувати стилістично відповідний характер звучання – від ліричного до експресивного. Зроблено висновок, що дбайлива робота диригента над словом підвищує зрозумілість й емоційну ефективність виконання, сприяє поглибленій взаємодії зі слухачем і водночас утворює національну вокально-інтонаційну культуру; окреслено перспективу запровадження цілеспрямованих модулів із вокальної дикції в підготовці хормейстерів та розширення експериментальної бази акустичного аналізу для кількісного вимірювання розбірливості.

Ключові слова: хормейстер, хоровий текст, дикція, артикуляція, текстоцентричність, інтерпретація, інтонаційна виразність, вокально-хорова культура.

Vila-Botsman Oleksandr. Text, word and meaning: the aesthetic-interpretative component of individuality and the practice of the text-centric conductor

The article examines the role of the verbal text and the linguistic-intonational factor in shaping choral interpretation, and outlines the relationship between the culture of diction and the artistic persuasiveness of performance in the practice of text-centric conductors. The study proposes a view of choral performance as a phenomenon at the intersection of music and the word; attention is focused on the semantics of the poetic text, the logic of stress, prosody, and orthoepic norms that determine the rhythm-accent and timbral-intonational organization of the choral texture. It is shown that clear diction is not merely a technical prescription: it performs an aesthetic function, serving as a means of communication with the listener and a component of the musical image; at the same time, the need for a balance between articulatory expressiveness and a singing legato is emphasized, especially in polyphonic textures. The concept of “text-centricity” is refined as a typological feature of conducting style that manifests itself at all stages of work – from score

analysis and the development of unified orthoepy to rehearsal technique and concert realization. Drawing on domestic and international practices, the paper characterizes techniques for combining “active” diction with the smoothness of the vocal line (distribution of consonants, lengthening of sustained sonorants, nuanced tempo and dynamics), as well as the impact of articulation on the timbral palette and phrasing. It is substantiated that varying the degree of textual intelligibility is an interpretive tool that makes it possible to shape a stylistically appropriate character of sound – from lyrical to expressive. The study concludes that the conductor’s careful work with the word enhances the clarity and emotional efficacy of performance, fosters deeper interaction with the listener, and simultaneously affirms the national vocal-intonational culture; it also outlines prospects for introducing targeted modules in vocal diction within choirmaster training and for expanding the experimental base of acoustic analysis to quantitatively measure intelligibility.

Key words: choirmaster, choral text, diction, articulation, text-centricity, interpretation, intonational expressiveness, vocal-choral culture.

Вступ. Хорове мистецтво постає як синтетичний феномен, у якому смислотвірний словесний компонент органічно взаємодіє з музично-звуковою тканиною. Так, аналітика хорової інтерпретації принципово передбачає врахування статусу тексту – його семантики, ритмо-акцентної організації, орфоєпії та просодії. Уже в класичній традиції підкреслювалося, що спів є «омузичненою мовою» (вислів, традиційно пов’язаний із М. Лисенком), а отже, якість мовлення є визначальною для репрезентації авторського змісту слухачеві. У професійній практиці другої половини ХХ ст. пріоритет частково змістився в бік параметрів строю, звуковедення та тембрового балансу, що подеколи маргіналізувало роботу зі словесним шаром. Водночас на рубежі ХХ–ХХІ століть спостерігається повернення до слова як невід’ємного складника художнього образу: цей зсув корелює з інтерпретаційною поглибленістю музикознавчого дискурсу та інтердисциплінарною інтеграцією лінгвістики, семіотики й когнітивних досліджень у хорознавчу галузь. В українському виконавському контексті проблема набула особливої актуальності з огляду на посилене звернення до національної поетичної класики та сучасних авторів, а також духовних жанрів, де слово часто несе сакральну-архетиповий зміст. Відповідно, стратегічним завданням постає забезпечення максимальної семантичної прозорості та смислової адекватності словесного шару через цілеспрямовану роботу з дикцією, акцентуацією, орфоєпічною нормою та узгоджену із цим хорову звукову організацію.

Аналізуючи сучасні концертні програми, можна виокремити й тип диригентів, для яких робота над словом – стрижнева. Таких митців ми умовно називаємо *текстоцентричними*. Вони прагнуть повного злиття декламації і мелодики, ставлять чистоту дикції наріжним каменем і мінімізують власні коментарі, дозволяючи самому хоровому звучанню «промовляти» до слухача. За нашими спостереженнями, означений підхід забезпечує стилістичну чистоту й пріоритезацію авторської інтенції; водночас, за дефіциту образної насиченості зростає ризик редукції експресивності до аскетичної сухості. Проте в наш час, коли інформаційне навантаження на слухача величезне, саме осмислена словесна сторона може стати тим містком, що з’єднає виконавця й аудиторію. Отже, актуальність теми полягає в необхідності науково осмислити естетично-інтерпретаційний компонент роботи диригента з текстом, визначити оптимальні прийоми досягнення виразності слова без шкоди для музичної цілісності.

Матеріали та методи. Для досягнення мети залучено широкий спектр матеріалів: наукові праці з хорознавства, зокрема українські дослідження проблем дикції (Л. Ятло, 2008; Є. Бондар, 2005), праці зарубіжних фахівців з хорового диригування та вокальної

педагогіки (Р. Гарретсон, 1998; В. Еманн, Ф. Хааземан, 1990; Р. Гаммар, 1984 та ін.), а також практичні посібники й майстеркласи провідних диригентів. Значну методологічну основу становлять сучасні зарубіжні дослідження на перетині музикознавства й лінгвістики – зокрема, робота К. Гаук (2020), де за допомогою акустичного аналізу записів доведено вплив артикуляції тексту на характер музичного легато.

Методологія дослідження є комплексною. Порівняльний аналіз дав змогу зіставити диригентські школи щодо трактування дикції: наприклад, німецька традиція (В. Еманн, 1981) висуває вимогу гіперчіткої вимови під час хорового співу, тоді як англо-американська допускає деяке «пом'якшення» приголосних задля збереження вокальної лінії. Герменевтичний підхід дав змогу інтерпретувати конкретні виконавські практики з погляду сенсу: ми розглядаємо, як через інтонацію слова диригент «читає» публіці поетичний текст. Використано також елементи експериментального підходу: шляхом опитування хористів та слухачів з'ясовано рівень розбірливості тексту та його вплив на емоційне сприйняття твору.

Результати. У процесі дослідження стало зрозуміло, що текстоцентричність – це не просто вибір певного репертуару (наприклад, творів з важливим поетичним змістом), а цілісна стильова установка диригента. Вона проявляється на всіх стадіях роботи: при аналізі партитури диригент першочергово звертає увагу на поетичний текст, його структуру і підтекст; на репетиціях багато працює над дикцією, смисловими наголосами, правильним акцентуванням слів; у концертній ситуації прагне донести слово глядачу якнайвиразніше, інколи жертвує заради цього часткою «співучості» хорового звучання.

Описаний підхід нерідко піддають критиці за нібито надмірну буквальність, коли пріоритет декламаційності досягається ціною кантилен. Утім, емпіричні спостереження свідчать, що вербальний компонент може органічно інтегруватися у вокальну тканину за умови врахування його фонетичної специфіки. Ще Р. Гарретсон у класичному посібнику «Conducting Choral Music»¹ визначав артикуляцію як фізичну дію мовного апарату, спрямовану на утворення мовних звуків; у співі вона виконує функцію забезпечення зрозумілості тексту. Так, коректна техніка співочої артикуляції має системно розрізняти функції голосних і приголосних: перші транспортують основний тоновий та тембровий зміст, другі – переважно шумово-ритмічні параметри. Звідси випливає практичний імператив: диригент має забезпечувати тривале, повноголосе ведення голосних та чітке, але коротке й пом'якшене відтворення приголосних. Окреслений принцип, сформульований В. Еманном і Ф. Хааземаном («у legato голосні мають бути довгими, а приголосні – короткими й дзвінками»)², підтверджується нашими спостереженнями за практикою текстоцентричних диригентів (зокрема, М. Гобдича з хором «Київ»): навіть у повільних, кантиленних фразах артикуляційна чіткість досягається завдяки лаконічним приголосним без переривання протяжних голосних.

Однією із центральних проблем вокально-хорової методики є узгодження вимог артикуляційної зрозумілості з естетикою темброво-інтонаційної цілісності звучання. Надмірно гостра артикуляція, насамперед вибухових приголосних [п, т, к], схильна акустично фрагментувати мовленнєву послідовність і руйнувати легатність фрази. На це послідовно звертали увагу провідні практики-капельмейстери. Так, В. Еманн застерігав від «надто гострої артикуляції, що перетворює мовний апарат на різальний інструмент», оскільки вона «розсікає слова і беззастанно перериває потік звуку», підкреслюючи, що

¹ Garretson R. L. Conducting Choral Music. 8th ed. Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 1998.

² Ehmann W., Haasemann F. Handbuch der chorischen Stimmbildung. 3rd ed. Kassel : Bärenreiter, 1990.

особливо небажаними є надто різкі [п, т]³. Аналогічної позиції дотримувався С. Гелсі: навіть коли співакам видається, що дикцію «перебільшено», для аудиторії текст може залишатися недостатньо виразним; отже, допустиме контрольоване гіперболізування дикції за умови збереження вокальної якості. У цьому ж ключі С. Кліобюрі (King's College Choir) окреслював баланс між чіткістю тексту та співучою кантиленою як специфічну технічну компетенцію, що має формуватися цілеспрямованим тренуванням⁴.

Практичне досягнення балансу між дикційною зрозумілістю та вокальною цілісністю спирається на три взаємопов'язані напрями. По-перше, на індивідуально-групове тренування співців із формуванням «дворівневого слуху» – здатності до одночасного контролю інтонаційної точності акордової вертикалі та артикуляційної виразності мовних елементів (інтонаційно-артикуляційний моніторинг у реальному часі). По-друге, на темпову оптимізацію: надмірне пришвидшення знижує читабельність тексту, тоді як надмірне сповільнення спричиняє словесну деформацію (розтягування та втрату семантичної чіткості); так, текстоцентричний диригент методично обирає дещо стриманіший темп, ніж конвенційно прийнято, щоб забезпечити артикуляційну реалізацію без руйнування легато. По-третє, що головне, на спеціалізовану вокально-хорову техніку, цілеспрямовано прищеплену диригентом: це (а) комплекси артикуляційних вправ (ускорене інтонування складних фонетичних сполучень, канони на скоромовний матеріал), (б) уніфікація орфоепічних норм усередині колективу (єдність у вимові дифтонгів, м'якості тощо), (в) колективне дихання та координація приголосних між партіями для підвищення злитості фактури (наприклад, в акордах із різним текстом партій попередньо визначають, яка група промовляє кінцевий шиплячий приголосний рельєфніше, а яка – делікатніше, щоб уникнути «хаотичного шипіння»).⁵ У такій моделі керована дикція не руйнує, а підтримує легатність фрази: як слушно зауважував Р. Гарретсон, сонорні (приголосні [м, н, л] мають власну тривалість і можуть ефективно слугувати легатним «містком» між голосними. Це легко простежити на слові Amen: різке відсікання перед [м] породжує двоскладовий ефект «А-men», тоді як співуче подовження [м] (Ammen) забезпечує безперервність потоку⁶. Саме такий прийом послідовно рекомендують Гарретсон і Гаммар: подовжувати співучі (сонорні) приголосні на початку або в середній позиції слова для збереження плавності фрази без втрати текстової розбірливості.⁷

У практиці провідних текстоцентричних диригентів робота зі словом переходить від рівня суто механічної зрозумілості до рівня художньої виразності: дикція функціонує як параметр інтерпретації, керований відповідно до стилю, жанру та драматургії твору. У духовному репертуарі (богослужбові гімни) зазвичай культивується максимально природна, м'яка артикуляція з пріоритетом безперервності звукового потоку; приголосні свідомо згладжуються, формуючи відчуття молитовної зосередженості. Натомість у драматичних опусах, особливо сучасного письма з експресивним текстом, диригент може інтенсифікувати дикційний рельєф – застосовувати цілеспрямовано загострену вимову та підкреслену атаку приголосних – щоб посилити драматичний імпульс. Отже,

³ Ehmann W. Die Chorführung. Bd. 2. 6th ed. Kassel : Bärenreiter, 1981.

⁴ Daugherty J. F. On the acoustical effects of unified vowel production in choral singing. *International Journal of Research in Choral Singing*. 2018. Vol. 6, № 2. P. 39–63.

⁵ Бондар Є. Хорова артикуляція в контексті надекспресивного інтонування. *Київське музикознавство*. 2005. Вип. 17. С. 24–34.

⁶ Garretson R. L. Conducting Choral Music. 8th ed. Upper Saddle River, N.J : Prentice Hall, 1998.

⁷ Hammar R. A. Pragmatic Choral Procedures. Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1984.

ступінь розбірливості тексту є змінною величиною інтерпретації: від «кожна літера як на долоні» до контрольованого «занурення» слова в темброве середовище, коли цього потребує задум. Така пластичність дикційної стратегії набувається досвідом і спирається на тонке стилістичне чуття.

До аналізу варто залучити національно-стильову специфіку. Українська хорова культура історично зорієнтована на кантіленність і м'яку темброву палітру, що неодноразово фіксувалося в зарубіжній рецепції («ліризм українського хорового звуку»). У межах такої естетичної парадигми надмірно агресивна дикція тривалий час сприймалася як стилістично чужорідна, що в окремих практиках призводило до редукції словесної виразності. Нині ж постає завдання переосмислити баланс: повернути слову належну структурно-семантичну вагу, не втрачаючи темброво-інтонаційної безперервності, притаманної українському співові.⁸ Показові в цьому сенсі ансамблі автентичного співу, де поєднано високу лексико-фонетичну розбірливість із природною кантіленною пластикою: так, у виконанні Львівського муніципального хору «Гомін» у народному репертуарі кожна фонема артикулюється рельєфно, водночас не створюючи ефекту «сухості», оскільки органічно вплетена в традиційну манеру інтонування. Отже, дикція є інтерпретаційним параметром, що дозується з огляду на стиль і задум: від максимальної артикуляційної прозорості до м'якого «занурення» слова у звукообраз – залежно від художньої мети.⁹

Узагальнюючи практику текстоцентричних диригентів, можна виокремити низку методичних рішень, що забезпечують артикуляційно-семантичну виразність.

1. Уніфікація орфоепічних норм колективу. Диригент наперед установлює регламент вимови фонем і алофонів (наприклад, відсутність оглушення кінцевих приголосних відповідно до норм української мови; особливості вимови голосних та приголосних у творах з текстом на іноземних мовах, зокрема таких звуків, що відсутні в українській мові). Така стандартизація усуває розбіжності й формує єдину мовно-інтонаційну модель хору.

2. Просодійне структурування партитури (сміслові акцентування). У процесі розучування в кожній партії фіксуються точки логічного та фразового наголосу, а також другорядні елементи. Це дисциплінує інтонаційно-мелодичну лінію мовлення: значущі слова підкреслюються динамічно й темброво. Метод критичний у поліфонічних фактурах із різнотекстовими лініями, де потрібно забезпечити перцептивну домінанту основного змісту в кожний момент звучання.

3. Артикуляційні комплекси та співані скоромовки. Відродження роботи зі скоромовним матеріалом пояснюється її ефектом зняття гіпертонусу артикуляційного апарату. Типова схема розспівки: короткі речитативні формули на одному звуці з ритмічним повторенням заданої фрази керівника, далі – поступове введення висотності. Це виробляє ритміко-артикуляційну дисципліну й звичку підтримувати тонус язика та губ у співі (особливо актуально для навчальних хорів).¹⁰

⁸ Бондар Є. Надекспресивне інтонування: типологія виконавських засобів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. 2005. Вип. 6, Ч. 1. С. 269–280.

⁹ Цюряк І., Чернишова А. Хорове мистецтво – виклики сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74, № 2. С. 142–151. DOI: 10.24919/2308-4863/74-2-22.

¹⁰ Ятло Л. Специфіка співацької артикуляції і дикції в роботі з дитячим хором. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2008. Вип. 25. С. 98–104.

4. Робота з поетичним перекладом (за потреби). Попри академічну норму виконання мовою оригіналу, у просвітницьких або місіонерських форматах допускається інтеграція паралельного українського тексту з дотриманням стилістичної адекватності. Мета – підвищити семантичну доступність без компромісів у звуковій естетиці.

5. Кінетична підтримка дикції (жест і міміка як інтерпретаційний інструмент). Диригентська жестикуляція кодує артикуляційні інструкції: короткі, пружні імпульси сигналізують посилення рельєфу приголосних; плавні дугоподібні траєкторії – пріоритет легато на голосних. Додаткова візуальна артикуляція (беззвучне формування слів губами) істотно підвищує синхронію дикції між партіями.

Отже, текстоцентричний підхід постає як комплексна система методів, що вимагає від диригента додаткових організаційних і технічних зусиль, проте забезпечує відчутне зростання комунікативної ефективності виконання та стабільну якість словесної виразності.

Емпіричні дані засвідчують, що акцент на слові підвищує художню переконливість хорового виконання. Наше опитування постійних відвідувачів хорових концертів показало: більшість респондентів відзначають кращу рецепцію твору за умови зрозумілості тексту, тоді як приблизно кожний п'ятий слухач задовольнявся насамперед «відчуттям» музики. Серед відкритих відповідей домінують формулювання на кшталт «слово ожило в музиці», «слова молитви пройняли до мурашок», що підтверджує інтуїцію текстоцентричних диригентів: вербальний компонент є потужним носієм емоції та смислу, і його виразне донесення істотно підсилює естетичний ефект. Історично близькою є норма української церковної традиції: спів повинен бути таким, щоб кожне слово молитви було зрозумілим навіть неписьменному слухачеві. У секулярному контексті цей принцип трансформується у вимогу комунікативної прозорості: хорова інтерпретація має «дотукуватися» до аудиторії, а слово – найпростіший і водночас надійний місток.

Водночас результати зарубіжних студій нюансують проблему: пересічний слухач не декодує кожну словоформу, а насамперед сприймає інтегральний настрій і смислові домінанти. Експерименти щодо розбірливості лексики в хоровому співі продемонстрували, що повна словесна транспарентність досягається рідко, особливо в багатоголосих фактурах; однак це не знижує естетичного задоволення за умови, що ключові фрази зрозумілі, а музична тканина підтримує емоційний меседж.¹¹ Інакше кажучи, музика і слово мають діяти синергійно, доповнюючи одне одного.

З практичного боку це означає, що текстоцентричний диригент не допускає ситуації, коли дикція «руйнує» музику: він радше пожертвує мікрорівневою чіткістю другорядних складів, зберігаючи динамічну хвилю, легатність і цілісність форми. Як слушно резюмує Дж. Маршалл, «публіка все одно не розбере кожного слова; наше завдання – щоб вона зрозуміла посил твору і відчула емоцію».¹² Отже, переконливість виконання зростає там, де диригент вибудовує баланс між словесною зрозумілістю та музичною виразністю, пріоритезуючи комунікацію змісту.

Висновки. Отримані результати засвідчують, що вербальний компонент хорової музики має визначальний статус у конструюванні художнього образу, а культура роботи з текстом формує суттєву ознаку індивідуального стилю диригента. Текстоцентричний підхід демонструє високу ефективність у підвищенні переконливості виконання:

¹¹ Daugherty J. F. On the acoustical effects of unified vowel production in choral singing. *International Journal of Research in Choral Singing*. 2018. Vol. 6, № 2. P. 39–63.

¹² Hauck C. Text articulation and musical articulation in choral performance: a case study. *Music & Practice*. 2020. Vol. 6. DOI: 10.32063/0608.

ансамбль, що чітко артикулює та семантично фразує текст, впливає на емоційну сферу та когнітивне сприйняття слухача безпосередніше. Оптимального результату досягають ті керівники, які знаходять збалансовану взаємодію слова і звуку: словесна дикція не суперечить вокальній природі хорового співу, а підсилює її виразові можливості. Реалізація такого балансу передбачає високу вокально-технічну компетентність співців і тонке інтерпретаційне чуття диригента.

Наукова новизна дослідження полягає в введенні в обіг поняття «текстоцентричність диригента» та обґрунтуванні його евристичної цінності для типології диригентських моделей. Уперше послідовно проаналізовано методи роботи з текстом на всіх етапах – від аналітичного розбору партитури до концертної реалізації – у зв'язку з естетичним результатом. Показано, що дикційна виразність функціонує не лише як інструмент зрозумілості, а і як художній прийом, здатний моделювати характер твору. На підставі висновків запропоновано інституціональну рекомендацію: включити спеціальний курс / модуль із вокальної дикції до програм підготовки хорових диригентів в Україні з метою підвищення мовленнєвої культури хору та рівня інтерпретаційної майстерності.

Перспективи подальших досліджень пов'язуємо з розширенням експериментальної бази: (1) залучення акустичного аналізу записів українських хорів для кількісної оцінки розбірливості тексту; (2) вивчення міжмовних впливів (латина, церковнослов'янська, англійська тощо) на інтонаційно-просодичну організацію співу українських колективів; (3) історичний зріз – еволюція підходів до тексту від доби Миколи Лисенка й Олександра Кошиця до сьогодення. Окреслені напрями доповнять розуміння феномену текстоцентричності та сприятимуть виробленню практичних рекомендацій. У підсумку йдеться про утвердження високої вокально-хорової культури, у якій слово і звук зливаються для найбільш повного втілення художнього змісту. В українській хоровій традиції, багатій на поетичність, такий підхід є природним і необхідним інструментом збереження самобутності в умовах сучасного культурного ландшафту.

Література

1. Бондар Є. Надекспресивне інтонування: типологія виконавських засобів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. 2005. Вип. 6, Ч. 1. С. 269–280.
2. Бондар Є. Хорова артикуляція у контексті надекспресивного інтонування. *Київське музикознавство*. 2005. Вип. 17. С. 24–34.
3. Цюряк І., Чернишова А. Хорове мистецтво – виклики сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74, № 2. С. 142–151. DOI: 10.24919/2308-4863/74-2-22.
4. Ятло Л. Специфіка співацької артикуляції і дикції в роботі з дитячим хором. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2008. Вип. 25. С. 98–104.
5. Daugherty J. F. On the acoustical effects of unified vowel production in choral singing. *International Journal of Research in Choral Singing*. 2018. Vol. 6, № 2. P. 39–63.
6. Ehmann W. Die Chorführung. Bd. 2. 6th ed. Kassel : Bärenreiter, 1981.
7. Ehmann W., Haasemann F. Handbuch der chorischen Stimmführung. 3rd ed. Kassel : Bärenreiter, 1990.
8. Garretson R. L. Conducting Choral Music. 8th ed. Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall, 1998.
9. Hammar R. A. Pragmatic Choral Procedures. Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1984.
10. Hauck C. Text articulation and musical articulation in choral performance: a case study. *Music & Practice*. 2020. Vol. 6. DOI: 10.32063/0608.

Дата надходження статті: 27.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025



УДК 78.451;78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-4>

Жишківич Мирослава Андріївна
кандидат мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри академічного співу,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0003-3432-2641>

Вуєк Євгенія Віталіївна
магістр, артистка хору оперної студії,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0008-2095-7551>

**ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ВОКАЛЬНО-ПОЕТИЧНИХ КАРТИН
«В КРАЮ КВІТУЧОЇ ВИШНІ» МИКОЛИ КОЛЕССИ НА СЛОВА
ІСІКАВА ТАКУБОКУ В ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ
БОГДАНА СТЕЛЬМАХА: З ДОСВІДУ РОБОТИ
В КЛАСІ КАМЕРНОГО СПІВУ**

Статтю присвячено розгляду аспектів виконавського аналізу солоспівів (вокальних картин) циклу «В краю квітучої вишні» видатного українського композитора, диригента, педагога, засновника української диригентської школи, громадського діяча, академіка, Героя України Миколи Колесси (1903–2006) на слова японського поета Ісікава Такубоку. Композиторська творчість митця базується на засвоєнні тенденцій сучасної західноєвропейської музики, опануванні академічних жанрів. Водночас він наповнює свої твори національним змістом, що також відображається в особливостях музичної мови. У своїй творчості митець на національному ґрунті переосмислює здобутки імпресіонізму, символізму та неокласицизму й створює свій яскравий неповторний стиль, збагачуючи новими яскравими сторінками українське національне мистецтво. Жанровий діапазон творчості Миколи Колесси вражає різноманітністю. Він є автором фортепіанних, симфонічних, вокально-хорових опусів. Зазначимо, що в межах останньої групи можемо спостерігати певну непропорційність. Переконливо домінує хорова музика та обробки народних пісень для сольних голосів, натомість група авторських солоспівів та пісень не є численною. Тексти, до яких звертається композитор, – здебільшого українських авторів-класиків та сучасних поетів або народні тексти. Виняток становить лише поезія японського поета Ісікава Такубоку, яка лягла в основу вокального циклу «В краю квітучої вишні». Методологія дослідження продиктована характером досліджуваної проблеми і полягає у використанні суми методів – джерелознавчого, теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, уможливаючи виявлення специфіки пісенного жанру композитора. Наукова новизна визначається ракурсом заявленої теми, її актуальністю та місцем у структурі як музично-теоретичного, так і навчально-виконавського процесу. Проблема досліджується з позиції виконавського аналізу вокальних мініатюр на основі досвіду роботи в класі камерного співу у творчому тандемі трьох учасників навчально-творчого процесу: педагога, концертмейстера та соліста-вокаліста.

Ключові слова: Микола Колесса, Ісікава Такубоку, вокальний цикл, вокальні мініатюри, співак, піаніст-концертмейстер, специфіка пісенного жанру, музично-теоретичний та виконавський аналіз.

Myroslava Zhyshkovych, Eugeniya Vujek. Performance Analysis of the Vocal-Poetic Pictures “In the Land of the Blooming Cherry” by Mykola Kolessa to the Words of Ishikawa Takuboku in Bohdan Stelmakh’s Artistic Translation: From the Experience of Work in the Chamber Singing Class

The article is devoted to the consideration of aspects of performance analysis of solo songs (vocal pictures) from the cycle “In the Land of the Blooming Cherry” by the outstanding Ukrainian composer, conductor, educator, founder of the Ukrainian conducting school, public figure, academician, and Hero of Ukraine Mykola Kolessa (1903–2006), set to the words of the Japanese poet Ishikawa Takuboku. The composer’s creative work is based on the assimilation of tendencies of contemporary Western European music and mastery of academic genres. At the same time, he imbues his works with national content, which is also reflected in the peculiarities of his musical language. In his art, the composer reinterprets the achievements of Impressionism, Symbolism, and Neoclassicism on national ground and creates his own vivid and distinctive style, enriching Ukrainian national art with new and striking pages. The genre range of Mykola Kolessa’s creative output impresses with its diversity. He is the author of piano, symphonic, and vocal-choral works. It should be noted that within the latter group, a certain disproportion can be observed: choral music and arrangements of folk songs for solo voices prevail, whereas the group of original solo songs and romances is not large. The texts chosen by the composer are mostly those of Ukrainian classical and contemporary poets, or folk texts. The only exception in this regard is the poetry of the Japanese poet Ishikawa Takuboku, which formed the basis of the vocal cycle “In the Land of the Blooming Cherry”. The methodology of this study is determined by the nature of the research problem and involves the use of a set of methods-source studies, theoretical, textological, descriptive-analytical, and traditional musicological-allowing the identification of the specific features of the composer’s song genre. The scientific novelty of the study lies in the chosen perspective, its relevance, and its significance within both the music-theoretical and educational-performance processes. The problem is examined from the standpoint of performance analysis of vocal miniatures, based on the experience of work in a chamber singing class within the creative collaboration of the three participants in the educational-artistic process: the teacher, accompanist, and vocal soloist.

Key words: Mykola Kolessa, Ishikawa Takuboku, vocal cycle, vocal miniatures, singer, pianist-accompanist, specificity of the song genre, music-theoretical and performance analysis.

Вступ. Численні досягнення, якими може пишатися українська композиторська школа у сфері камерно-вокальної музики, пов’язані значною мірою з вокальним циклом. Бажання об’єднати в єдиному художньому задумі декілька сольних творів підкріплене насамперед високим рівнем розвитку вокальної лірики, а також підвищеною увагою до складних процесів внутрішнього світу особистості, прагненням до всебічного розкриття теми в усій її діалектичній суперечності. Самобутня манера «сольного» письма знайшла своє відображення в доробку багатьох українських композиторів: Б. Лятошинського, П. Гайдамаки, М. Дремлюги, Ф. Надененка, Л. Ревуцького, Л. Дичко, Б. Фільц, І. Шамо, М. Колесси, Ю. Іщенко, М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка, Ю. Ланюка та ін. Зауважимо, що одним з основних досягнень українських композиторів у жанрі вокального циклу, починаючи від середини ХХ століття, є новаторство музичної мови, яке полягає в сміливому розвитку завоювань минулого та пошуках нових засобів виразності, а це нові форми ладо-гармонійного й фактурного оформлення творів, оригінальне гармонічне мислення, ладо-тональна та ритмічна організація тощо.

Сьогодні в полі нашого зору – аспекти опрацювання вокального циклу Миколи Колесси «В краю квітучої вишні» на слова японського поета Ісікава Такубоку. Чому вирішили звернутися до вибраного циклу? Найперше до цього спонукав досвід праці над аналізованим опусом у класі камерного співу спільно з концертмейстером класу та володаркою високого ліричного сопрано Євгенією Вуєк (співавторкою статті). Належить зауважити, що означений цикл майже не звучить у студентських навчально-виконавських програмах з дисципліни «концертно-камерний спів». Пояснення цьому може бути таке: труднощі, що виникають у студентів в оволодінні та поєднанні технічного й виконавського складників, а також певні ускладнення в

подальшому осмисленні та індивідуальному відтворенні музики й співу цього опусу. Однак, виявивши переконливі співацькі можливості майбутньої виконавиці циклу, постановили обрати його для опрацювання, максимально враховуючи необхідні аспекти роботи над ним та увиразнюючи спільну працю педагога, піаніста-концертмейстера й соліста-вокаліста, позаяк уважаємо, що ці початкові етапи опрацювання особливо важливі для подальшого ґрунтовнішого виконавського осмислення даного твору. У цьому контексті згадаємо двох перших прекрасних інтерпретаторок циклу – співачку, народну артистку України Марію Яківну Байко та піаністку, заслужену артистку України Ярославу Степанівну Матюху, які, за словами останньої, мали честь виконувати цей опус ще з рукописного примірника. Пройшовши таку солідну апробацію, твір у 1985 році вийшов друком. У 2020 році вокально-поетичні картинки прозвучали у виконанні заслуженої артистки України Наталії Дитюк.

Завершивши опрацювання циклу, яке тривало декілька місяців, надалі мали можливість його виконати в низці концертів, зокрема й зі студентками кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Властою Сав'юк та Марією Фединою як у стінах нашої академії, так й у Національній музичній академії України. Також Євгенія захистила магістерське дослідження на тему «Японізм в українському музичному мистецтві (на прикладі П'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку)»¹. Отже, уже на цьому прикладі бачимо міцний зв'язок теоретичного та практичного аспектів дослідження, тісно пов'язаного з творчим виконавським процесом.

Мета статті – на основі професійного опрацювання циклу «В краю квітучої вишні» Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку виявити та проаналізувати образно-настрєві, структурно-композиційні, вокально-виконавські особливості солоспівів.

Матеріали та методи. Матеріалом дослідження насамперед є нотний текст П'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку, а також доступні на момент написання статті відеозаписи виконань, однак їх небагато. Весь корпус джерел, використаних у статті, можна умовно поділити на декілька груп. Перша група джерел присвячена українській камерно-вокальній музиці². Друга – спроектована на творчу постать Миколи Колесси та розкриття значення його камерно-вокальної спадщини³. Окремо

¹ Букс Є. Японізм в українському музичному мистецтві (на прикладі П'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку). *Магістерське дослідження. Рукопис*. Львів, 2023. 52 с.

² Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ–ХХІ ст. як виконавський феномен : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2017. 19 с.; Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. Львів, 2010. 20 с.; Булат Т. До питання збагачення традицій камерно-вокальної творчості. *Музична критика і сучасність*: зб. статей. Київ: Муз. Україна, 1984 Вип. 2. С. 39–57; Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.; Шевчук О. В. Пісня-романс. *Історія української музики*. Вид. друге: переоб., допов. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 332–357; Ші Хун Чан. Східна тематика в творчості українських композиторів ХІХ – першої половини ХХ ст. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії*. Львів : Сполом, 2010. Вип. 22. С. 195–204.

³ Зінків І. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси. *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. ССХХVІ. С. 130–151; Кияновська Л. Вплив празького середовища на становлення творчої особистості В. Барвінського і М. Колесси. *Musica Galiciana. Rzeszów*, 2005. Т. 9. С. 113–125; Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста. Львів: Дослідно-видавничий центр НТШ, 2003. 293 с.; Николаєва Л. Виконавські аспекти стилістики камерно-інструментальних та вокальних творів Миколи Колесси. *Musica Humana*: зб. статей. Львів, 2005. Ч. 2. С. 218–227; Паламарчук О. Р. Микола Колесса. Київ: Муз. Україна, 1989. 72 с.; Савицька Н. Пізній період творчості Миколи Колесси в мистецькому просторі Львова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практичної освіти*: зб. наук. праць. Вип. 24. Харк. держ. н-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. С. 163–172; Якуб'як Я. Сольні вокальні твори. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: зб. статей. Львів, 1996. С. 86–93.

належить виділити вузькопрофільні джерела, у яких висвітлюються особливості музично-теоретичного та виконавського аналізу вокальної музики, деякі психологічні аспекти виконавської діяльності, а також філософський аспект у літературі Сходу⁴.

Методологія статті продиктована характером досліджуваної проблематики і полягає у використанні суми методів – джерелознавчого, теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, які уможливають виявлення специфіки пісенного жанру композитора. Проблема досліджується з позиції виконавського аналізу вокальних мініатюр на основі досвіду роботи в класі камерного співу у творчому тандемі трьох учасників творчого процесу: педагога, концертмейстера та соліста-вокаліста. Так, результати дослідження можуть бути використані в подальшій практичній роботі над аналізованими творами.

Результати. Цикл «В краю квітучої вишні», створений у 1971 році, належить до пізнього періоду композиторської творчості М. Колесси і наділений рисами «геніальної простоти і мудрості»⁵. Для культурного діалогу митець «невипадково обрав східну тематику, яка в 70-ті роки виявилася напрочуд близькою йому за духом, перетворившись у корелят власного буттєвого досвіду»⁶. Поезія Сходу «додала думкам і почуттям сивочолого Майстра філософсько-етичної глибини, а їх музично-драматургічному втіленню – рис медитативності. Рідкісна відкритість світу викликала абсолютно невласливий попереднім еволюційним періодам синтез європейської і східної картин світу, образно-стильову поліфонію “свого” і “чужого”. Це і є неоціненний дарунок мудрості й благословенного віку – чудової пори осягнення вищих істин буття»⁷.

Взявши «на озброєння» думки та висновки докторки мистецтвознавства Н. Савицької, водночас вивчаючи особливості авторського прочитання японської поезії та осягнення Миколою Колессою духу східної філософії та естетики, якому підпорядковані всі засоби музичної виразності, – намагалися послідовно оволодівати численними аспектами прочитання пропонуваного розгляду композицій.

1. Ознайомлення з музичним та поетичним текстом. Цикл Миколи Колесси (1903–2006) налічує п'ять картин (солоспівів): «*І слово годі мовить...*»; «*Над мову рідну цінностей нема*»; «*Лежу в траві без дум і без турботи*»; «*Нарешті я ступив на рідну землю*»; «*З дітьми малими рідної оселі*», написаний на вірші Ісікава Такубоку

⁴ Жишківич М. Піаніст-концертмейстер та співак: рівні співтворчості у психологічному аспекті. Парадигма концертмейстерського мистецтва: історія, традиції, сучасний розвиток: зб. наук. статей / Гол. ред. І. Пілатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Львів : ЛНМА імені М.В. Лисенка, 2025. С. 102–111. DOI: 10/32782/conference-30-01-2025; Литвинова О. Камерно-вокальний цикл як різновид жанру. Музика. 1979. № 5. С. 4–5; Ніколаєва Л. М. «Вірш з музикою» як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах. Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 361–380; Ожога-Масловська А. Японізм в європейському науковому дискурсі. Культура України. Мистецтвознавство. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 331–341; Ніколенко О. Філософія життя у китайській та японській літературах. Харків, 2003. 192 с.; Фільц Б. М. Гармонія як засіб психологізації образу (на матеріалі солоспіву М. Колесси на слова Лесі Українки «Я марила всю ніченьку»). *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану М. Загайкевич*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 29–33.

⁵ Савицька Н. Пізній період творчості Миколи Колесси в мистецькому просторі Львова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практичної освіти: зб. наук. праць*. Вип. 24. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. С. 171.

⁶ Там само. С. 171.

⁷ Там само. С. 172.

(1885–1912) у жанрі танка. І. Такубоку – поет, прозаїк, літературний критик, який значно вплинув на розвиток сучасної поезії танка, оновлення її тематики та мови. Він вважається засновником реалізму в японській літературі. Звертаючись до традиційного жанру танка (яка народилася з народної пісні понад тисячу років тому), він наповнював стару форму новим змістом – новими переживаннями, повсякденним життям та тугою. І. Такубоку вважав, що танка – це мить, у якій втілені світ та людина. У солоспівах текст звучить у подвійному поетичному перекладі. Український художній переклад танка здійснив поет, драматург та перекладач Богдан Стельмах. Тривірш зручний лаконічністю викладу та можливістю вільно повторювати окремі фрази, підлаштовуючи текст музичній логіці розвитку. Зважаючи на діапазон вокальної партії (d першої октави – b другої) та загалом на доволі високу теситуру, солоспіви надаються для володарки високого ліричного сопрано⁸.

У циклі поєднанні риси неоромантизму (складні гармонії, спирання на функціональність, хоч і короткочасна, відсутність упізнаваних формотворчих засобів, ладова основа мелодії, фактурна постійність, відсутність рими), імпресіонізму (модальне поєднання акордів, активне використання неакордових, зайвих звуків, використання кварто-квінтових акордів та багатошарових терцієвої структури, метрична нестійкість, активне використання широких арпеджованих акордів) та символізму (мелодійно-гармонічне підкреслення окремих слів, нестійке закінчення на дисонувальній гармонії). Загальна драматургія циклу – крещендувальна. Хоч і початкові солоспіви також містять яскраві кульмінаційні підйоми, але кульмінації третього та останнього солоспіву їх перевершують. Попри самостійність кожного солоспіву, «лише виконані разом вони краще розкривають зміст один одного, доповнюючи до цілісної картини»⁹.

2. Структурно-композиційні особливості циклу (загальний огляд). Після періоду ознайомлення з поетичним та музичним текстом, намагалися досягнути структурно-композиційні особливості циклу. Було зауважено, що солоспіви написані як цілісний твір: вони не мають самостійних назв, не відокремлені один від одного подвійною тактовою рисою, хоч і певного тонально-гармонічного зчеплення також не мають. Наприкінці кожного солоспіву над паузою або останнім акордом стоїть фермата, яка виконує функцію цезури. Кожен солоспів розпочинається невеличким фортепіанним вступом. Тут можна побачити певну їх симетричність за ключовими знаками, та оскільки останні не відповідають тональному змісту вокально-поетичних картин, про тональні закономірності говорити не можемо. Можна говорити лише про рух від тональної невизначеності (перших солоспівів) до тональної однозначності (останнього). У ритмічному плані цикл є метрично нестабільним: у кожному солоспіві з різною частотою змінюється метр, залежно від тексту (оскільки він не римований) та ходу музичної думки. Текст кожної частини певним чином пов'язаний з темою Батьківщини, вказуючи на матеріальні її ознаки («гори Батьківщини», «рідна земля») та на нематеріальні («рідна мова», «рідна оселя»). Текст середньої частини на перший погляд видається поетичним відхиленням до пасторальних образів природи, однак і в ньому наявний один із найпоширеніших символів української культури – образ сокола.

Композитор знайшов напрочуд вдалий спосіб вказати на екзотичність походження солоспівів – через побудову музичної фрази. Зауважено, що японська мова асоціюється

⁸ Вокальний цикл «В краю квітучої вишні» може також виконувати і високий ліричний тенор.

⁹ Вуек Є. Японізм в українському музичному мистецтві (на прикладі П'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку). *Магістерське дослідження. Рукопис*. Львів, 2023. 52 с. С. 36.

з раптовими спалахами і згасаннями акцентів, стрімкими горловими «видихами». І якщо навіть візуально глянути на вокальну лінію, то вона збудована зі стрімкого підйому до вершини-спалаху і поступового згасання. Це спостереження зроблене з позиції звуковисотності. З боку метро-ритмічного – кульмінація (вершина фрази) завжди припадає на сильну долю, а підхід до вершини – на затакт. Ця ритмоінтонаційна формула характерна для всіх п'ятьох солоспівів циклу і становить певний наскрізний стрижень, що дає змогу говорити про твір «В краю квітучої вишні» саме як про цикл.

3. Значеннєва функція слова. Ця функція в циклі має величезне значення. Для більш глибокого аналізу вокальної музики необхідною умовою є аналіз українського поетичного тексту, його метричної організації та співвідношення з музичним метром. Вокалізація вірша – це його музичне прочитання композитором. При цьому враховуємо і темп вимовляння вірша, його смислові акценти, цезури, і загальну метричну схему, а особливо її внутрішнє наповнення. Слово в кожній музичній картині не тільки регулює, а й іноді диктує інтонаційні та ритмічні акценти. Тому в циклі особливо важливу увагу належить звернути на чітку вимову приголосних і голосних, з дотриманням орфоепічних норм та законів і правил логіки мови, на культуру мовлення загалом.

4. Зв'язок вокальної та фортепіанної партій. Вокальна і фортепіанна партії – це дві нерозривно пов'язані сторони одного музичного образу. Мелодична лінія вокальної партії гнучко розкриває кожен нюанс поетичного тексту й у своїй просодичності не затіняє, а, навпаки, висуває на перший план словесний текст, дає змогу стверджувати навіть риторико-патетичні наголоси, що рельєфно розкривають предметно-понятійну сторону вірша. Фортепіанна партія концентрується на колористично-просторових аспектах змісту, завуальовано присутнього і в поезії. Окрім колористичних функцій, фортепіанна партія розкриває ще один важливий пласт музичного змісту поряд з вокалом. Тонко зі смаком вирішений у гармонічному і фактурному плані супровід може трактуватися як вираження підсвідомо осягального, що в японській поезії розкривається через складну систему символів-натяків і невіддільне прямолінійній декларативній номінації. Фортепіанна партія не дублює вокальну, а створює індивідуальний візерунок, який часто є протискладненням до вокальної мелодії, наприклад: супровід як барвіста гармонічна підтримка вокальної партії; супровід як підголосок у моменти пауз вокалу (як відлуння думки, яка щойно прозвучала) або протискладнення до розвиненої фрази вокалу. Також звертаємо увагу на формотворчу функцію – постійне «доспівування» супроводом вокальної мелодії дає змогу в першому солоспіві говорити про форму канону між вокалом і супроводом; у всіх солоспівах супровід утворює аркоподібні побудови та замикає форму. Спостерігаємо і звукозображальну функцію – у середній частині третього солоспіву пасажі супроводу змальовують політ птаха.

Якщо у вокальній партії досить багато пауз, то у фортепіанній їх немає. Супровід летить суцільним потоком від початку до кінця циклу. Коли у вокалі настає момент тиші, пауза, у супроводі проходить інтонація чи останній зворот вокальної мелодії. Цим досягається ефект домислення, роботи думки, роздуму.

5. Особливості вокальної партії та виконавські підходи. Музичний текст – це завжди повідомлення (автор – виконавець – слухач), яке природно передбачає виконавську інтерпретацію. Так, питання «текст – виконавець» неминуче підводить до розуміння тексту як складного утворення в єдності двох його сторін: знакової фіксації авторського задуму (нотний текст) і певного повідомлення, наповненого образно-значеннєвою змістовністю (музичний текст).

Опрацювання техніки, культури інтонування та артистизму вокального циклу «В краю квітучої вишні» є різними аспектами роботи над музичною інтерпретацією (музично-виконавською герменевтикою.) Тобто в процесі роботи над музичною (вокальною) інтерпретацією має відбутися (або ж відбувається!) творча самореалізація виконавців, під час якої розкриваються сутнісні сили особистості, а саме: індивідуальні особливості (темперамент, характер), а також духовний потенціал (тобто особливості світосприйняття, ціннісні орієнтири, спрямованість особистості) тощо. Зазвичай виконавська інтерпретація є результатом інтуїтивного осягнення, тому саме духовний багаж особистості допомагає увиразнити виконання того чи іншого твору. На цю властивість звертаємо особливу увагу, позаяк саме від духовного єства кожного виконавця залежить яскрава презентація та успіх виконуваного твору.

Сила вокального мистецтва полягає в органічній єдності слова і музики, смислового та емоційного першопочатку, відтвореної голосом, його тембром. А тембр залежить насамперед від природних властивостей голосу вокаліста (тобто наявності відповідного обертонового складу). Нашим головним завданням було відшукати ті звукові фарби голосу, які би максимально могли відтінити почуття, думки, роздуми, які найбільше би личили самому звучанню голосу в розкритті вокального образу музичних картинок. Під час опрацювання нотного матеріалу насамперед звернули увагу на загалом високу технічну ситуацію творів. Також, оскільки вокальна лінія в солоспівах у плані звуковисотності надзвичайно різноманітна (строката), потрібно особливо уважно ставитися до стабільного «підтримування» так званої високої позиції звука (максимально правильної акустичної установки), яка забезпечувала би точність і чистоту інтонування. Ця теза актуальна для всіх солоспівів циклу. Так, головне завдання, що постало перед нами, – тонкими відтінками звуку голосу передати (змалювати) відтінки почуттів і думок, адже сила вокального мистецтва полягає в органічному поєднанні слова і музики, відтвореної голосом, в єдності смислового та емоційного першопочатку.

6. Виконавський аналіз філософських картинок-замальовок.

I. І слово годі мовить, як дивлюсь на рідні гори Батьківщини...

О гори прабатьків, благословення вам, благословення вам!

У короткому вступі першого солоспіву чуємо наче закличні повторювані інтонації, які готують виразний висхідний рух мелодії, яку виконавиця повинна заспівати на перших звуках *р*, однак відразу підсилюючи звучання голосу, виразно вимовляючи (майже декламуючи) кожне слово. У третьому і четвертому тактах спостерігаємо ще один висхідний рух мелодії, однак не так динамічно увиразнений, як попередній. Рух вокальної мелодії повинен розвиватися гнучко, на глибокому диханні, приголосні в складах належить вимовляти максимально близько (*«І слово годі мовить, як дивлюсь на рідні гори Батьківщини...»*), що має забезпечити максимальну розбірливість поетичного тексту. Звукове забарвлення може бути, як нам видається, абсолютно довільне – від «м'якої» кантиленності до більш яскравого проведення голосової лінії, особливо на словах *«благословення вам, благословення вам!»*. Адже тембр (наявність відповідного обертонового складу) залежить від тембральних властивостей (природи) володарки конкретного голосу. Працюємо над точністю і чистотою інтонування, над максимальним використанням головного резонатора. Ця теза залишиться актуальною для всіх наступних солоспівів циклу.

II. Над мову рідну цінностей нема...

*Я на пероні в натовпі згубився, у натовпі згубився,
щоб спразу вгамувати росю рідних слів...*

Перша вокальна фраза другого солоспіву «*Над мову рідну цінностей нема...*» спонукає до філософських роздумів над актуальністю суті цього узагальнення, яке так актуальне в у часи життя й боротьби українського народу за свою незалежність... Отже, і голосом цю фразу належить передати по-особливому глибоко та емоційно. Велика увага спрямовується на дещо перебільшену вимову цього словесного звукоряду. У наступних фразах переходимо до певної образної конкретики: перон, натовп..., почуті рідні слова неначе вранішня роса зволожують спрагле єство... Тож і тембр голосу повинен забриніти особливими барвами, а це вже залежить від того, як виконавиця відчує і зможе передати голосом ці почуття.

Вокальна мелодія дуже конфігуративна: тут і оспівування секунд, і короткі гамоподібні висхідні та низхідні рухи, і стрибки на різні інтервали (кварти, квінти, сексти) тощо, і утримування високого звука (b 2) з використанням відповідного динамічного забарвлення (крещендо – кульмінаційна динамічність – дімінуендо). Завершується солоспів мелодичним низхідним рухом з повторенням слів «*росою рідних слів*», що ще раз підкреслює значущість освідомлення рідного слова. Це відчуття увиразнюється висхідним ходом у двох передостанніх тактах фортепіанної партії і завершальною гармонією останнього такту солоспіву, у якому прочувається ніби запитальна інтонація. У цьому солоспіві голос виконавиці має бути гнучкий (пластичний) та інтонаційно виразовий. Як і в попередній, у цій картині звертаємо велику увагу на розмаїтість динамічних відтінків.

III. *Лежу в траві без дум і без турботи,
а наді мною – бачу – птах, то буйний сокіл в синім небі...*

Третій солоспів спонукає до рівноваги природи і людської душі. Твір надзвичайно оптимістичний та настроєвий. Вокальна лінія його першої частини дуже конфігурована і вимагає максимальної гнучкості від виконавиці, інакше ламана мелодична лінія не досягне бажаного ефекту. У другій частині плинність вокальної лінії підсилюється розлогими гамоподібними рухами у фортепіанній партії. Ці два речення є взірцем прекрасної кантиленної мелодії у високій теситурі, що, однак, швидко завершується переходом до завершальної частини, яка певною мірою дублює першу частину.

IV. *Нарешті я ступив на рідну землю, на рідну землю –
хода легка, мов лет, хода моя була, наче лет.
І хоч на серце ще тиснув тягар,
Хода моя була легка.*

Четвертий солоспів знову повертає нас до патріотичних почуттів – повернення додому, можливо після тривалого часу блукань та поневірянь на чужині... Висхідний рух мелодії і подальші октавні ходи у вокальній партії можуть свідчити про стремління і прагнення чимскоріш іти вперед, до рідного дому... І, не дивлячись на щось важко пережите: «*і хоч на серце ще тиснув тягар*» (стрибок на нону – кульмінація), наближення чогось близького, рідного спонукає до легкості думок і почуттів («*Хода моя була легка*»). Завдання виконавиці – віднайти такі темброві інтонації в голосі, щоб максимально відобразити цей світлий позитивний емоційний стан.

V. *З дітьми малими рідної оселі зустрівся я, зустрівся я,
І радість безконечна, і смуток геть пропав.
Вже радісно мені, вже радісно мені,
Смуток мій геть пропав, мій смуток геть пропав!*

Завершальний солоспів циклу є глибоко символічним: зустріч з дітьми в рідній оселі – продовженням нашого роду – надихає на радісні почуття: «*І радість безконечна, і*

смуток геть пропав». Композиційна побудова, яка робить цей солоспів найбільш визначеним у тональному плані, свідчить про завершальність, підсумок усіх попередньо пережитих подій та відтворених емоційних станів. У цьому солоспіві належить утілити найяскравіші позитивні емоції. Знову, як і в попередніх картинах, бачимо висхідний рух першої фрази, що може свідчити про відчуття стану позитивного заряду, надії на гарний розвиток подій. І цей рух продовжується далі, і щоразу піднімається в теситурі дедалі вище, завершуючись на верхньому *b*, триваючи понад два такти. У фортепіанній партії можна розпізнати апофеозні переливи дзвонів (асоціація).

Варто відзначити й роль вокалісти в композиційній драматургії солоспіву, оскільки, окрім *p* на початку солоспіву і *f* в 23-му такті та вилочок крещендо-димінуйендо, більше жодних динамічних позначень у тексті немає. Так, велика вага покладається на виконавицю, яка й вибудовує драматургію солоспіву, надаючи йому смислового фразування.

Загалом у циклі натрапляємо на такі інтонаційні, технічні, голосові, виконавські особливості, серед яких: конфігуративність мелодії (ефект ламаної лінії); перемінність висоти теситури; різка зміна широких інтервалів; діапазон: *d* першої октави – *b* другої октави; часті зміни метроритму; витонченість динамічних відтінків; утримування голосу в так званій високій позиції; тембральне багатство; смислове фразування; зміна настрою (від філософсько-задумливого до апофеозу); емоційна глибина.

Висновки. Завершивши опрацювання циклу «В краю квітучої вишні», дійшли висновку, що виконання вокально-поетичних картин вимагає від співачки доброї вокально-технічної підготовки, співу «поставленим голосом» і водночас вокальної «легкості», майстерного володіння співацьким диханням, звуковою динамікою, розмаїттям тембрових відтінків, виразною дикцією, гнучкістю фразування, відчуттям стилю, усвідомлення цілісності форми, володіння сценічною майстерністю перевтілення. Фортепіанна партія циклу як рівноправна частина музичного твору є складним комплексом виразних засобів, у якому міститься виразність гармонічної опори, її ритмічної пульсації, мелодичних утворень, регістру, тембру тощо. Водночас ця складна організація проявляється як змістовна єдність, що вимагає особливого художньо-виконавського рішення. У цьому контексті варто зауважити, що лише високопрофесійний фортепіанний супровід може допомогти увиразнити виконання вокальної партії цього циклу. Тож на основі тісної співпраці педагога, вокаліста та піаніста-концертмейстера виокремлюємо декілька структурних, тісно пов'язаних між собою елементів, як-от творча співактивність, активний процес вивчення та співування твору, осмислена підготовка його до публічного виступу. А психологічне налаштування, співпереживання, пильна увага до всіх подій у музичному та вокальному розвитку кожного солоспіву, почувань, відтінків мови, які втілювались би в ансамблевому виконанні, покликані створити справді високу якість ансамблю.

Так, серед численних виконавських вимог **основна** – це необхідність винятково вдумливо, якомога глибше й повніше, у тісному сплаві звукових і поетичних інтонацій передати емоційний стан, витончено розкрити внутрішній психологічний світ поезії Ісікава Такубоку з прекрасним українським текстом Богдана Стельмаха, творчо переосмисленої Миколою Колесою та «озвученої» співаком та піаністом-концертмейстером.

Література

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX–XXI ст. як виконавський феномен : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2017. 19 с.

2. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. Львів, 2010. 20 с.
3. Булат Т. До питання збагачення традиції камерно-вокальної творчості. *Музична критика і сучасність*: зб. статей. Київ : Муз. Україна, 1984. Вип. 2. С. 39–57.
4. Вуєк Є. Японізм в українському музичному мистецтві (на прикладі п'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку). Магістерське дослідження. Рукопис. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. 52 с.
5. Жишкович М. Піаніст-концертмейстер та співак: рівні співтворчості у психологічному аспекті. Парадигма концертмейстерського мистецтва: історія, традиції, сучасний розвиток: зб. наук. Статей / Гол. ред. І. Пілатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2025. С. 102–111. DOI: 10/32782/conference-30-01-2025.
6. Зінків І. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси. *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. ССХХVІ. С. 130–151.
7. Кияновська Л. Вплив празького середовища на становлення творчої особистості В. Барвінського і М. Колесси. *Musica Galiciana*. Rzeszów. 2005. Т. 9. С. 113–125.
8. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста. Львів : Дослідно-видавничий центр НТШ, 2003. 293 с.
9. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
10. Литвинова О. Камерно-вокальний цикл як різновид жанру. *Музика*. 1979. № 5. С. 4–5.
11. Ніколаєва Л. Виконавські аспекти стилістики камерно-інструментальних та вокальних творів Миколи Колесси. *Musika Humana*. 2005. Ч. 2. С. 218–227.
12. Ніколаєва Л. «Вірш з музикою» як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах. *Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 361–380.
13. Ніколенко О. Філософія життя у китайській та японській літературах. Харків, 2003. 192 с.
14. Ожога-Масловська А. Японізм в європейському науковому дискурсі. *Культура України. Мистецтвознавство*. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 331–341.
15. Паламарчук О. Р. Микола Колесса. Київ : Муз. Україна, 1989. 72 с.
16. Савицька Н. Пізній період творчості Миколи Колесси у мистецькому просторі Львова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практичної освіти: зб. наук. праць*. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. Вип. 24. С. 163–172.
17. Фільц Б. М. Гармонія як засіб психологізації образу (на матеріалі солоспіву М. Колесси на слова Лесі Українки «Я марила всю ніченьку»). *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану М. Загайкевич*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 29–33.
18. Шевчук О. В. Пісня-романс. *Історія української музики*. Вид. друге: переоб., допов. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 332–357.
19. Ші Хун Чан. Східна тематика в творчості українських композиторів ХІХ – першої половини ХХ ст. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії*. 2010. Вип. 22. С. 195–204.
20. Якуб'як Я. Сольні вокальні твори. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: зб. статей. Львів, 1996. С. 86–93.

Дата надходження статті: 15.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025



УДК 782У

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-5>

Жіа Жунхан

аспірантка кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0006-5536-5367>

СЮЇТНІСТЬ ЯК УТІЛЕННЯ «НАЦІОНАЛЬНОГО» В УКРАЇНЬСЬКІЙ ТА КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Статтю присвячено феномену сюїтності як засобу втілення національного в українській та китайській фортепіанній музиці. Зазначено, що інструментальна сюїта, починаючи з доби бароко, демонструвала національні особливості, враховуючи географічне походження танців, які становили її основу. Констатовано зростання інтересу до сюїти в першій половині XX ст., що пов'язано з відсутністю в ній обмежень і чітких правил стосовно послідовності частин, варіативності, здатності поєднувати різноманітні образні сфери, а з іншого – закладених із самого початку можливостей для демонстрації національного колориту. Наголошено, що схильність до сюїтного мислення є характерною ознакою деяких музичних культур, зокрема української і китайської.

Виявлено тяжіння українців у музичній сфері до малих форм, об'єднаних у цикли як у хоровій, так й у фортепіанній музиці. Це притаманно і для китайців, характерною ознакою творчого мислення яких є лаконічність висловлювання. У процесі компаративного аналізу простежено особливості української і китайської ментальності та констатовано наявність спільної кардинальної риси, що полягає у визначенні українського й китайського мислення як образного, на відміну західноєвропейського, більш логічного за своєю сутністю. У цьому контексті розглянуто «українські сюїти» і цикли з яскраво вираженою сюїтністю М. Лисенка, В. Барвінського, Ф. Якименка.

Зазначено, що в китайській фортепіанній музиці першим зразком сюїтного циклу є «Китайська сюїта» Лю Сюеаня, у якій західна мажоро-мінорна функціональна гармонічна система поєднується з ладовими особливостями китайської національної музики.

Ключові слова: українська сюїта, китайська сюїта, ментальність, пентатоніка, танцювальність, необароко.

Jia Junhan. Suiteness as an Embodiment of the “National” in Ukrainian and Chinese Piano Music

The article is devoted to the phenomenon of suiteness as a means of expressing the national in Ukrainian and Chinese piano music. It is noted that, beginning in the Baroque era, the instrumental suite demonstrated national characteristics, taking into account the geographical origins of the dances that formed its basis. The growing interest in the suite in the first half of the 20th century is attributed, on the one hand, to the absence of restrictions and strict rules regarding the sequence of movements, its variability, and its ability to combine diverse imagery, and on the other hand, to its inherent potential for expressing national color. It is emphasized that the tendency toward suite-based thinking is a characteristic feature of certain musical cultures, particularly Ukrainian and Chinese.

The study identifies the Ukrainian inclination in the musical sphere toward small forms united into cycles, both in choral and piano music. This trait is also inherent to Chinese culture, in which laconic expression is a characteristic feature of artistic thinking. Through comparative analysis, the article traces the specific features of Ukrainian and Chinese mentalities and concludes that they share a fundamental common trait: Ukrainian and Chinese thinking is image-oriented, in contrast to the more logically structured Western European mindset. Within this context, the

article examines “Ukrainian suites” and cyclic works with pronounced suiteness by M. Lysenko, V. Barvinskyi, and F. Yakymenko.

It is noted that the first example of a suite cycle in Chinese piano music is Liu Xue'an's “Chinese Suite”, in which the Western major-minor functional harmonic system is combined with the modal features of traditional Chinese national music.

Key words: Ukrainian suite, Chinese suite, mentality, pentatonicism, dance character, neobaroque.

Вступ. Сюїта належить до тих жанрів, які починаючи з XVI ст. в європейській музичній культурі часто ставали основою для втілення національно-характерного музичного матеріалу. Цьому сприяло її початкове трактування як послідовності танців, що згодом навіть дало поштовх до виділення з неї балету в самостійний вид мистецтва. У добу Людовіка XIV інструментальна сюїта, що вважалася провідною формою тогочасної французької придворної світської музики, називалася французькою, що вказувало на її національні особливості й деяку відмінність від німецького різновиду. У цьому разі йшлося не так про національні риси, як про традицію, за якою прийнято виконувати сюїту французькими музикантами, враховуючи кількість і склад танців, а також їх регламентовану послідовність.

Щодо танців, які містила барокова сюїта, то вони демонстрували розмаїття свого географічного походження, включно з німецькою алемандою, італійською гальярдою, французькими курантою, буре, менуетом, іспанською сарабандою та англійською жигою. Водночас, потрапивши в поле зору композиторів, танці видозмінювалися, поступово втрачаючи свій національний і народний колорит, ставали більш вишуканими й стриманими. Німецький композитор і музикознавець Й. Маттезон звертав, зокрема, увагу на відмінність між алемандою для слухання й алемандою для танцю, які відрізнялися одна від одної, як «небо і земля», за його ж висловом.

Матеріали та методи. Останніми роками значно активізувався інтерес українських і китайських дослідників до несонатних циклічних форм у фортепіанній музиці. Ідеться насамперед про жанр сюїти, до якого активно зверталися і продовжують звертатися у своїй творчості європейські, а у XX ст. й китайські композитори. Сюїтний цикл виявився універсальним як з погляду втілення програмності у фортепіанній музиці, так і національних традицій, позаяк у жанрі сюїти писали твори представники всіх національних шкіл. Але якщо питання сюїтного циклоутворення з відсиланням до епохи бароко, явища програмності в сюїтному жанрі вже є достатньо вивченими, то розгляд сюїти під кутом національного (а не тільки фольклорно-характерного танцювального), вимагає більш детального дослідження. Під цим оглядом значний інтерес становить компаративний підхід до аналізу сюїти на прикладі фортепіанних циклів українських і китайських композиторів, особливо коли декларування національного в назві твору стає принципово важливим. Саме цим і зумовлена **актуальність** теми пропонованої статті, у якій застосовано *компаративний, аналітичний і культурологічний* методи дослідження.

Результати. У другій половині XIX ст. – на початку XX ст., коли процеси націєтворення в більшості європейських країн набули особливої інтенсивності, інтерес до сюїти (після часткового його спаду в другій половині XVIII – початку XIX ст.) знову почав зростати. Це, з одного боку, пояснюється відсутністю в ній обмежень і чітких правил стосовно послідовності частин, варіативності, здатності поєднувати різноманітні образні сфери, а з іншого – закладених у сюїті, із самого початку свого існування, можливостей для демонстрації національного колориту. Результатом цього стали численні приклади інструментальних, вокальних та симфонічних сюїт, де в назві декларувався

національний характер музики і його зв'язок з фольклором. Прикладом можуть слугувати: фортепіанна сюїта Б. Бартока «Румунські народні танці» (1915); сюїта «Сім іспанських народних пісень» для голосу й фортепіано М. де Фалі (1914); «Сюїта для гітари в бразильському національному стилі» Е. Віллі-Лобоса (1908–1912); «Алжирська сюїта» для оркестру К. Сен-Санса (1880) тощо.

Важливо наголосити, що схильність до сюїтного мислення є також характерною ознакою деяких музичних культур, серед яких, зокрема, варто виділити українську й китайську. Відомо, що ознаки сюїтності в українській інструментальній музиці можна спостерегти вже в композиторів-аматорів першої половини і середини XIX ст., що пов'язано насамперед зі специфікою українського музичного життя, яке переважно зосереджувалось у площині домашнього й салонного музикування. Окрім того, домінантною образною сферою творчості тогочасних композиторів була танцювальність, прикладом чого є численні аранжування для фортепіано шумок, козачків, чабарашок та інших танців. Український композитор і музикознавець С. Людкевич зауважив, що українці мають «розсіяно-сентиментальну» та свободну вдачу, що завжди протестувала проти культу форми, тому, на нашу думку, їх часте звернення до сюїти є цілком зрозумілим з погляду національного характеру¹. До цього слід також додати їх тяжіння до малих форм, об'єднаних у цикли, як у хоровій, так і у фортепіанній музиці, де вони змогли якнайкраще висловитись і себе зреалізувати. І в цьому українці близькі до китайців, для яких характерною ознакою творчого мислення є лаконічність висловлювання.

Порівнюючи український і китайський національні характери та менталітети, можна зауважити притаманний обом народам високий ступінь відчуття прекрасного, наявність спільної кардинальної риси, що полягає у визначенні українського й китайського мислення як образного, на відміну від того ж європейського, логічного за своєю сутністю. Пояснення цьому можна знайти в географічному розташуванні України на перетині цивілізацій Заходу і Сходу, що відбилось й на національному характері українців. Це також може слугувати підтвердженням міркувань С. Людкевича про несприйняття українцями «культу форми». Водночас слово «образність» і в українській, і в китайській культурах не передбачає простого візуального наслідування чогось, а його глибоке переосмислення у свідомості й роздумах, унаслідок чого з'являється нова якість, що має риси вихідної речі і її осмислення.

Спільним є також те, що на формування української та китайської ментальності впливала насамперед не так візуальна, як слухова, аудіальна культура, засвоєна двома народами через мову і слухову образність, зокрема музичний фольклор та обряд. Невипадково фортепіанна творчість більшості українських композиторів середини XIX ст., окрім творів салонного характеру, зосереджена переважно на художніх обробках народних пісень і танців. Риси сюїтного мислення проглядаються в зразках тогочасної української фортепіанної музики, прикладом чого є «Друга українська шумка» Йосипа Витвицького, яка має ознаки рапсодії. У її швидкій частині, на що звертає увагу Лідія Корній, композитор використовує народні танці за принципом злитого-сюїтного композиції². Аналогічно побудована і його відома «Коломийка», у якій мелодії нанизуються одна

¹ С. Людкевич. Націоналізм у музиці. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. Т. 1 [Упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер]. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 37.

² Корній Л. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського : Вид-во М.П.Коць. Ч. 3 : XIX століття . 2001. С. 238.

на одну, при цьому у творі домінує танцювальне начало. Але становлення жанру фортепіанної сюїти в українській музиці пов'язане насамперед із постаттю Миколи Лисенка. Його фортепіанна «Сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» (1867–1869) є одним із ранніх прикладів неокласичного мислення в українській музичній культурі другої половини XIX ст. Форма барокової сюїти для показу національно-характерного матеріалу була вибрана композитором не випадково, оскільки М. Лисенко в той час навчався у Лейпцизькій консерваторії, де вивчав клавірно-спадщину німецьких композиторів епохи бароко.

Звертаючись до фольклорного пісенного й танцювального матеріалу, М. Лисенко (на відміну від українських композиторів-аматорів, які оформлювали свої твори, побудовані на фольклорних зразках, у вигляді фортепіанних варіацій, фантазій чи попури) вперше не тільки в українській, а й у слов'янській музиці використовує форму старовинної інструментальної сюїти, надаючи циклові художньої цілісності та завершеності. Потрібно зазначити, що фольклорний пісенно-танцювальний матеріал у цьому разі набуває цілком нового забарвлення. Адже композитор підходить до його вибору, враховуючи метро-ритмічні та ладові особливості барокових танців. Олександр Козаренко, аналізуючи цей цикл, акцентує увагу на тому, що мета М. Лисенка полягає не у створенні традиційної фортепіанної обробки, як це робили його сучасники. Обираючи жанрово-стильову модель барокової сюїти, він, так, долає роздвоєність не лише у своїй, а й в українській музичній свідомості «між національним фольклорним та професійним – професійне наблизилось, ожило через наповнення його національним»³.

Сюїта містить шість частин: *Прелюдія* («Хлопче, молодче») – *Куранта* («Пома-лу-малу, братику, грай») – *Токата* («Пішла мати на село») – *Сарабанда* («Сонце низенько, вечір близенько») – *Гавот* («Ой чия ти дівчино, чия ти?») – *Скерцо* («Та казала мені Солоха»). Можна спостерегти, що М. Лисенко досить ретельно дотримується усталеної композиційної схеми старовинної барокової сюїти, враховуючи навіть наявність у циклі таких п'єс, як токата й скерцо, оскільки ті часто трапляються в сюїтах і партитах Й. С. Баха. Крім того, усі частини, що є характерною ознакою сюїтної композиції, розміщені за принципом посилення темпового контрасту. Якщо в першій парі п'єс контраст не надто відчутний (*Andante poco sostenuto* – *Andantino*), то до кінця циклу він значно посилюється (*Allegretto* – *Allegro vivace*). Щодо тональної єдності циклу, то Лисенко застосовує тут принцип однойменного мажоро-мінору з перевагою п'єс, написаних у соль мінорі. На прикладі згаданої сюїти можна стверджувати, що композитор прагнув поєднати західноєвропейські форми, які пройшли досить тривалий період свого становлення й розвитку, з особливостями національної музичної мови.

Через пів століття, віддаючи символічну пошану М. Лисенкові, до жанру барокової сюїти звертається Василь Барвінський, назвавши один із своїх ранніх фортепіанних циклів «Українською сюїтою» (1915). Не випадково у XX ст. «фортепіанна сюїта стає мікрокосмом української професійної фортепіанної творчості, матеріалом пізнання української культури»⁴. При цьому варто зазначити, що спалах інтересу до сюїти в середовищі як європейських, так й українських композиторів припадає на першу

³ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2000. С. 73.

⁴ Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. С. 14.

третину XX ст. Саме в цей час дослідники констатують перевагу сюїтних циклів над сонатно-симфонічними, а ті тенденції, що намітились у перші три десятиліття XX ст., продовжуються і в наступні періоди.

Сюїтна традиція, що спирається на бароківі її зразки, у XX ст. значно виходить за межі усталеної барокової схеми, прикладом чого є «Українська сюїта В. Барвінського. Цикл налічує чотири частини: *Прелюдія – Скерцо – Пісня – Варіації і Фуга*. В. Барвінський, як і М. Лисенко, у виборі музичного матеріалу спирається на теми фольклорного походження. Дві середні частини (*Скерцо і Пісня*), «представляють концентрат скерцозності й любовної лірики», для яких «композитор вибрав найяскравіші зразки жанрів українського музичного фольклору»⁵. Натомість з погляду форми цікавими є крайні частини циклу: *Прелюдія і Варіації з Фугою*, оскільки завершення сюїти фугою вказує на відтворення О. Барвінським барокових традицій. З іншого боку, можна провести паралелі із сюїтними циклами Ф. Куперена, Й. С. Баха й Г. Ф. Генделя, які досить вільно трактують саму їх структуру, використовуючи вибірковий підхід до введення традиційних п'єс. Ідеться про те, що танцювальність, як головна ознака барокової сюїти, не є обов'язковою нормою в сюїтах вищеназваних композиторів.

Аналізуючи фортепіанну сюїту В. Барвінського, варто звернути увагу на те, що в циклі відсутні традиційні танці на зразок куранти чи сарабанди, як це можна спостерегти в аналогічному творі М. Лисенка. Однак тут наявна основна конструкція барокової сюїти, яка, на думку дослідників, зберігається в її початкових і фінальних частинах. Адже більшість необарокових сюїт починаються саме з прелюдії, що стає її основною, майже обов'язковою п'єсою. Прелюдія В. Барвінського викликає виразні алюзії до бахівських прелюдій поліфонічним характером викладу музичного матеріалу, поступовим ущільненням фактури, що нагадує органну регістровку, самим викладом теми, яка, будучи фольклорною за походженням («Та нема гірш нікому»), своєю будовою нагадує бахівські теми тощо. Щодо останньої частини сюїти, то вона має всі ознаки завершальності. Обидві народні теми («Ой у полі жито» та «Засвистали козаченьки»), що подаються у формі суцільних варіацій (за визначенням автора), написані в характері маршу. При цьому перша тема зі своїм характерним пунктирним ритмом нагадує знамениту генделівську Пасакалію з клавірної Сюїти № 7, тоді як друга, основна, на якій побудована фуга, викладається в органій акордовій фактурі в досить швидкому й енергійному характері. Художньої цілісності та єдності циклу надає також тональна єдність *Прелюдії і фуги*, оскільки обидві починаються в *до-мінорі*. Її не порушує навіть фінальна кода, написана в однойменному *до-мажорі*.

Серед українських композиторів першої третини XX ст., для яких притаманне сюїтне мислення, потрібно особливо виділити Федора Якименка, адже значну більшість творчої спадщини композитора становлять фортепіанні циклічні композиції. За способом мислення Ф. Якименко є мініатюристом, тому він надає перевагу саме несонатним багаточастинним циклам. Ба більше, тяжіння до лаконічності висловлювання в жанрі фортепіанної музики в композитора тісно пов'язане з прагненням до об'єднання мініатюр у програмні цикли, хоч вони не завжди в нього оформлені у вигляді сюїти. Фортепіанні композиції Ф. Якименка, хоч і названі ним як «музичні фрагменти», «ескізи» чи просто п'єси, здебільшого мають ознаки сюїтності й значно розширюють її межі. Однак треба зазначити, що, на відміну від багатьох своїх сучасників, композитор, звертаючись до жанру сюїти, не виявляє інтересу до необароко. Це, можливо, пояснюється

⁵ Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. С. 24.

традицією, у якій він формувався і яка в особі його вчителя М. Римського-Корсакова не проявляла жодного інтересу до музики європейського бароко й класицизму. З іншого боку, як символіст, Ф. Якименко віддає перевагу програмності, у якій переважає астральна, фантастична й пейзажна тематика, що є свідченням впливу на його творчість романтичних програмних циклів.

У 1920-х роках композитор проявляє значний інтерес до української культури, результатом чого стала поява низки фортепіанних творів, основою яких є українська тематика. Серед них треба відмітити «Три п'єси на українські теми»: «Чуттєва ідилія» (*Tendre idylle*), «Біля колиски» (*Pres du berceau*) та «Святкова» (*Chant de fête*). Якщо порівняти цей невеликий цикл, опублікований в одному з паризьких видавництв у 1925 році, із сюїтою без загальної програмної назви, початково написаною в 1913 році для фортепіано й оркестрованою братом Ф. Якименка, композитором Яковом Степовим, то можна зауважити аналогічний підхід до трактування автором сюїтності. Оркестрова сюїта Ф. Якименка містить чотири частини: «Елегія», «Мрія», «Колискова» та «Маленький вальс». В обох циклах перевагу віддають п'єсам ліричного елегійного характеру, що послаблює контраст між ними. Подібними є навіть назви частин, зокрема «Чуттєва ідилія» – «Елегія», «Біля колиски» – «Колискова». Крім того, завершальна частина в кожному зі згаданих творів має яскраво виражений танцювальний характер, що слугує доказом того, що «Три п'єси на українські теми» теж мають ознаки сюїтності.

Кожна з трьох частин циклу побудована на відомій фольклорній темі. Основою для «Чуттєвої ідилії» стала мелодія знаменитої трагічної пісні «Козака несуть». У Ф. Якименка трагічне начало відсутнє, а сама мелодія набуває журливого ліричного характеру. Ба більше, вона трактується композитором як «думка». Це дає підставу провести паралелі з «Піснею» з «Української сюїти» В. Барвінського, яка також написана в характері «думки». Крім того, саме слово «ідилія» в назві п'єси означає певний стан, пов'язаний з відчуттям любові. Якщо в крайніх розділах (п'єса написана в тричастинній формі) тема розгортається куплетно-варіаційно, то середній є ефектною віртуозною імпресіоністичною замальовкою, що контрастно відтіняє основну ліричну тему. Надзвичайно вишуканою є друга п'єса циклу, написана в характері колискової. Композитор використав тут мелодію відомої колискової «Котику сіренький». Основна тема викладається в партії лівої руки спочатку одноголосно, а в наступних проведеннях (форма п'єси куплетно-варіаційна) з додаванням арпеджіюваних акордів, що, з одного боку, імітують заколисувальні рухи, а з іншого – гру на музичному інструменті з ефектом кварто-квінтового фонізму. Натомість у правій руці переважає рівномірний рух з акцентом на кожному слабкому долю такту (п'єса написана в чотиридольному розмірі), що своєю пульсацією і характерними висхідними октавними стрибками створює ефект заколисування.

Третя п'єса циклу, під назвою «Святкова», має всі ознаки завершальності, оскільки вона є кульмінацією циклу з погляду його драматургічної будови. Якщо розглянути темпове співвідношення частин, то можна зауважити, що вони йдуть у послідовності: *Andante* (перша п'єса) – *Largo con moto* (друга) – *Allegro moderato*, *Allegro vivace* (третя п'єса). І в цьому плані «Святкова», як найшвидша частина циклу, цілком відповідає принципам темпової поляризації (*середній – повільний – дуже швидкий*), яка є однією з ознак барокової сюїти. Отже, композиція твору дає підставу стверджувати, що «Три п'єси на українські теми» задумані Ф. Якименком як цикл. Основна тема третьої п'єси є танцювальна козачкова з характерним для танцю розміром $2/4$, рівномірним ритмічним малюнком з акцентами на другій долі такту. Як і в попередніх частинах, тут переважає

варіаційний принцип розвитку. Варто зазначити, що, на відміну від сюїт М. Лисенка й В. Барвінського, у Ф. Якименка набагато яскравіше проступає образне, картинне мислення, оскільки вже самі назви п'єс малюють в уяві яскраві візуальні образи: молоду жінку біля колиски чи картину яскравого свята з феєрверками, які вдало відтворив у «Святковій» композитор.

На відміну від досить тривалої історії клавирного виконавства в Україні, у Китаї розвинена фортепіанна культура до початку XX ст. не існувала. Незважаючи на спроби європейців, зокрема англійців, починаючи із середини XIX ст., популяризувати фортепіано у великих китайських портових містах, це не мало успіху аж до часу заснування в Китаї християнських церков і навчальних осередків, де викладалася гра на фортепіано. Велика роль у популяризації в Китаї фортепіанного мистецтва належить італійському піаністу і диригенту Маріо Пачі, який виховав цілу плеяду відомих китайських піаністів і педагогів, серед яких Чжан Цзюньвей, Юй Бяньмін, Фу Цун та інші. Відомо також, що китайські композитори почали писати твори для фортепіано ще до появи перших концертувальних піаністів, оскільки йшлося про відсутність відповідного національного репертуару й потребу в його формуванні. Автором першої китайської фортепіанної п'єси, створеної у 1915 році, вважається Чжао Юаньжен, але вона впродовж декількох років залишалася єдиним зразком китайської фортепіанної музики.

Інтерес до фортепіанного виконавства значно посилювався з відкриттям наприкінці 1920-х років у Китаї низки музичних коледжів, насамперед у Шанхаї, в основу функціонування яких закладено принципи європейської музичної освіти. Це стимулювало композиторську творчість і написання музики в національному стилі. Однак цей процес був тривалим і не завжди успішним, тому що китайські композитори переважно наслідували стиль європейської музики, втрачаючи при цьому свою оригінальність. Як зазначив Чжао Сяошен, такі твори «мали вигляд людини, вбраної в китайський халат, поверх якого начеплений європейський галстук»⁶. У цьому контексті особливий інтерес викликає перший китайський фортепіанний твір, написаний у жанрі сюїти, «Китайська сюїта» (1937), автором якої є відомий композитор, педагог та громадський діяч Лю Сюеань. Як стверджує у своєму дисертаційному дослідженні Жіхан Лю, у Шанхайському музичному коледжі Лю Сюеань був учнем Цзи Хуана, якого вважають одним із піонерів музичної освіти в Китаї. Відомо, що Цзи Хуан викладав основи західної музичної теорії і водночас велику увагу приділяв розвитку національної музики, тому «багато його ідей прямо чи опосередковано вплинули на музичну творчість Лю»⁷. Композитор також відвідував курси китайської народної музики, що згодом, враховуючи знання західної музичної теорії, заклало основи його композиторського стилю, у якому західна мажор-мінорна функціональна гармонічна система поєднується з ладовими особливостями китайської національної музики.

«Китайська сюїта» Лю Сюеаня налічує чотири частини:

- 头场大闹 Перша сцена для гонгів і барабанів (великий переполюх);
- 傀儡俑舞 Ляльковий танець;
- 西楼怀远 Спогади про Західну вежу;
- 少年中国进行曲 Марш молодого Китаю.

⁶/ 生. 琴演奏之道. 上海: 上海音 出版社, 2007. 30.

⁷ Zihan Liu. Exploring stylistic elements and innovations of Xuean Liu's song. Texas Tech University, 2024. P. 2.

У першій п'єсі (*Allegro*) композитор засобами фортепіано зображує гру на гонгах і барабанах. Відомо, що гонги належать до традиційних китайських сигнальних інструментів, які використовують також у лялькових й оперних виставах, супроводжують танці й спів. Форма цієї п'єси тричастинна репризна, де в крайніх частинах переважно імітують удари гонгів і барабанний дріб. Композитор виписує при ключі тональність *Соль-бемоль мажор*, спираючись на європейську мажоро-мінорну систему, хоч мелодичною основою цих розділів можна вважати малообсяговий трихордовий лад, побудований на звуках *до-бемоль – ре-бемоль – соль-бемоль*. Згадана послідовність використовується в різних комбінаціях: тобто у вигляді мелодичних фраз чи акордів із кварто-секундовим фонізмом, які сонористично відтворюють звучання гонгів. Слід також зазначити, що ці співзвуччя (в. 2, ч. 4, ч. 5) утворені на основі пентатонічного матеріалу, принаймні, на це вказує не традиційна для європейців терцева, а кварто-секундова побудова акордів.

Контрастом стосовно крайніх частин є середній розділ *Moderato Commodo* з ключовими знаками в *Сі мажорі* й розміром $3/4$ (крайні частини у розмірі $2/4$). Але фактична ладова основа тут – китайська пентатонічна гама з елементами політональності, що характерно для традиційної музики деяких народностей Китаю. Композитор використовує в цій частині металогічну фігуру *гіперболи*, створюючи моментами значний розрив між партіями лівої (нота *соль* великої октави) і правої (нота *ре* четвертої октави) руки, що викликає відчуття просторовості чи навіть порожнечі. Крім того, високий регістр нівелює фортепіанний тембр, посилюючи ефект тембральної дзвінкості, що нагадує звучання китайських ударних інструментів-ідіофонів. На відміну від крайніх частин з рівномірною токатною ритмікою, середній розділ відзначається також мелодичною різністю і більшою ритмічною свободою.

Друга п'єса циклу, під назвою «Ляльковий танець», написана в розмірі $2/4$ в характері *Allo vivace*. Як і в попередній частині, ключові знаки вказують на *Сі-бемоль* пентатоніку.



Приклад 1. Лю Сюеань. «Ляльковий танець» з «Китайської сюїти»

Синкопований ритмічний малюнок мелодії, перемінність акцентів, лише одне квартове співзвуччя *фа – сі-бемоль* малої октави в лівій руці упродовж 22 тактів (період неквадратної будови) – усе це створює враження танцю заведеної механічної іграшки. Наступний епізод (форму п'єси можна визначити як просту тричастинну) написаний у *Мі-бемоль* пентатоніці. Фактично відбувається транспозиція початкової теми на кварту

вгору лише з тією різницею, що в лівій руці тепер звучить квінта *мі-бемоль* – *сі-бемоль*, що чергується зі своїм квартовим оберненням.

Ліричним центром циклу є третя п'єса з поетичною назвою «Спогади про Західну вежу». П'єса написана в досить повільному темпі (*Andante cantabile*), що створює контраст з попередніми частинами циклу. Вона починається з імітації кварто-квінтовими співзвуччями ударів гонгу, що слугує об'єднавчим чинником єдності сюїти. Основна тема частини побудована на *сі-бемоль* пентатоніці, що підкреслює її національну природу. Лю Сюеань застосовує тут також поліфонічну техніку письма, зокрема, елементи імітації, що дає змогу зберегти ладові особливості традиційної китайської музики, оскільки вона базується на монодійному принципі розгортання мелодії. У цій п'єсі також наявні риси варіаційності, позаяк основна тема при кожному новому проведенні збагачується новими підголосками, а наприкінці звучить з динамікою *ff* в октавному подвоєнні в партії лівої руки. «Спогади про Західну вежу» завершуються на *pp* сонорно яскравим арпеджіованим багатоскладовим акордом, побудованим на ступенях основної пентатонічної теми у квінто-кварто-секундовому викладі.

Заключну п'єсу циклу під назвою «Марш молодого Китаю» можна вважати найбільш європейською, порівняно з іншими трьома частинами сюїти. Сам марш (*Allegretto con brio*) написаний у характері скерцо (стакатний штрих, гострі акценти) в активному акордовому викладенні, основу якого становлять акорди терцієвої будови, переважно тризвуки. Водночас китайського колориту йому надає опора на пентатоніку, характерний синкопований ритм початкового двотакту, використання високого регістру в правій руці, що створює ефект ляльковості. П'єса також написана в тричастинній формі з досить далекою модуляцією з *ля-бемоль* у *мі* пентатоніку (*ля-бемоль мажор* – *мі-мажор*) у середньому розділі.

Висновки. Аналіз першої «Китайської сюїти» Лю Сюеаня дає підставу стверджувати, що автор спирався насамперед на традиції європейської романтичної програмної сюїти. У цьому плані його фортепіанний цикл можна порівняти з «Трьома п'єсами на українські теми» Ф. Якименка. Обоє композиторів об'єднує схильність до мініатюризму, лаконічність висловлювання, образність музичного мислення, виражена в яскравих програмних назвах частин циклу. Однак при більш детальному розгляді цих творів можна зауважити їх приховані зв'язки з традицією барокового сюїтного жанру, до якого, зокрема, в «українських сюїтах» зверталися М. Лисенко й В. Барвінський. Прикладом може слугувати як перша п'єса з «Китайської сюїти» Лю Сюеаня, написана в характері токати, так і заключна – з відчутними ознаками скерцо. Це стосується і танцювальної музики, оскільки танцювальність, в її різних метро-ритмічних формулах, є невід'ємним складником розглянутих вище сюїтних циклів. Ще одним об'єднавчим чинником є вибір українськими та китайськими композиторами сюїтної форми для втілення національно-характерного матеріалу, позаяк її частини координуються загальною художньою ідеєю, спрямованою на сприйняття сюїти як певної мистецької цілісності.

Література

1. Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу : історіологічний підхід : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 19 с.
2. Корній Л. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. Київ : Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського : Вид-во М.П.Коць. Ч. 3 : XIX століття , 2001. 477 с.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.

4. Людкевич С. Націоналізм у музиці. С. Людкевич. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*: у 2 т. Т. 1 / Упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 35–52.
5. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ: музична Україна, 1990. 88 с.
6. /赵晓生. 钢琴演奏之道. 上海: 上海音乐出版社 · 2007. 427页
7. Zihan Liu. Exploring stylistic elements and innovations of Xuean Liu's song. Texas Tech University, 2024. 59 p. URL: <https://ttu-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/b3bfb7be-7211-4299-8ea1-ee9b776ff83c/content> (дата звернення 30.09.2025).

Дата надходження статті: 28.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025



УДК 78.25

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-6>

Літепло Тетяна Ігорівна
аспірантка кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0003-7641-7435>

РЕГІОНАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ОСЕРЕДКИ ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ І ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ ДРОГОБИЦЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НСКУ)

У статті розглянуто роль Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України в активізації музичного життя регіону на початку ХХІ століття. Показано, що формування цього осередку спиралося на потужні культурно-мистецькі традиції, закладені ще наприкінці ХІХ ст., коли в Дрогобичі функціонувало активне музичне середовище. У ХХ ст. в місті працювали відомі митці – С. Стельмащук, Ю. Корчинський, Ю. Сидоряк та інші, підтримували творчі зв'язки з А. Кос-Анатольським, С. Людкевичем, Р. Савицьким. Обґрунтовано, що втрата Дрогобичем статусу обласного центру на початку 1960-х років зумовила послаблення ідеологічного контролю радянською владою, унаслідок чого з'явилася низка самобутніх мистецьких ініціатив і сформувалася локальна музична традиція, яка пізніше стала основою для створення регіонального осередку НСКУ.

Підкреслено, що від часу заснування в 1996 році Дрогобицька організація залишається єдиним осередком Спілки, створеним поза межами обласного центру. Проаналізовано основні напрями діяльності її членів – науково-дослідницький, композиторський, організаційно-концертний та нотовидавничий. Схарактеризовано творчий доробок музикознавців (Я. Бодака, П. Зборовського, В. Грабовського, О. Німолівич, Л. Філоненка, М. Ярko, Ю. Медведика), які досліджують проблеми фольклору, музичної освіти, методики викладання, а також історію української музики ХVІІ–ХVІІІ століть.

Висвітлено композиторську діяльність представників осередку (Р. Сов'яка, М. Ластовецького, О. Опанасюка, Р. Паньківа та ін.), у творчості яких домінують жанри обробок народних пісень для хору, оригінальні хорові й вокально-хорові твори, кантати, симфонічні та фортепіанні композиції. Наголошено на впливі локальних соціокультурних чинників на формування художніх пріоритетів дрогобицьких митців і їх внеску в збереження та популяризацію українських музичних традицій.

Ключові слова: Національна спілка композиторів України (НСКУ), Дрогобицька організація, Дрогобиччина, творчий доробок.

Liteplo Tetiana. Regional Art Centers as a Factor in the Preservation and Promotion of Ukrainian Music (a Case Study of the Drohobych Branch of the National Union of Composers of Ukraine)

The article examines the role of the Drohobych branch of the National Union of Composers of Ukraine in revitalizing the region's musical life at the beginning of the 21st century. It demonstrates that the establishment of this branch was based on strong cultural and artistic traditions formed in the late 19th century, when Drohobych had an active musical environment. The research reveals that during the 20th century, the city was home to prominent artists such as S. Stelmaschuk, Yu. Korchynskiy, Yu. Sydoryak and others, while maintaining creative contacts with A. Kos-Anatolskiy, S. Liudkevych, and R. Savitskiy. It is substantiated that the loss of Drohobych's status as a regional center in the early 1960s led to a weakening of ideological control, which in turn fostered the emergence of distinctive artistic initiatives and the formation of a local musical tradition that later became the foundation for the establishment of the regional branch of the National Union of Composers of Ukraine.

It is emphasized that since its foundation in 1996, the Drohobych organization has remained the only branch of the Union established outside a regional center. The article analyzes the main areas of its members' activity – research, composition, concert organization, and music publishing. It characterizes the scholarly contributions of musicologists (Ya. Bodak, P. Zborovskiy, V. Hrabovskiy, O. Nimylovych, L. Filonenko, M. Yarko, Yu. Medvedyk), who study issues of folklore, music education, teaching methodology, and the history of Ukrainian music of the 17th–18th centuries. The study highlights the compositional achievements of the branch's representatives (R. Sowiak, M. Lastovetskyi, O. Opanasiuk, R. Pankiv, and others), whose works are dominated by genres such as folk song arrangements for choir, original choral and vocal-choral compositions, cantatas, symphonic and piano works. The research emphasizes the influence of local sociocultural factors on the artistic priorities of Drohobych composers and their contribution to the preservation and promotion of Ukrainian musical traditions.

Key words: National Union of Composers of Ukraine (NUCU), Drohobych branch, Drohobych region, creative output.

Вступ. Дослідження регіональної музичної культури є одним із актуальних напрямів сучасного українського музикознавства, що підтверджується значною кількістю публікацій, монографій, дисертацій та інших наукових робіт, присвячених діяльності локальних культурно-мистецьких центрів України.

Кожен регіон відзначається специфічними соціокультурними традиціями, які формуються під впливом історико-політичних та інших факторів. Детальне вивчення місцевих творчих надбань і регіональної музичної інфраструктури допомагає точніше окреслити роль окремих осередків у формуванні загальноукраїнського музичного простору.

Одним із важливих центрів культурного життя Галичини є Дрогобищина, що вирізняється тривалими та стійкими культурно-мистецькими традиціями. На початку ХХІ століття тут спостерігається активний розвиток музичного життя, який охоплює композиторську діяльність, концертну практику, наукову роботу та інші напрями. У 1996 році розпочала свою діяльність Дрогобицька організація Національної спілки композиторів України, яка до сьогодні залишається єдиною організацією такого типу, створеною поза обласним центром. У цьому контексті важливо визначити основні напрями розвитку композиторської творчості в регіоні та окремих митців, які сприяли активізації музичного руху Дрогобищини наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть.

Матеріали та методи. Дослідження базується на аналізі наукових публікацій, дисертацій та статей, присвячених музичному життю Дрогобищини. Особлива увага приділена роботам І. Бермес (2006)¹, Л. Мартиніва (2019)² та Н. Сторонської (2021)³, а

¹ Бермес І. Хорове життя Дрогобищини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав : 17. 00. 03. *НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. Київ, 2006. 20 с.

² Мартинів Л. Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобищини : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». *М-во культури України, ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2019. 19 с.

³ Сторонська Н. Діяльність Дрогобицької музичної школи в контексті українського академічного мистецтва (на прикладі Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». *М-во освіти і науки України, Сумський державний педагогічний університет імені А. Макаренка*. Суми, 2021. 345 с.

також статтям В. Грабовського⁴, І. Селянського⁵ та О. Яцківа⁶. Водночас системне дослідження творчої діяльності Дрогобицької організації НСКУ та її ролі в регіональному музичному русі досі відсутнє.

Методологічно робота спирається на інтегративно-системний підхід із поєднанням загальнонаукових методів (аналіз, синтез, системно-функціональний аналіз) та спеціальних методів історичного музикознавства. Використано: *історико-хронологічний* – для відстеження еволюції ДрогНСКУ; *структурно-аналітичний* – для вивчення творчого доробку місцевих митців; *комплексний* – для узагальнення чинників й аспектів досліджуваного явища.

Результати. Творчі спілки відіграють визначальну роль у формуванні культурно-мистецького середовища, сприяючи консолідації, розвитку та популяризації українського музичного мистецтва. Однією з найвпливовіших організацій цього типу є Національна спілка композиторів України (далі – НСКУ)⁷, яка об'єднує понад 450 професійних композиторів і музикознавців та містить 12 регіональних організацій: Волинську, Дніпровську, Дрогобицьку, Закарпатську, Запорізьку, Івано-Франківську, Київську, Львівську, Миколаївську, Одеську, Полтавську та Харківську. Із 2014 р., у зв'язку з тимчасовою окупацією окремих територій України, діяльність Донецької, Кримської та Луганської організацій було призупинено.

Дрогобицька організація НСКУ, одна з наймолодших, розпочала діяльність у 1996 р., а офіційно була зареєстрована в жовтні 1997 р. Вона й досі залишається єдиною організацією такого типу, створеною поза обласним центром, тоді як у деяких обласних містах – Тернополі, Чернівцях, Вінниці, Житомирі – наразі немає осередків НСКУ.

Вибір Дрогобищини для заснування осередку НСКУ обґрунтований її багатоманітністю культурно-мистецькою спадщиною та давніми локальними традиціями. Регіон є одним із ключових осередків Галичини, що вирізняється високим рівнем професійної музичної освіти та значним історико-мистецьким потенціалом. У селі Нагуєвичі, що поблизу Дрогобича, народився І. Франко, а на музично-освітньому та мистецькому ландшафті краю відзначалися такі постаті, як композитор О. Нижанківський, оперний співак М. Менцинський, театральний діяч Й. Стадник, хоровий диригент і педагог о. С. Сапрун. Місто часто відвідували видатні композитори: С. Людкевич, В. Барвінський, А. Кос-Анатольський, Н. Нижанківський, Б. Кудрик, Р. Савицький та ін., які проводили лекції та інспектували філію ВМІ ім. М. Лисенка.

Музичне життя Дрогобича вирізняється розвиненою інфраструктурою, яка сформувалася на основі багаторічних мистецьких традицій регіону. Підґрунтя для професіоналізації музичного життя міста було закладено ще наприкінці XIX ст., коли активно діяли численні товариства та хорові колективи: «Музичне товариство» (1877), «Лютня» (1901), «Ехо», «Боян дрогобицький» (1901), а також філія товариства «Просвіта» (1903). Поряд з українськими осередками функціонували філії польських хорових об'єднань, зокрема «Спілки музичних і співацьких товариств Малополющі» (1913).

⁴ Грабовський В. Відбувся фестиваль української музики «Струни душі нашої». *ARTLINE*, 1997. Ч. 9. С. 64.

⁵ Селянський І. В Дрогобичі діє осередок СКУ. *Галицька зоря*. 1998. № 5 (1138). 13 січня.

⁶ Яцків О. Добрий старт Дрогобицького осередку спілки композиторів України. *Галицька зоря*. 1999. 10 липня.

⁷ Павлів Т. Віхи діяльності Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України. *Збірник матеріалів Міжнародного наукового форуму «Музикознавчий універсум молодих»*, 27 лютого – 2 березня 2018 року: тези. Львів : Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 100–101.

На початку ХХ ст. у місті розгорнулася діяльність державних та приватних музичних закладів, що сприяли становленню локальної музично-педагогічної традиції. Серед них – філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (1910) та Львівського музичного інституту ім. А. Нементовської, Народний музичний інститут ім. Ф. Шопена, приватна школа Генріка Шаліта.

У міжвоєнний період функціонували філія Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (1923), спілка хорів «Просвіти», диригентські та педагогічні курси, а також Дрогобицька філармонія (1939–1941), до складу якої входив симфонічний оркестр. У 1945 р. засновано музичне училище (з 1995 р. – імені В. Барвінського) та дитячу музичну школу № 1.

Після Другої світової війни музичне життя міста продовжувало розвиватися в нових інституційних формах – діяли обласна філармонія, ансамбль пісні й танцю «Верховина», будинок народної творчості, а також музично-педагогічний факультет (згодом Інститут музичного мистецтва) при Дрогобицькому педагогічному інституті ім. І. Франка.

Важливим чинником активізації та розвитку музичного життя Дрогобича стало те, що в певний період своєї історії місто виконувало функцію адміністративного центру області, що сприяло концентрації культурно-освітнього потенціалу та формуванню відповідної інфраструктури. У період 1939–1959 років Дрогобич був обласним центром Дрогобицької області, проте після адміністративно-територіальної реформи увійшов до складу Львівської області. Саме втрата статусу обласного центру на початку 1960-х років зумовила зниження контролю з боку ідеологічних органів, що, своєю чергою, створило сприятливі умови для проведення в місті низки яскравих культурних та мистецьких акцій.

Упродовж 1970–1980-х років у Дрогобичі спостерігалось помітне поживлення музично-мистецького життя, що виявлялося в зростанні концертної активності, розвитку хорових й інструментальних колективів, а також у появі нових форм культурних ініціатив. Важливе місце в мистецькому просторі міста посідали творчі вечори українських композиторів, організовані з ініціативи Володимира Грабовського. Зокрема, у 1979 році в Дрогобичі відбувся перший в Україні авторський концерт Леоніда Грабовського, 1982 році – Богдани Фільц, а в 1988-му – творчий вечір Миколи Колесси. Такі події стали знаковими для культурного життя регіону, адже сприяли популяризації сучасної української музики та залученню місцевої аудиторії до процесів професійного музичного розвитку.

Вагому лепту у формування музично-культурного середовища Дрогобича вніс український композитор, педагог, тромбоніст і аранжувальник Юрій Сидоряк, чия багатогранна діяльність поєднувала виконавські, композиторські та освітні напрями. У 1982–1997 рр. він працював у Дрогобицькому музичному училищі, де викладав композицію і теоретичні дисципліни, створив джаз-оркестр і диксиленд, що відіграли помітну роль у популяризації сучасної української та джазової музики в регіоні.

Водночас активну концертну діяльність розгортали провідні хорові колективи міста, серед яких чоловіча хорова капела «Бескид» під керівництвом Степана Стельмашука (1962–1989), хор «Карпати» Дрогобицького нафтопереробного заводу, самодіяльна капела «Легенда» міського Будинку культури імені Івана Франка, жіноча хорова капела «Освітнянка». Репертуар цих ансамблів охоплював твори української класики, сучасних авторів й обробки народних пісень; особливу увагу приділяли музиці дрогобицьких композиторів – Романа Сов'яка, Степана Стельмашука, Миколи Ластовецького. У виконанні капели «Бескид» звучали такі знакові твори, як «Співанка з Бескиду» (1964),

«Пісня Злуки» та «Плач Ярославни» (1980), що засвідчували поєднання патріотичних і духовно-етичних мотивів у хоровому мистецтві регіону.

Суттєвий внесок у формування мистецького обличчя Дрогобича зробив і заслужений Прикарпатський ансамбль пісні і танцю України «Верховина» під керівництвом Юліана Корчинського. Упродовж 1970-х років колектив не лише гастролював регіонами України, а й здійснював масштабну фольклорну експедиційну роботу, зафіксувавши понад дві тисячі народних пісень Прикарпаття, що стали основою його концертних програм.

Так, музично-культурне середовище Дрогобича 1970–1980-х років характеризується високим рівнем професійної організації, активним розвитком хорового руху та розширенням концертної практики. Зазначені процеси свідчать про стале піднесення художнього рівня регіональної культури й формування локальної традиції, що поєднувала академічні, народні й аматорські форми музичного мистецтва.

Важливу роль у цьому процесі відіграв музикознавець, викладач музично-теоретичних дисциплін Дрогобицького музичного коледжу, член науково-культурологічного товариства «Бойківщина» Володимир Грабовський – ініціатор створення Дрогобицького осередку Національної спілки композиторів України. У 1970–1980-х роках він активно підтримував творчі зв'язки з Києвом, брав участь у засіданнях НСКУ та організовував у Дрогобичі авторські концерти українських композиторів. Саме завдяки його ініціативі відбулися перші в Україні вищезгадані сольні концерти Леоніда Грабовського (1979), Богдани Фільц (1982, 1992), Миколи Колесси (1988), а також ювілейний концерт до 100-річчя Бориса Лятошинського (1995) і фестиваль «Музика української діаспори» (1992), у якому взяли участь Мирослав Скорик, Мирон Кузан, Марія Загайкевич та представники родини Нижанківських. У 1993 році Володимир Грабовський став першим представником Дрогобича, прийнятим до НСКУ за рекомендаціями Марії Білинської та Володимира Гошовського.

Першими членами Дрогобицької організації НСКУ стали композитори М. Ластовецький, О. Опанасюк, Л. Тур'яб та фольклорист Я. Бодак (1996–1997), пізніше приєдналися М. Ярko (1998), Р. Сов'як (1999), Л. Філоненко (2000), П. Зборовський (2002), Ю. Медведик (2002), Л. Садова та О. Німилевич (2005). До членів осередку, прийнятих в останні роки, належать: Р. Паньків, А. Школьнікова, Р. Никифоров, О. Підківка, Б. Шкільник. Як зазначає секретар організації О. Німилевич, «ураховуючи те, що не кожне обласне місто може пишатися таким спілчанським ядром, для Дрогобича це був напрочуд вдалий та сміливий крок...»⁸.

Протягом майже трьох десятиліть діяльність Дрогобицької організації відзначалася значними творчими здобутками: організацією фестивалів та мистецьких акцій, авторських і ювілейних концертів, творчих зустрічей із провідними українськими композиторами, участю в міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, фестивалях давньої та сучасної музики, а також підготовкою до видання нотних і наукових публікацій.

Фестивальна діяльність осередку передбачала проведення 12 фестивалів української музики «Струни душі нашої» (1993, 1996, 1997, 1998, 1999, 2007, 2009, 2011 рр.; чотири фестивалі залишилися неопублікованими)⁹, метою яких була популяризація творів

⁸ Німилевич О. Дрогобицька організація Національної спілки композиторів України: історія в особистостях. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Вип. 86: Історія в особистостях*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. С. 128–139.

⁹ Павлів Т. Віхи діяльності Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України. *Збірник матеріалів Міжнародного наукового форуму «Музикознавчий універсум молодих»*, 27 лютого – 2 березня 2018 року : тези. Львів : Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 100–101.

українських композиторів. Програми фестивалю передбачали концерти духовної, камерної, хорової, фортепіанної та сучасної музики; літературно-мистецький конкурс «Малі бойки» (1996), презентації книг та нотних видань; вечори пам'яті Я. Сорокера (1997), М. Копніна (1998), В. Баб'яка (2008), Р. Сов'яка (2008); концерт польської музики (пам'яті Ф. Шопена, 1999); проведення Четвертої міжнародної наукової конференції «Musica Galiciana» (1998), де були присутні науковці зі Львова, Києва, Кракова, Варшави, Ряшева, Дрогобича, Тернополя, Івано-Франківська.

Значну увагу члени організації приділяють музикознавству, демонструючи широкий спектр наукових інтересів – від дослідження української музики XVII–XVIII ст. (Ю. Медведик), фольклору (Я. Бодак, П. Зборовський), музичної освіти та методики (В. Грабовський, О. Німилович, Л. Садова, Л. Філоненко, М. Ярмо, М. Ластовецький) до комплексного аналізу музично-концертного життя Дрогобиччини та творчості українських і зарубіжних композиторів минулого й сучасності (Л. Філоненко, А. Школьнікова, О. Німилович, В. Грабовський).

Голова організації В. Грабовський підготував для українських і зарубіжних наукових збірників, часописів, газет понад 500 різножанрових публікацій, упорядкував музикознавчі праці (зокрема, серію видань, присвячених В. Барвінському), навчальні посібники, нотні збірники (творів Богдани Фільц, Лесі Дичко, Миколи Колесси та ін.), подав біографічні факти в енциклопедичні видання – Енциклопедію сучасної України та Українську музичну енциклопедію. У 2023 році В. Грабовський опублікував монографію «Музика і націоналізм. Паралелі та перехрестя», у якій досліджено взаємозв'язок національної ідентичності та музичного мистецтва в історико-культурному контексті.

Відповідальний секретар, кандидат педагогічних наук Людомир Філоненко, який водночас є головою музикологічно-фольклористичної комісії Дрогобицького осередку НТШ, є автором понад 330 наукових та науково-методичних праць. У 1994 р. він захистив дисертацію «Українська музична культура як компонент професійної підготовки майбутнього вчителя музики». Л. Філоненко є автором численних розвідок з проблем української музичної культури на сучасному етапі її розвитку, також праць, присвячених українським композиторам, які тривалий час були забутими: М. Вербицькому, С. Воробкевичу, М. Гайворонському, В. Барвінському, Д. Січинському та ін. У 1999 р. побачила світ монографія Л. Філоненка про Ярослава Барнича, у 2004 р. – «Вибрані твори» цього композитора.

Видатним дослідником-медієвістом був доктор мистецтвознавства Юрій Медведик, член наукової ради Центру музичної україністики НМАУ ім. П. Чайковського і Європейського товариства дослідників XVIII ст., автор понад 150 наукових праць. У 2009 р. він захистив докторську дисертацію на тему «Українська духовнопісенна творчість XVI–XVIII ст.: джерела, текстологія та жанрова стилістика». У центрі його наукових зацікавлень – українське та центральноєвропейське музичне бароко, музична медієвістика, історія розвитку української духовної пісні XVII–XVIII ст. на основі рукописних та друкованих джерел, міжкультурні зв'язки і взаємовпливи центральної та східноєвропейської паралітургичної традиції. Ю. Медведик є активним учасником сесій Міжнародної школи при «Центрі дослідження античної традиції» в Польщі, Східній та Центральній Європі та Львові.

Олександра Німилович, секретарка Дрогобицької організації НСКУ, є авторкою понад 330 наукових і науково-методичних публікацій, серед яких особливо виділяється серія, присвячена українським композиторам та виконавцям, які довгий період

залишалися поза увагою дослідників, зокрема М. Вербицькому, М. Кумановському, Д. Січинському, В. Барвінському, Б. Вахнянину, М. Волошину, Б. Кудрику, Р. Савицькому, З. Лиську, М. Антоновичу та ін. Вона активно бере участь у міжнародних наукових конференціях в Україні та Польщі («Wyższa szkoła Humanitas» у Соснов'єці, Akademia Polonijna w Częstochowie, XIII i XIV Tatrzański symposiumy «Edukacja jutra» в Закопаному тощо). Крім того, О. Німилович підготувала до друку численні нотні видання творів Б. Фільц, багато з яких у співавторстві з піаністкою Уляною Молчко були успішно представлені слухачам.

До сфери наукових зацікавлень кандидата мистецтвознавства Марії Ярको, авторки понад 100 наукових й науково-методичних праць, входить широке коло проблем: епістемологічні перетворення в системі фундаментальних питань музикознавства, парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості, модернізація загальної музичної освіти та ін. Її кандидатська дисертація «Жанрово-стильові особливості сучасної камерної кантати (на матеріалі творчості українських композиторів 70–80 рр. XX ст.)», захищена в 1991 р., отримала продовження в монографіях «Епістемологія світу музики: методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості», «Сучасна загальна музична освіта: теоретичні основи», «Інструментальна творчість В. Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки».

Кандидат мистецтвознавства Людмила Садова є авторкою численних праць методично-виконавського спрямування: «Історія фортепіанної педагогіки Дрогобицького регіону», «Педагогічне кредо Романа Савицького», «Камерно-ансамблева творчість Г. Ляшенка», «Розвиток асоціативно-образного мислення і тембрального слуху учнів-піаністів на матеріалі «Трьох п'єс для фортепіано Л. Тур'яба», «Вплив методичних поглядів Вілема Курца на розвиток української фортепіанної школи XX століття» та ін. У 1999 р. захистила кандидатську дисертацію «Методичні засади школи В. Курца як джерело розвитку львівської піаністики».

Микола Ластовецький, поряд з амплуа композитора, плідно працює і як науковець – він є автором методичних розробок з питань теорії музики, освіти, активно досліджує актуальні проблеми української музичної культури. У його музикознавчому доробку виокремлюють ґрунтовні розвідки «Вчитель Миколи Колесси – видатний чеський композитор Вітезслав Новак», «Микола Колесса про С. Людкевича та В. Барвінського», «Про деякі різночитання біографії С. Людкевича», «Тарас Шевченко в житті Миколи Лисенка», «Галина Грабець –бранка ГУЛАГу, учениця В. Барвінського», «Закоханий у рідну пісню» (про Ю. Корчинського) та інші, які свідчать про різновекторність наукових зацікавлень М. Ластовецького.

Члени цієї організації, які активно популяризують українську музичну культуру минулого й сьогодення, також активно працюють у сфері нотовидавництва¹⁰. Завдяки їм побачили світ значна кількість партитур, серед яких твори композиторів з різних регіонів України (твори Д. Січинського, О. Бобикевича, Я. Барнича, В. Барвінського, Р. Сов'яка, О. Опанасюка, Б. Фільц, М. Ластовецького, А. Шкільнікової та ін.), серед них є і перші видання.

У жанрі фортепіанної музики видано твори В. Барвінського («Три прелюдії для фортепіано», упор. Л. Філоненко), Б. Фільц («Фортепіанні твори для дітей», «Музичні

¹⁰ Павлів Т. Нотовидавнича діяльність Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України. *Збірник доповідей та повідомлень Міжнародної наукової конференції «Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти»*. Львів, 2019. С. 179–171.

фрески», «Яворівські іграшки», упор. О. Німилович), Я. Барнича («Дитячі твори для фортепіано», упор. Л. Філоненко), М. Ластовецького («Фортепіанні п'єси для дітей і юнацтва», упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська), А. Школьнікової («Одинадцять етюдів для фортепіано», упор. Л. Філоненко і В. Шафета).

Члени осередку активно публікують і хорові твори: зокрема, Б. Фільц (кантати «Любіть Україну», «Юнакові», «Пори року», хорові композиції та солоспіви на вірші І. Франка «Шукай краси, шукай добра!», усі – упор. О. Німилович), М. Ластовецького (твори на вірші І. Франка «Не забудь юних днів», упор. Н. Синкевич; цикл хорів для мішаного хору без супроводу «Жниварські пісні», цикли п'єс для жіночого хору без супроводу «Мелодії смутку і надій» і «Contra spem spero» на слова Л. Українки, упор. Л. Ластовецька, «Чоловічі хори без супроводу на слова Віктора Романюка» «Чотири мішані хорові твори без супроводу на слова Петра Перебийноса» та ін.); хорові твори О. Бобикевича (упор. У. Молчко), авторські збірники творів Р. Сов'яка («Святися, Україно вільна!», «Зродились ми великої години» для чоловічого хору та ін.).

Вагоме місце в нотодрукуванні Дрогобицької НСКУ посідає вокальна музика. За час діяльності осередку презентовано багато першовидань творів Б. Фільц (цикли «Калина міряє коралі» (упор. О. Німилович) та «Золота колиска» (на вірші Ліни Костенко), солоспіви для голосу в супроводі фортепіано «Велети розкутого духу» (упор. О. Німилович, Д. Василик), вокальні твори О. Бобикевича на слова І. Франка (упор. У. Молчко), М. Ластовецького («Поезія Тараса Шевченка» (до 200-річчя від дня його народження) (упор. Д. Василик, А. Славич), вокальний триптих Мерзіє Халітової на слова І. Франка (упор. О. Німилович, В. Грабовський) та ін.

Також видано такі твори М. Ластовецького: кантата для солістів, жіночого хору та капели бандуристів «Пісня про Чорновола» та кантата для солістів, хору й симфонічного оркестру «Повернення Дрогобича», «Вибрані вокальні та інструментальні номери з музики до драми «Мальви» («Яничари») за Р. Іванчуком (переклад для бандури О. Верещинського) та багато інших.

Відомий дослідник-медієвіст, доктор мистецтвознавства Ю. Медведик підготував до друку низку архіциінних видань, що стосуються української музики доби бароко та романтизму: зокрема, «Пісні до Почаївської Богородиці. Публікація співаника 1773 року» та ін.

Безумовно, провідним напрямом діяльності Дрогобицької організації НСКУ є композиторська творчість. Зазначимо, що її репрезентують насамперед не композитори, які здобули фахову освіту чи розпочали свій творчий шлях у Дрогобичі, а митці, що протягом тривалого часу були пов'язані з містом постійним місцем проживання та провадили тут активну й багатогранну творчу діяльність (зокрема, Р. Сов'як, М. Ластовецький, Р. Паньків та ін.).

Серед плеяди композиторів Дрогобицької організації НСКУ виділяється постать Миколи Адамовича Ластовецького – композитора, педагога, музикознавця, музично-громадського діяча. Він є членом Національної спілки композиторів України, Спілки театральних діячів України, головою науково-культурологічного товариства імені В. Барвінського, доцентом кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка.

М. Ластовецький є вихованцем Львівської композиторської школи – він навчався у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка (нині Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка) в класі професора Р. А. Сімовича, випускника Празької консерваторії. М. Ластовецький є автором творів у різних жанрах – симфонічному, вокально-симфонічному, інструментальному та ін.

Після закінчення консерваторії М. Ластовецький отримав скерування на роботу до Дрогобицького державного музичного училища, де працював спочатку на посаді викладача музично-теоретичних дисциплін, голови циклової комісії з теорії музики, а згодом, понад 30 років, на посаді директора.

Саме М. Ластовецькому належить ідея увіковічнення в Дрогобичі пам'яті видатного українського композитора Василя Барвінського: в 1995 р., з нагоди півстолітнього ювілею діяльності навчального закладу, він заініціював присвоєння імені В. Барвінського Дрогобицькому державному музичному училищу. Крім того, М. Ластовецький став одним із засновників у Дрогобичі науково-культурологічного товариства імені В. Барвінського, метою якого є вивчення, дослідження та популяризація творчості видатного композитора.

У доробку М. Ластовецького твори різних жанрів та форм. Пріоритетною для нього, як композитора-симфоніста, залишається сфера симфонічної музики. Серед найзнаковіших творів у цьому жанрі – симфонічна поема «Галичина», увертюра «Бойківська», «Sinfonia rustika», «Львів», «Лірична поема», «Елегія пам'яті В. Барвінського», симфоніста «Пам'яті Героїв Крут», симфонічний прелюд «Пісня про Кармалюка», вокально-симфонічна сюїта «Верховинці» та ін. В останні роки особливо активно композитор працює в жанрі фортепіанної музики, зокрема, видано п'ять збірників (2007, 2015, 2017, 2018, 2019). М. Ластовецького «Фортепіанні п'єси для дітей і юнацтва», у яких композитор не тільки творчо розвинув традиції композиторів В. Косенка, В. Барвінського та ін., а й привніс багато нового, оригінального, створивши самобутні композиції з яскравим образним змістом.

Важливе місце в доробку митця посідає хорова творчість, яка представлена як оригінальними творами, так й обробками народних пісень. До поезій Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, В. Романюка, П. Перебийноса та інших, – М. Ластовецький підходить з глибоким розумінням внутрішньої сутності віршів. У його хоровому доробку найвідомішими творами є «Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Дивувалась зима» на слова І. Франка, «Нічка тиха і темна була», «Горить моє серце» на слова Лесі Українки, «Отча криниця», «Мужицька доля» на слова В. Романюка та ін. У жанрі обробки народних пісень виділяються твори із записів І. Франка «Ой світи, місяченьку», «Гей, а ворле, ворле, сивий соколе», лемківські «Кед єм так пасала», «Над водов кряк» та ін. Хорова музика композитора зручна для співу, що свідчить про добре знання митцем особливостей людського голосу.

Виняткове місце в історії музичного мистецтва Дрогобиччини посідає постать диригента, композитора, науковця, публіциста, краєзнавця Романа Сов'яка, який яскраво проявив себе як визначний культурний і просвітянський діяч, професор ДДПУ імені І. Франка, член НСКУ, довголітній керівник і головний диригент чоловічої хорової капели «Бескид». Формування його творчої особистості відбулося в провідному осередку фахової музичної освіти західноукраїнського регіону – Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка в класі старшого викладача М. Оберюхтіна. Згодом він перевівся на факультет хорового диригування в клас заслуженого артиста України, доцента Є. Вахняка.

Основною ділянкою творчості Р. Сов'яка була композиція. Перші спроби написання музичних творів пов'язані з працею на посаді музичного керівника та диригента Дрогобицького драматичного театру. Для нього він створив численні обробки пісень до драматичних творів, наприклад, фрагмент музики до драми І. Франка «Будка ч. 27»,

фольклорні обробки («Журю я ся журю» (1980)), солоспіви на тексти Т. Шевченка, О. Олеся, Б. Стельмаха, І. Сенік, «Думка» («Нісся місяць...») на сл. М. Шашкевича (1986), «Осінній вітре», «Книги – морська глибина», «Зелений явір» (1981), «Романс» («Спасибі тобі, моє сонечко») на сл. І. Франка (1996), «Чернеча гора» та ін. Цікавою є музика до п'єс П. Мирного «Лимерівна» (1965), А. Кітцберга «Відьма» (1966), К. Гольдоні «Мірандоліна» (1967), Б. Грінченка «Степовий гість» (1968) та ін.

Просвітницький характер творчості Р. Сов'яка простежуємо в жанрі хорових фольклорних обробок, які містять фольклористичну спадщину І. Франка, обробки фольклорних зразків зі збірок К. Квітки, записаних від поета: «По горах ходила» для жіночого хору а capella, «Добрий вечір тобі, зелена діброва» для мішаного хору, «Ой, не жалуй, моя мила», «Ой, у Львові на ринку» (1981, за записами К. Квітки від І. Франка).

Інший напрям стосується популяризації історичної тематики, пов'язаної з періодами національно-визвольних змагань, різноплановою розробкою багатих пластів пісенності Українських січових стрільців та Української повстанської армії, зокрема, на підставі діаспорних видань. Це засвідчує авторський збірник творів для чоловічого хору «Зродились ми великої години» (Дрогобич, 2003), який містить 9 обробок повстанських пісень і 5 авторських творів. Його відкриває обробка повстанської пісні-гімну на слова О. Бабія, яка й дала назву збірці.

Особливу увагу митець приділяв музичній інтерпретації творчості Івана Франка. Це зумовлено тим, що Р. Сов'як походив з родинних місць поета, а брат композитора – П. Сов'як – був знаним педагогом-істориком, відомим франкознавцем, автором низки праць і розвідок, присвячених Каменяреві. Твори на тексти І. Франка увійшли до збірок «Хорові твори на тексти Івана Франка» (Дрогобич, 2006, упор. С. Дацюк) та «Ти воскресла, моя Україно!» (Дрогобич, 1992).

У композиторській творчості Р. Сов'яка значну увагу приділив і релігійній тематичі: у його доробку – духовні пісенспіви для голосу і фортепіано «Як шукати маю Бога», «Свою Матір залишив Ісус», «Чим Тобі, о мій Ісусе», «Чи Ти був на Голгофі», «Під Твою милість» та для вокальних дуетів «Коли в ясну тиху ніч», «Живої віри прагну я», а також хорові композиції «Херувимська», «Алилуйя», шість антифонів (три недільних і три щоденних) для мішаного хору а capella «Заупокійна» для сопрано, тенора та мішаного хору а capella.

Серед творчих постатей, які активною мистецькою позицією формували композиторську практику Дрогобиччини, був диригент, художник та педагог Роман Паньків. Митець також володів композиторським хистом, у його спадщині – понад триста композицій. У 2018 р. він став членом Дрогобицької організації НСКУ. Його перу належить низка пісень для хорів, ансамблів та пісень на вірші місцевих авторів І. Гнатюка, М. Ковальчука, П. Лехновського, М. Костіва, Л. Сумарус, О. Леськіва, І. Зінченка, Я. Сторонської. Він створив низку симфонічних композицій, найвідоміші з яких – «Симфонічна мозаїка на теми пісень Січових Стрільців», музична картинка «Льодолом» за мотивами твору Миколи Леонтовича, кантата «Каменярі» (до 150-річчя від дня народження Івана Франка) та ін.

Висновки. Отже, становлення та діяльність Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України засвідчують вагомий потенціал регіональних мистецьких осередків як чинників збереження, розвитку й популяризації української музичної культури. Основою формування цього осередку стали глибоко вкорінені музично-освітні традиції Дрогобиччини впродовж XIX–XX століть, високий рівень професійного середовища, а також послідовна культурно-просвітницька діяльність музичних діячів краю.

Дрогобицька організація НСКУ, попри периферійне розташування, перетворилася на осередок високої мистецької активності, що поєднує творчість композиторів, музикознавців і виконавців у спільному процесі репрезентації українського музичного мистецтва. Її діяльність, сконцентрована навколо фестивального, наукового, видавничого та освітнього напрямів, сприяє не лише фіксації культурної пам'яті, а й актуалізації сучасного художнього дискурсу.

Така мультиаспектна активність підтверджує здатність локального осередку не лише відтворювати, а й продукувати нові тенденції розвитку музичної культури регіону. У цьому контексті подальше систематичне дослідження творчого доробку митців Дрогобищини відкриває перспективи більш глибокого аналізу українського музичного ландшафту загалом та дає змогу встановити взаємозв'язки між локальними культурно-мистецькими традиціями й загальнонаціональними тенденціями розвитку композиторського мистецтва.

Література

1. Бермес І. Хорове життя Дрогобищини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17. 00. 03. *НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. Київ, 2006. 20 с.
2. Грабовський В. Відбувся фестиваль української музики «Струни душі нашої». *ARTLINE*, 1997. Ч. 9. С. 64.
3. Мартинів Л. Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобищини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». *М-во культури України, ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2019. 19 с.
4. Німолів О. Дрогобицька організація Національної спілки композиторів України: історія в особистостях. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 86: Історія в особистостях. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. С. 128–139.
5. Павлів Т. Віхи діяльності Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України. *Збірник матеріалів Міжнародного наукового форуму «Музикознавчий універсум молодих», 27 лютого – 2 березня 2018 року: тези*. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 100–101.
6. Павлів Т. Музикознавчий доробок членів Дрогобицької організації НСКУ. *Збірник матеріалів VI Всеукраїнської наукової конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія»*. Львів, 2018. С. 97–98.
7. Павлів Т. Нотовидавнича діяльність Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України. *Збірник доповідей та повідомлень Міжнародної наукової конференції «Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти»*. Львів, 2019. С. 170–171.
8. Селянський І. В Дрогобичі діє осередок СКУ. *Галицька зоря*. 1998. № 5 (1138). 13 січня.
9. Сторонська Н. Діяльність Дрогобицької музичної школи в контексті українського академічного мистецтва (на прикладі Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». *М-во освіти і науки України, Сумський державний педагогічний університет імені А. Макаренка*. Суми, 2021. 345 с.
10. Яцків О. Добрий старт Дрогобицького осередку спілки композиторів України. *Галицька зоря*. 1999. 10 липня.

Дата надходження статті: 24.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025



УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-7>

Османов Ділявер Мідатович
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри оперено-симфонічного диригування,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-7883-3828>

ТЕОРІЯ ГЕНДЕРНИХ СТУДІЙ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СУЧАСНУ ДИРИГЕНТСЬКУ ПРОФЕСІЮ

У статті досліджується вплив гендерних стереотипів на професійну діяльність диригента в класичному музичному середовищі. Гендер розглядається як соціально сконструйована система ролей, норм і очікувань, що формуються під впливом історичного, культурного та соціального контексту й визначають уявлення про «придатність» чоловіків і жінок у професії диригента. Особлива увага приділяється аналізу бар'єрів, з якими стикаються диригентки, зокрема обмеженому доступу до керівних позицій, стереотипам щодо компетентності, авторитетності та стилю лідерства.

Розглядаються історичні та сучасні приклади диригенток, що демонструють способи подолання соціальних обмежень та поступову зміну ставлення до жіночого лідерства в класичній музиці. Серед них – Жозефіна Аманн-Вайнліх, Мері Вурм, Антонія Бріко, Етель Легінска, Надія Буланже, Сара Колдвелл, Євгенія Шабалтіна, Аліса Відуліна, а також сучасні диригентки, як-от Оксана Линів, Наталія Пономарчук, Вікторія Жадько, Алла Кульбаба та інші. Ці приклади ілюструють, як наполегливість, професіоналізм і підтримка інклюзивних практик допомагають жінкам долати стереотипи, отримувати визнання та впливати на розвиток диригентської культури.

Автор підкреслює, що усвідомлення соціально сконструйованих уявлень про маскуліність і феміністичність дає змогу розробляти практичні стратегії подолання гендерних бар'єрів. Серед таких стратегій – упровадження інклюзивних освітніх і професійних практик, популяризація жіночого лідерства, створення відкритого культурного дискурсу про рівні можливості та демонстрація успішних історичних і сучасних прикладів диригенток.

Аналітичний підхід, запропонований у статті, сприяє глибшому розумінню взаємодії між гендером і професійною діяльністю диригента, дає змогу визначити механізми соціальної дискримінації та шляхи її подолання в музичній спільноті. Результати дослідження можуть бути корисними для науковців, викладачів музичних закладів, практиків у сфері музичної освіти та професійних музикантів, які прагнуть розвитку рівних можливостей, інклюзивного професійного середовища й усвідомлення соціального впливу гендерних стереотипів на професійну кар'єру.

Дослідження підтверджує, що традиційне уявлення про диригента як «чоловічого» лідера формує подвійні стандарти оцінки компетентності, де риси, які традиційно вважаються «жіночими», у чоловіків сприймаються позитивно, у жінок трактуються як слабкість. У цьому контексті поступова демократизація професійного простору, зростання кількості диригенток та переосмислення гендерних ролей у музичній культурі є ключовими чинниками подолання бар'єрів та сприяння рівному професійному розвитку.

Ключові слова: гендер, диригент, класична музика, професійна діяльність, гендерні стереотипи, лідерство, соціальні ролі, інклюзія, професійні бар'єри.

Osmanov Diliaver. Theory of Gender Studies and Its Influence on the Contemporary Conducting Profession

The article examines the influence of gender stereotypes on the professional activity of conductors in the classical music environment. Gender is considered a socially constructed system of roles, norms, and expectations, shaped by historical, cultural, and social contexts, which determine perceptions of the "suitability" of men and women for the profession of a conductor. Particular attention is given to analyzing the barriers faced by female conductors, including limited access to leadership positions, stereotypes regarding their competence, authority, and leadership style.

Historical and contemporary examples of female conductors are examined, demonstrating ways of overcoming social limitations and the gradual shift in attitudes toward female leadership in classical music. Among them are Josephine Amann-Weinlich, Mary Wurm, Antonia Brico, Ethel Leginska, Nadia Boulanger, Sara Caldwell, Yevheniia Shabaltina, Alisa Vidulina, as well as contemporary internationally recognized conductors such as Oksana Lyniv, Natalia Ponomarchuk, Victoria Zhadko, and others. These examples illustrate how perseverance, professionalism, and the support of inclusive practices enable women to overcome stereotypes, gain recognition, and contribute to the development of conducting culture.

The author emphasizes that understanding socially constructed notions of masculinity and femininity makes it possible to develop practical strategies for overcoming gender barriers. Such strategies include the implementation of inclusive educational and professional practices, promotion of female leadership, creation of an open cultural discourse on equal opportunities, and showcasing successful historical and contemporary examples of female conductors.

The analytical approach proposed in the article facilitates a deeper understanding of the interaction between gender and the professional activity of conductors, allowing the identification of mechanisms of social discrimination and ways to overcome it within the musical community. The results of the study may be useful for scholars, music educators, practitioners in music education, and professional musicians who aim to develop equal opportunities, an inclusive professional environment, and awareness of the social influence of gender stereotypes on professional careers.

The study confirms that the traditional perception of a conductor as a "male" leader creates double standards in evaluating competence, whereby traits traditionally considered "feminine" are positively perceived in men but interpreted as weaknesses in women. In this context, the gradual democratization of the professional sphere, the increasing number of female conductors, and the rethinking of gender roles in musical culture are key factors in overcoming barriers and promoting equal professional development.

Key words: *gender, conductor, classical music, professional activity, gender stereotypes, leadership, social roles, inclusion, professional barriers.*

Вступ. У сучасному науковому дискурсі гендерні студії посідають важливе місце, оскільки дають змогу ґрунтовніше осмислити механізми соціального конструювання ролей, статусів і моделей взаємодії в різних сферах суспільного буття. Музичне мистецтво, зокрема диригентська практика, також входить у це коло досліджень: професія диригента історично репрезентувалася як «чоловіча», що зумовлювало низький рівень представленості жінок та утвердження стійких стереотипів щодо їхньої професійної компетентності.

Актуальність визначається потребою комплексного аналізу впливу гендерних чинників на формування та розвиток диригентської діяльності, а також виявлення соціокультурних бар'єрів і стереотипних уявлень, які впливають на сприйняття диригента як лідера музичного колективу. Апеляція до гендерної проблематики у сфері музичного мистецтва створює можливості для глибшого розуміння того, як суспільні очікування корелюють зі стилем керівництва, особливостями інтерпретації музичного тексту та професійною реалізацією жінок і чоловіків у цій галузі.

Матеріали та методи. Дослідження здійснювалося з використанням теоретичного підходу, що передбачав систематичний аналіз і синтез наукових джерел із галузі гендерних студій, соціології, психології та музикознавства (С. Бем, 1993¹; С. Уортон, 2005²; Дж. Філен, К. Мосс-Расусін та Л. Рудман, 2014³). Особлива увага приділялася концепції гендеру як соціального конструкту та його впливу на професійну діяльність диригентів, формування професійного образу, стиль лідерства та взаємодію в оркестровому середовищі.

Для дослідження застосовували такі теоретичні методи: аналіз наукової літератури, порівняльний аналіз історичних і сучасних концепцій диригування та систематизація даних щодо гендерних стереотипів у музичному середовищі. Це дало змогу узагальнити знання про вплив соціальних уявлень про «чоловіче» та «жіноче» на професійну реалізацію диригентів і визначити ключові тенденції гендерної нерівності та змін у диригентській професії.

Дотримано принципи наукової об'єктивності та етичності при опрацюванні джерел, що забезпечило достовірність і надійність висновків.

Результати. У сучасному науковому дискурсі гендерна проблематика посідає ключове місце, оскільки дає змогу глибше осмислити соціальні механізми формування ролей, статусів і взаємодій у різних сферах суспільного життя, включно з музичним мистецтвом. Гендер як соціальний конструкт формується під впливом культурних, історичних та соціальних чинників і відображає нормативні уявлення про маскуліність і феміність у конкретному суспільному контексті (С. Бем, 1993)⁴. Це дає змогу зрозуміти, як суспільні очікування щодо «чоловічого» та «жіночого» впливають на професійну діяльність диригента, формують стиль лідерства і взаємодію з оркестром (С. Уортон, 2005⁵; Дж. Філен, К. Мосс-Расусін та Л. Рудман, 2014⁶).

Соціальні ролі формуються через інтерналізацію уявлень про маскуліність і феміність, які визначають очікування щодо поведінки та професійної діяльності чоловіків і жінок. У класичному музичному середовищі ці конструкції впливають на сприйняття професії диригента, оцінку компетентності та авторитетності, а також на доступ жінок до лідерських позицій.

У найширшому сенсі гендер визначається як соціально сконструйована та інституційно підтримувана система цінностей, норм і характеристик чоловічої та жіночої поведінки, способу мислення, стилю життя, ролей і взаємин між жінками та чоловіками. Ці соціальні конструкції набуваються індивідом у процесі соціалізації та формуються під впливом соціального, політичного, економічного й культурного контекстів,

¹ Bem S. L. *The Lenses of Gender*. New Haven, CT : Yale University Press, 1993. 244 p.

² Wharton S. A. *The Sociology of Gender: An Introduction to Theory and Research*. Malden : Blackwell Publishing, 2005. 304 p.

³ Phelan J. E., Moss-Racusin C. A., Rudman L. A. Competent yet out in the cold: Shifting criteria for hiring reflect backlash toward agentic women. *Psychology of Women Quarterly*. 2008. Vol. 32. P. 406–413.

⁴ Bem S. L. *The Lenses of Gender*. New Haven, CT : Yale University Press, 1993. 244 p.

⁵ Wharton S. A. *The Sociology of Gender: An Introduction to Theory and Research*. Malden : Blackwell Publishing, 2005. 304 p.

⁶ Phelan J. E., Moss-Racusin C. A., Rudman L. A. Competent yet out in the cold: Shifting criteria for hiring reflect backlash toward agentic women. *Psychology of Women Quarterly*. 2008. Vol. 32. P. 406–413.

відображаючи уявлення про те, якими мають бути жінки та чоловіки залежно від їх статі⁷.

Поняття «гендер» виникло у Великій Британії і спочатку стосувалося граматичного роду. У соціальній науці його вперше застосувала А. Оклей у 1970-х роках для позначення соціально визначених характеристик чоловіків і жінок, відмінних від біологічної статі. Гендер формується через соціалізацію та відтворюється через систему ролей, норм і уявлень про чоловіків і жінок, що змінюються залежно від культурного й історичного контексту⁸.

Дослідники підкреслюють, що відмінності між чоловіками та жінками рідко є простими; вони переважно відображають дисбаланс влади в соціальному середовищі (С. Голландер і Дж. Говард, 2000⁹; С. Вартон, 2005¹⁰). Досягнення рівності можливе лише за умови справедливого визнання здібностей як чоловіків, так і жінок. Проте усталені очікування щодо соціальних ролей і нормативне розуміння маскулінності та фемінності часто зумовлюють упереджене сприйняття, коли традиційні гендерні ролі протилежної статі заважають об'єктивно оцінювати здібності особистості. Інтерналізація стереотипних уявлень про «жіноче» та «чоловіче», а також віра в те, що поведінка чи ролі, прийнятні для жінок, неприйнятні для чоловіків (і навпаки), формують уявлення про «ненормальність» тих, хто відхиляється від установлених стандартів жіночності чи мужності (С. Бем, 1993; В. Фокс-Кірк, 2013)¹¹. У професійному контексті, зокрема в диригентській практиці, такі уявлення формують стереотипи про ідеального музичного лідера як чоловічу фігуру, що обмежує доступ жінок до лідерських позицій, впливає на оцінку їх компетентності та авторитетності, а також формує специфіку їх стилю керівництва та взаємодії з оркестром. Соціальні ролі й гендерні очікування конструюються через діяльність, мовленнєві та міжособистісні практики, а суб'єктивне сприйняття цих ролей підкріплює і відтворює гендерні стереотипи, що закріплюють дисбаланс у професійних сферах.

Хоча чоловіки й жінки мають більше спільного, ніж відмінного, у суспільній свідомості є стійкі уявлення про розбіжності в компетенціях, рисах особистості та поведінці, що формує гендерну нерівність (С. Уортон, 2005)¹². Часто нерівне ставлення виправдовують нібито природними відмінностями. С. Бем уводить термін «андроцентризм»¹³, що описує переконання про вищість чоловіків і маскулінності над жінками та фемінністю. У контексті диригентської практики такі уявлення впливають на формування соціального сприйняття лідерства та визначають, які поведінкові та професійні моделі вважаються «прийнятними» для жінок і чоловіків у музичному середовищі.

⁷ Основи теорії гендеру: Навчальний посібник. Київ: "K.I.C.", 2004. С. 12–13.

⁸ Oakley A. *Sex, Gender and Society*. London : Temple Smith, 1972. 190 p.

⁹ Hollanders J. A., Howard J. *Social Psychological Theories on Social Inequalities. Social Psychology Quarterly*. 2000. Vol. 63. P. 338–351.

¹⁰ Wharton S. A. *The Sociology of Gender: An Introduction to Theory and Research*. Malden : Blackwell Publishing, 2005. 304 p.

¹¹ Fox-Kirk W. *Viewing Authentic Leadership Through a Bourdieusian Lens: Understanding Gender and Leadership as Social Action. Advances in Developing Human Resources*. 2017. Vol. 19, № 4. P. 439–453.

¹² Wharton S. A. *The Sociology of Gender: An Introduction to Theory and Research*. Malden : Blackwell Publishing, 2005. 304 p.

¹³ Bem S. L. *The Lenses of Gender*. New Haven, CT : Yale University Press, 1993. 244 p.

Соціальні конструкції впливають на доступ жінок до лідерських позицій, стиль керівництва та взаємодію з оркестром (С. Уортон, 2005; Дж. Філен, К. Мосс-Расусін та Л. Рудман, 2014). Вони формують стереотипи про ідеального музичного лідера як чоловіка, обмежуючи доступ жінок до керівних позицій та впливаючи на оцінку їх компетентності. Соціальні ролі й гендерні очікування конструюються через діяльність, мовлення та міжособистісні практики, а суб'єктивне сприйняття цих ролей відтворює гендерні стереотипи, закріплюючи дисбаланс у професійних сферах.

Жінки в диригентській професії стикаються з викликами, зокрема сумнівами щодо здатності керувати оркестром, демонструвати авторитарне лідерство, ухвалювати стратегічні музичні рішення та забезпечувати дисципліну. Традиційно «жіночі» риси, як от міжособистісна чутливість, можуть сприйматися як ознаки слабкості в контексті керівництва, тоді як чоловіки з подібними характеристиками оцінюються позитивно (Дж. Філен, К. Мосс-Расусін та Л. Рудман, 2014¹⁴). Подвійні стандарти створюють додаткові бар'єри для професійного розвитку жінок у диригентській діяльності.

Незважаючи на соціальні обмеження, деякі жінки змогли прокласти свій шлях у класичній музиці та стати успішними диригентками. Історичні приклади демонструють, як жінки боролися за визнання в професії, що традиційно вважалася чоловічою, а сучасні дослідження свідчать про поступові зміни в сприйнятті жіночого лідерства в музичному середовищі.

Аналіз історичного становлення диригентської професії свідчить, що її розвиток відбувався в межах патріархальної культурної парадигми, яка протягом тривалого часу визначала диригентське мистецтво як сферу, виключно притаманну чоловікам. Патріархальні норми, що регулювали суспільні уявлення про «природний» розподіл професійних ролей, сприяли закріпленню чоловічого домінування в музичному просторі та формуванню стійких гендерних стереотипів щодо «придатності» жінок до диригентської діяльності.

Лише у XX столітті, в умовах соціокультурних трансформацій і поступового розширення прав жінок, почали з'являтися перші представниці, які довели свою професійну спроможність та започаткували нову сторінку в історії диригентського мистецтва. Їхній шлях супроводжувався подоланням численних бар'єрів – від суспільного осуду до інституційних обмежень – однак саме завдяки їхній наполегливості розпочався процес переосмислення ролі жінки в музичному житті.

Початок жіночого диригентства в Європі пов'язують із діяльністю Жозефіни Аманн-Вайнліх, яка в 1873 році заснувала «Перший європейський жіночий оркестр», створивши платформу для реалізації жіночої музичної творчості, та Мері Вурм, яка в 1887 році виступила з Берлінською філармонією, довівши високий рівень диригентської майстерності. На початку XX століття важливу роль у формуванні професійного визнання диригенток відіграли Антонія Бріко – перша жінка, яка отримала міжнародне визнання як керівниця симфонічних оркестрів, та Етель Легінска, що успішно співпрацювала з провідними оркестрами світу, серед яких Лондонський, Далласький і Гаванський симфонічні колективи.

Французька композиторка, педагогиня і диригентка Надія Буланже зробила вагомий внесок не лише як виконавиця, а і як наставниця багатьох видатних музикантів

¹⁴ Phelan J. E., Moss-Racusin C. A., Rudman L. A. Competent yet out in the cold: Shifting criteria for hiring reflect backlash toward agentic women. *Psychology of Women Quarterly*. 2008. Vol. 32. P. 406–413.

XX століття, серед яких Аарон Копленд і Філіп Гласс. Її діяльність поєднувала високий професіоналізм, аналітичну глибину та відкритість до нових музичних форм, що заклало підвалини сучасного розуміння ролі диригента як інтелектуального лідера.

У середині XX століття американка Сара Колдвелл стала першою жінкою, яка диригувала в Метрополітен-опері, тим самим символічно порушивши монополію чоловіків на керівництво провідними оперними театрами світу. В українському музичному контексті цей період позначений іменами Євгенії Шабалтіної та Аліси Відуліної – засновниць вітчизняної школи жіночого диригентства, які заклали методологічні й педагогічні засади підготовки майбутніх фахівчинь у цій сфері.

У сучасному музичному просторі жіноче диригентство набуло справжнього міжнародного визнання. Серед провідних імен – Джоан Фаллетта, Сімона Янг, Наталі Штутцман, Сянь Чжан, Алондра де ла Парра та Даля Стасевська, які демонструють широкий спектр інтерпретаційних підходів і лідерських стилів, збагачуючи світову диригентську практику.

В Україні та за її межами професію гідно представляють Наталія Пономарчук, Вікторія Жадько, Оксана Мадараш та Оксана Линів – перша диригентка в історії Вагнерівського фестивалю в Байройті та нью-йоркської Метрополітен-опери, чия діяльність стала символом утвердження жіночої присутності на міжнародній музичній арені. Варто також відзначити постать Алли Кульбаби – народної артистки України, диригентки Національної опери України імені Т. Г. Шевченка. Її професійний шлях є показовим прикладом поступового утвердження жінки у сфері, що традиційно вважалася «чоловічою». Вона поєднує активну виконавську діяльність із педагогічною – працює на кафедрі оперно-симфонічного диригування НМАУ, бере участь у журі вокальних конкурсів, проводить майстеркласи, сприяючи формуванню нової генерації диригентів. Її кар'єра є переконливим доказом того, що професійна майстерність, інтелектуальна глибина й відданість мистецтву дають змогу долати гендерні бар'єри й трансформувати уявлення про лідерство в оркестровому середовищі.

Так, історія жіночого диригентства – від Жозефіни Аманн-Вайнліх до Оксани Линів та Алли Кульбаби – репрезентує складний і водночас натхненний шлях еволюції професійного статусу жінки в музичному мистецтві. Цей процес демонструє не лише поступове подолання гендерних бар'єрів і соціальних упереджень, а й глибокий творчий внесок жінок у розвиток світової диригентської культури, що сприяє розширенню уявлень про лідерство, авторитет і художню інтерпретацію в сучасному музичному світі.

Такий підхід дає змогу аналізувати динаміку взаємодії між гендером та професійною діяльністю диригента, враховуючи соціальні стереотипи, історичні, культурні та інституційні чинники. Це допомагає виявити, як гендерні уявлення впливають на доступ жінок до керівних позицій, оцінку їх компетентності, авторитетності та лідерського стилю, а також на взаємодію з оркестром.

Водночас аналіз дає змогу визначити механізми, через які соціальні очікування та стереотипи перешкоджають професійному зростанню жінок, а також фактори їх подолання, зокрема: формування відкритого культурного дискурсу про гендерну рівність, впровадження інклюзивних освітніх і професійних практик, підтримку жіночого лідерства та популяризацію історичних і сучасних прикладів успішних диригенток.

Висновки. Гендерна проблематика в диригентській професії засвідчує, що суспільні уявлення про маскуліність і фемінність істотно визначають професійні траєкторії та можливості жінок у диригентській діяльності. Тривала дія патріархальних норм

формувала уявлення про диригування як суто «чоловічу» професію, унаслідок чого виникла нерівність у доступі до ресурсів, визнання та кар'єрного зростання. Подвійні стандарти оцінювання зумовлюють те, що якості, які в чоловіків сприймаються як ознаки сили й лідерства, у жінок часто трактуються як недоречні або надмірні, тоді як «жіночі» риси – емпатійність, гнучкість, емоційна чутливість – нерідко знецінюються.

Історичний шлях становлення жіночого диригентства – від перших спроб утвердити себе на сцені до сучасних успішних прикладів – свідчить, що поступове подолання гендерних упереджень стало можливим завдяки професійній майстерності, високому рівню самореалізації та культурній наполегливості самих музиканток. Яскравими представницями нового покоління є Оксана Линів, Наталія Пономарчук, Вікторія Жадько, Оксана Мадараш та Алла Кульбаба, діяльність яких демонструє не лише професійну зрілість, а й утвердження нового формату жіночого лідерства у вітчизняному та світовому музичному просторі.

Комплексний підхід до осмислення цього феномену, що враховує історичні, соціокультурні та інституційні чинники, дає змогу не лише виявити чинники обмежень, а й виробити ефективні механізми їх подолання. Сучасна диригентська практика свідчить про поступову демократизацію музичної сфери, зростання кількості професіоналок і трансформацію уявлень про гендерні ролі в мистецтві. Ці тенденції позначають перехід від моделі виключення до моделі партнерства, у межах якої головними критеріями професійного визнання стають талант, компетентність і творча індивідуальність, незалежно від статі.

Література

1. Основи теорії гендеру : навчальний посібник. Київ : “К.І.С.”, 2004. С. 12–13.
2. Bem S. L. *The Lenses of Gender*. New Haven, CT : Yale University Press, 1993. 244 p.
3. Eagly A. H., Karau, S. J. Role Congruity Theory of Prejudice Toward Female Leaders. *Psychological Review*. 2002. Vol. 109, № 3. P. 573– 598.
4. Fox-Kirk W. Viewing Authentic Leadership Through a Bourdieusian Lens: Understanding Gender and Leadership as Social Action. *Advances in Developing Human Resources*. 2017. Vol. 19, №. 4. P. 439–453. <http://dx.doi.org/10.1177/1523422317728939>.
5. Hollanders J. A., Howard J. Social Psychological Theories on Social Inequalities. *Social Psychology Quarterly*. 2000. Vol. 63. P. 338–351. <http://dx.doi.org/10.2307/2695844>.
6. Hosking M. D. *Management and organization: relational alternatives to individualism*. Avebury, 1999. 260 p.
7. Oakley A. *Sex, Gender and Society*. London : Temple Smith, 1972. 190 p.
8. Phelan J. E., Moss-Racusin C. A., Rudman L. A. Competent yet out in the cold: Shifting criteria for hiring reflect backlash toward agentic women. *Psychology of Women Quarterly*. 2008. Vol. 32. P. 406–413. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1471-6402.2008.00454.x>.
9. Scharff C. M. *Gender, Subjectivity, and Cultural Work: The Classical Music Profession*. Routledge, 2015. 198 p.
10. Wharton S. A. *The Sociology of Gender: An Introduction to Theory and Research*. Malden : Blackwell Publishing, 2005. 304 p.

Дата надходження статті: 13.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025



УДК 37.011.3-051:784(477+37)«20/21»

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-8>

Россіхіна Марина Володимирівна
аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-3797-1754>

РОЛЬ ІТАЛІЙСЬКИХ ПЕДАГОГІВ СПІВУ В РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ НАДДНІПРЯНИЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено розгляду вокально-педагогічної діяльності італійських музикантів, які працювали в освітніх закладах Києва, Харкова й Одеси в другій половині ХІХ – початку ХХ століття. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного вивчення міжкультурних взаємин у царині музично-викладацької практики, які вплинули на формування й розвиток української професійної вокальної школи. Мета статті – на основі аналізу наукової літератури, архівних матеріалів та періодики окресленого періоду з'ясувати ключові аспекти діяльності італійських співаків, які викладали в освітніх музичних закладах Наддніпрянщини, розкрити сутність вокально-педагогічної методики цих музикантів та визначити їх внесок у становлення професійної вокальної школи. Використано історико-біографічний та порівняльно-аналітичний методи дослідження. Основну увагу приділено трьом ключовим постатям італійського вокального мистецтва: Етторе Гандольфі (Київська консерваторія), Федеріко Бугамеллі (Харківське музичне училище) та Доменіко Дельфіно-Менотті (Одеська консерваторія). Виявлено факти, які свідчать про високий професійний рівень викладання цих музикантів, що забезпечило ефективний розвиток базових навичок українських вокалістів. З'ясовано, що їхня методика італійських викладачів базувалася на класичних засадах школи *bel canto* (робота над правильним диханням без м'язового напруження, вправи з вирівнювання регістрів і виразності дикції, спів сольфеджіо, вокалізів, основи сценічної підготовки співака тощо). Наукова новизна дослідження полягає в систематизації постатей італійських співаків-педагогів Наддніпрянщини досліджуваного періоду, уточненні та введенні в обіг даних про їхні педагогічні принципи, а також у доведенні безпосереднього впливу італійської вокальної школи на розвиток українського вокального виконавства та педагогіки ХХ століття.

Ключові слова: стиль *bel canto*, італійська вокальна школа, українське вокальне виконавство, вокальна освіта.

Rosikhina Maryna. The Role of Italian singing Teachers in the Development the Professional Vocal School of the Dniprani Region in the second half of the 19th – early 20th century

The article is devoted to the consideration of the vocal and pedagogical activity of Italian musicians who worked in educational institutions of Kyiv, Kharkiv and Odessa in the second half of the 19th – early 20th centuries. The relevance of the study is due to the need for a comprehensive study of intercultural relations in the field of musical and teaching practice, which influenced the formation and development of the Ukrainian professional vocal school. The purpose of the article is to clarify the key aspects of the activity of Italian singers who taught in educational musical institutions of the Dnieper region, to reveal the essence of the vocal and pedagogical methodology of these musicians and to determine their contribution to the formation of the professional vocal school, based on the analysis of scientific literature, archival materials and periodicals of the specified period. Historical-biographical and comparative-analytical research methods were used. The main attention is paid to three key figures of Italian vocal art: Ettore Gandolfi (Kyiv Conservatory), Federico Bugamelli (Kharkiv Music School) and Domenico Delfino-Menotti (Odesa Conservatory). Facts have been

revealed that testify to the high professional level of teaching of these musicians, which ensured the effective development of the basic skills of Ukrainian vocalists. It has been found that their methodology of Italian teachers was based on the classical principles of the bel canto school (work on correct breathing without muscle tension, exercises for leveling registers and expressiveness of diction, singing solfeggio, vocalises, the basics of stage preparation of a singer, etc.). The scientific novelty of the study lies in the systematization of the figures of Italian singer-teachers of the Dnieper region of the studied period, the clarification and introduction into circulation of data on their pedagogical principles, as well as in proving the direct influence of the Italian vocal school on the development of Ukrainian vocal performance and pedagogy of the 20th century.

Key words: *bel canto style, Italian vocal school, Ukrainian vocal performing, vocal education.*

Вступ. Становлення професійної музичної освіти Наддніпрянщини в другій половині XIX – на початку XX століття відбувалося під значним впливом італійської музичної традиції, зокрема, у сфері оперного мистецтва та вокальної педагогіки. Хоча перші згадки про виконавську й викладацьку практику італійських майстрів на українських землях, які входили до складу Російської імперії (Джузеппе Сарті в Катеринославі, Джузеппе Беллолі в Шполі) сягають кінця XVIII – початку XIX століття, систематизація та інституціоналізація вокальної освіти відбулися пізніше (друга половина XIX століття). Із заснуванням відділень Імператорського російського музичного товариства (далі – ІРМТ) та створенням на їх основі музичних училищ у Києві (1863), Харкові (1871) та Одесі (1884), потреба у висококваліфікованих кадрах, які володіють школою *bel canto*, стала доволі відчутною. Саме в цей період італійські співаки-гастролери почали переходити до постійної викладацької роботи в цих закладах та у приватних школах, інтегруючи в навчальні програми європейські стандарти вокальної освіти. Тож ідентифікація персоналій цих педагогів, розкриття сутності їхньої методики викладання співу та виявлення характеру її впливу на розвиток української професійної вокальної школи актуалізують наукове зацікавлення цією проблемою.

Мета статті – на основі аналізу архівних матеріалів та періодики другої половини XIX – початку XX століття з'ясувати ключові аспекти діяльності італійських співаків, які викладали в провідних музичних закладах Наддніпрянщини, розкрити сутність вокально-педагогічної методики цих музикантів та визначити їх внесок у становлення професійної вокальної школи.

Матеріали та методи. Проблематика, пов'язана з діяльністю італійських співаків-педагогів у Наддніпрянській Україні протягом досліджуваного періоду, порушувалася як у мистецтвознавчих, так і в історичних працях. Зокрема, Василь Щепакін¹ детально вивчав харківський період діяльності Федеріко Бугамеллі та його методику співу. У монографії Наталії Остроухової², присвяченій історії Одеського оперного театру, висвітлено факти біографії Доменіко Дельфіно-Менотті та відзначено вплив цього співака на розвиток одеської вокальної школи. Важливу роботу з питань систематизації та верифікації біографічних відомостей про італійських співаків Наддніпрянщині, а також хронології їхньої діяльності провів історик Микола Варварцев – автор ґрунтового довідникового видання³. Опис

¹ Щепакін В. Харківський період (1901–1918 pp.) Федеріко Алессандро Бугамеллі. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків : Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2012. Вип. 36. С. 6–20.

² Остроухова Н. В. Одеський оперний театр як музично-історичне явище та художньо-інституціональний феномен : монографія. Одеса : Олді+, 2024. 716 с.

³ Варварцев М. М. Італійці в Україні (XIX ст.): біографічний словник діячів культури / Відп. ред. В. А. Смолій; НАН України. Інститут історії України. Київ : Інститут історії України, 1994. 196 с.

діяльності окремих італійських виконавців здійснив Костянтин Бацак⁴, який досліджував оперні антрепризи (в Одесі – А. Моріконі, А. Кардані, А. Дезіро). Водночас досі не систематизовано інформацію про італійських педагогів співу, які працювали в Наддніпрянщині в період другої половини XIX – початку до XX століття, а їхня вокально-педагогічна діяльність ще не була предметом спеціального дослідження.

Прагнення створити якомога повнішу картину діяльності італійських музикантів та пошук підтверджень їх інституціонального статусу (зокрема, фактів, що стосуються ініціативи відкриття шкіл, призначення на посади, фінансових розрахунків тощо) зумовили необхідність роботи з архівними матеріалами, які зберігаються в Центральному державному історичному архіві України в м. Києві (далі – ЦДІАУК) та Державному архіві м. Києва (далі – ДА м. Києва). Ці документи містять, зокрема, відомості пропозиції проекту Сальваторе Сабателлі про відкриття «школи для навчання музики і співу»⁵ та підтвердження офіційної роботи Аделаїди Фаббрі в Київському інституті шляхетних дівчат на посаді вчительки італійського співу⁶. Цінними матеріалами для усвідомлення значущості педагогічної діяльності італійських митців виявилися рецензії в тогочасній періодичній пресі («Южный край», «Киевский телеграф»), у яких постулюється визнання високої якості «школи» італійських вокальних педагогів⁷.

У дослідженні використано комплексний підхід, що охоплює історичний, біографічний та педагогічний ракурси. Застосовано такі методи: історико-біографічний – для усвідомлення ключових віх життя й професійного шляху педагогів, та порівняльно-аналітичний метод – для зіставлення виявлених методичних принципів (правильне дихання, мікстове резонування, уникнення форсування) із класичними засадами *bel canto*, та системний підхід для розгляду діяльності італійців як елемента єдиної системи формування професійної музичної освіти.

Результати. Зацікавлення італійською музикою простежується в Наддніпрянській Україні ще з XVIII століття. Зокрема, у маєтку Розумовських у Глухові силами кріпосних музикантів ставилися італійські опери, а в репертуарі хору, поряд із кантами сусідували італійські пісні⁸. Створення гетьманською родиною великої нотної бібліотеки з понад двох тисяч творів, включно з рукописними партитурами італійських композиторів (Гаetano Пун'яні, Ніколо Йомеллі, Антоніо Саккіні⁹), свідчить про інтеграцію італійського репертуару в тогочасну українську культуру. Крім того, першу в Україні консерваторію, що відкрилася в Катеринославі в 1780-х роках, очолив італійський композитор і педагог Джузеппе Сарті, який запровадив

⁴ Бацак К. Ю. Italian opera stage ODESSA (1831-1838 years). *Мистецтвознавчі записки*. 2016. Вип. 29. С. 226–239.

⁵ ЦДІАУК, ф. 442, оп. 812, спр. 179. На прохання італійського підданого Сальваторе Сабателлі про відкриття в Києві школи музики і співу, 1862. Арк. 1–6.

⁶ ДА м. Києва, ф. 144, оп. 1, спр. 48. Про прийом та увільнення учителів ін-ту шляхетних дівчат, 1840. Арк. 4, 7.

⁷ Дон-Дизз [Сокальский В. И.]. Музыкальное училище. *Южный край*. 1902. № 7569. 30 нояб.

⁸ Никоненко Т. М. Культурно-мистецькі салони в Україні кінця XVIII – першої половини XIX століття : дис. ... канд. іст. наук: 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2005. С. 134.

⁹ Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О.К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / Відп. ред. О. С. Онищенко; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ : НБУВ, 2004. С. 41.

у ній навчання італійською мовою¹⁰. З функціонуванням (хоч і короткочасним) цього закладу розпочався поступовий процес упровадження системної музичної освіти в Наддніпрянщині.

Протягом першої половини XIX століття поширення італійської музики в Наддніпрянщині та її вплив на українську культуру відбувалися переважно у сфері домашнього музикування. У цей час зростає тенденція створення музичних салонів¹¹ у великих містах та кріпосних капел¹² у великих панських маєтках. Дотримуючись моди, поміщики відправляли кріпосних музикантів за кордон учитись італійського класичного співу. У панських капелах і театрах часто працювали італійські музиканти. Так, співак і віолончеліст Лоді служив учителем у «школі музикантській» поміщика Огроновича на Чернігівщині¹³. В інституті шляхетних дівчат поміщиці Лопухіної (м. Шпола) музику викладав Джузеппе Беллолі – «хороший співак, валторніст і композитор»¹⁴. Цей музикант пізніше також працював в оркестрі Одеського міського театру протягом семи років¹⁵. Про успішну викладацьку працю Беллолі свідчить той факт, що чимало його учнів продовжили професійну діяльність у Київській опері. Помітний слід у розвитку вокальної педагогіки Києва залишила італійська співачка (сопрано) Аделаїда Фаббрі, випускниця Міланської консерваторії, яка в період 1840–1853 років викладала італійський спів у Київському інституті шляхетних дівчат. Її учениці виступали навіть на італійських оперних сценах¹⁶.

У середині XIX століття вплив італійської музики на українську культуру Наддніпрянщини зростає завдяки гастролям італійських співаків. Зокрема, Анжеліка Каталані виступала в місті Кременець з репертуаром, який складали арії з опер італійських композиторів (Пучітті, Портогалло та Гульєльмі)¹⁷. В Одесі діяльність розгорнув Луїджі Замбоні – перший антрепренер Одеського оперного театру. Італійська музика стала настільки популярною в українському суспільстві, що мелодії відомих італійських опер лунали навіть на ярмарках. Професор Рішельєвського ліцею К. Зеленський відзначав, що «тут нерідко з уст простолюдина ви чуєте наспів італійської арії із якогось Росіні або Доніцетті»¹⁸.

У період другої половини XIX – початку XX століття у Наддніпрянщині спостерігається перехід до академічної інституціоналізації вокальної освіти. Це стало можливим

¹⁰ Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження: словник. Київ, 2000. С. 224–225.

¹¹ Никоненко Т. М. Культурно-мистецькі салони в Україні кінця XVIII - першої половини XIX століття : дис. ... канд. іст. Наук : 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2005. С. 134.

¹² Зільберман Ю. А. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки. Київ : Клякса, 2012. С. 15.

¹³ Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження : словник. Київ, 2000. С. 149–150.

¹⁴ Богданов Н. Очерк деятельности Киевского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества и учрежденного при нем Музыкального Училища со времен их основания. 1868–1888 гг. Киев : Тип. К. Милевского, 1888. С. 5.

¹⁵ Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження: словник. Київ, 2000. С. 38.

¹⁶ Ibidem, С. 249–250.

¹⁷ Ibidem, С. 135.

¹⁸ Зеленецький К. Жизнь в Одессе. *Одесский альманах на 1839 год*. Одесса, 1839. С. 186.

завдяки загальнодержавним освітнім реформам та діяльності відділень ІРМТ, на базі яких були відкриті музичні училища та консерваторії (Київське музичне училище, 1868; Харківське музичне училище, 1883; Одеське музичне училище, 1897; Київська консерваторія, 1913; Одеська консерваторія, 1913; Харківська консерваторія, 1917)¹⁹. У цих закладах освіти провідну роль у розвитку вокальної підготовки відіграли італійські викладачі.

Найбільш послідовно інституціоналізація вокальної освіти відбувалася в Києві. Як свідчать архівні документи, у Києві активно працював Сальваторе Сабателлі, який у 1860-х роках клопотав про відкриття власної «школи для навчання музики і співу». Також цей італійський музикант відомий активною участю у створенні оперної трупи Ф. Бергера²⁰. Зважаючи на багатогранність діяльності С. Сабателлі (диригент, репетитор, акомпаніатор іноземних гастролерів), можна зробити висновок про його вагомий внесок у формування професійного театрального середовища²¹. Пізніше інший італійський митець, професор Міланської консерваторії Паоло Буцці, відкрив у Києві «загальнодоступні класи співу» (1881). Він запровадив чітку академічну дидактику, виокремивши в загальній системі вокальної підготовки курси постановки голосу, сольфеджіо, вокалізації та оперного співу. Успішність такої методики підтвердилася на практиці: учениця П. Буцці О. Арсеньєва вдало дебютувала на сцені Київської опери в опері «Трубадур»²². Наприкінці XIX століття приватні уроки співу давав киянам відомий тенор Вальдеміро Баччі²³. Відомо також, що в цей час на викладацьку посаду в Київській музично-драматичній школі С. Блуменфельда запрошено викладача з вокалу Рікардо Антоніно Ромео²⁴. На початку XX століття (1911–1912) у Києві викладав вокал А. Коррадіні²⁵ – учень професора А. Котоньї, у класі якого навчався також відомий співак М. Баттістіні.

Етапною подією в процесі інституціоналізації музичної освіти в Києві за участі італійських педагогів стало призначення співака Еttore Гандольфі (баритон) спершу викладачем Київського музичного училища, а з 1913 до 1923 року – професором Київської консерваторії²⁶. Діяльність Е. Гандольфі у вищій школі була спрямована на закріплення італійських стандартів навчання співу. Його методика була орієнтована на традицію *bel canto* і вирізнялася високою вимогливістю. Згідно із цією традицією, Е. Гандольфі категорично заперечував будь-яке м'язове напруження при співі. Він навчав учнів мікстового (одночасного) грудного й головного резонування на всьому діапазоні звучання голосу, а також прикритого, округленого, яскравого звуку з ефектом «внутрішньої посмішки». Важливим новаторським підходом у методиці Е. Гандольфі стало прослуховування з учнями записів провідних виконавців завдяки нещодавно відкритому в той час

¹⁹ Імператорське Російське музичне товариство. Українська музична енциклопедія. У 2 т. Т. 2. [Е–К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 199–203.

²⁰ ЦДІАУК, ф.442, оп. 812, спр.179 (На прохання італійського підданого Сальваторе Сабателлі про відкриття в Києві школи музики і співу, 1862), арк. 1–6.

²¹ Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження : словник. Київ, 2000. С. 213.

²² Ibidem, С. 65.

²³ Ibidem, С. 35.

²⁴ Ibidem, С. 203.

²⁵ Ibidem, С. 140.

²⁶ Ibidem, С. 81–82.

способу звукозапису. Випускники класу італійського маестро (зокрема, Олена Ахматова, Олександр Гродзинський, Михайло Стефанович) – талановиті українські співаки й педагоги, які у своїй викладацькій практиці керувалися настановами вчителя, а отже, розвинули традиції італійської вокальної школи.

В Одесі на ниві вокальної педагогіки активно працювали диригент Бело, випускник Неаполітанської консерваторії²⁷, Анджело Цанотті²⁸, співачка Роккіджані, яка викладала в музичній школі Одеси²⁹, а також Доменіко Дельфіно-Менотті. Останній митець (співак і режисер) став ключовою постаттю в розвитку професійної вокальної школи в Одесі. Через хворобу голосових зв'язок Д. Дельфіно-Менотті змушений був полишити виконавську кар'єру, натомість спрямував сили в річище викладацької практики. Спочатку він працював в Одеському музичному училищі (1904–1909), а в 1913 році став першим професором співу Одеської консерваторії. У своїй педагогічній діяльності Д. Дельфіно-Менотті застосовував комплексний підхід, що охоплював не лише вокальні вправи, а й «уроки сцени» та «італійської декламації»³⁰. Очевидно, така різнобічна підготовка вокалістів передбачала їхню подальшу музично-театральну кар'єру. Один із учнів Д. Дельфіно-Менотті, бас А. Швачко, справді, успішно виступав на оперних сценах. З Одеським оперним театром також пов'язана викладацька праця італійця Паоло Кантареллі. Він навчав співу в Рішельєвській гімназії і паралельно керував оперними сезонами протягом 1880–1890-х років. Відомо, що П. Кантареллі особисто їздив до Мілана ангажувати тамтешніх співаків для подальшої роботи в Україні, і навіть робив дописи в італійській пресі про музичне життя Одеси³¹.

У Харкові італійські вокальні традиції успішно впроваджував Федеріко Бугамеллі, який у 1901 році отримав запрошення викладати в музичному училищі³². Цей універсально обдарований музикант, який мав досвід капельмейстерської, педагогічної та композиторської діяльності³³, був визнаним музикантом в Італії, здобувши статус лауреата філармонічної академії у м. Пезаро. Методика Ф. Бугамеллі спиралася на традиції школи *bel canto*. Робота з вокалістами в класі Ф. Бугамеллі завжди розпочиналася з кропіткої роботи над гамами, арпеджіо та вокалізами з метою досягнення плавного звуковедення та вирівнювання регістрів. Крім того, італієць категорично уникав форсування звуку. Про «добру школу» вокального мистецтва Ф. Бугамеллі збереглися схвальні відгуки тогочасної преси, яка відзначала його талант педагога в постановці голосу учня, техніці вирівнювання регістрів, в увазі до виразності дикції та драматичного наповнення звуку³⁴. Серед вихованців Ф. Бугамеллі – Павло Голубєв, один із засновників української вокальної школи на базі Харківської консерваторії³⁵. У своїй викла-

²⁷ Ibidem, С. 93–94.

²⁸ Ibidem, С. 262.

²⁹ Ibidem, С. 202.

³⁰ Ibidem, С. 104–105.

³¹ Ibidem, С. 130.

³² Ibidem, С. 62.

³³ Щепакін В. Харківський період (1901–1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків : Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2012. Вип. 36. С. 8.

³⁴ Ibidem. С. 12.

³⁵ Єрошенко О. В. Педагогічна діяльність професора П. В. Голубєва: діалог української та італійської вокальних шкіл XX ст. Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2009. Вип. 26. С. 282–290.

дацькій праці він продовжив вокально-педагогічну традицію свого італійського вчителя. До розвитку харківської школи співу долучилася й Анджолетта Д'Альберті, яка спочатку виступала в Києві, а після завершення кар'єри відкрила в Харкові приватну вокальну школу співу³⁶. Приватною викладацькою практикою співу в Харкові займався також баритон Фіноккі³⁷.

Так, у період інституціоналізації музичної освіти в Наддніпрянщині заслуга італійських співаків полягала не лише в упровадженні виконавських традицій *bel canto*, а й у систематизації вокального навчання в Києві, Одесі та Харкові.

Висновки. Результати дослідження підтверджують вагомий вплив італійської традиції співу на розвиток професійної вокальної школи Наддніпрянщини другої половини XIX – початку XX століття. У цей період відбувається системне впровадження засад вокально-педагогічної практики *bel canto* в освітні інституції Києва, Харкова й Одеси італійськими музикантами, які там викладали. На основі опрацювання наукової літератури, архівних матеріалів та періодики було зібрано й систематизовано імена цих музикантів та уточнено їхні біографічні факти та відомості про виконавську й музично-педагогічну діяльність. Основну увагу приділено трьом ключовим постатям італійського вокального мистецтва, які працювали в різних закладах регіону на професорських посадах: Е. Гандольфі (Київська консерваторія), Ф. Бугамеллі (Харківське музичне училище) та Д. Дельфіно-Менотті (Одеська консерваторія). З'ясовано, що залучення цих педагогів до розбудови музичної освіти в Наддніпрянщині зумовлене дедалі більшим культурним запитом місцевої інтелігенції на високі стандарти європейського виконавства та музичної педагогіки.

Аналіз зібраної інформації дав змогу розкрити сутність методики викладання італійських співаків-педагогів. Визначено, що загалом їхній підхід базувався на фундаментальних засадах школи *bel canto*. При цьому кожен із трьох педагогів віддавав перевагу певним методичним принципам. Так, Е. Гандольфі в роботі з учнями надавав великого значення правильному диханню, мікстовому резонуванню на всьому діапазоні звучання голосу, уникаючи при цьому м'язового напруження. Ф. Бугамеллі приділяв особливу увагу ґрунтовній роботі з вокалізами та вправам з вирівнювання регістрів, а Д. Дельфіно-Менотті – комплексній вокально-сценічній підготовці, що передбачала «уроки сцени» та «італійської декламації». Свідченням ефективності викладацької праці італійських педагогів стала успішна виконавська й вокально-педагогічна діяльність їхніх українських учнів (П. Голубева, О. Гродзинського, О. Ахматової, М. Стефановича), які розвивали національну вокальну школу XX століття на традиціях італійської школи *bel canto*.

Література

1. Бацак К. Ю. Italian opera stage ODESSA (1831–1838 years). *Мистецтвознавчі записки*. 2016. Вип. 29. С. 226–239.
2. Бацак К. Ю. Італійська опера Одеси 1825–1831 рр.: антреприза без антрепренера. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 27. С. 30–41.
3. Богданов Н. Очерк деятельности Киевского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества и учрежденного при нем Музыкального Училища со времен их основания. 1868–1888 гг. Киев : Тип. К. Милевского, 1888. 173 с.
4. Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження : словник. Київ, 2000. 323 с.

³⁶ Варварцев, М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження : словник. Київ, 2000. С. 93–94.

³⁷ Ibidem, С. 255.

5. Варварцев М. М. Італійці в Україні (XIX ст.): біографічний словник діячів культури / Відп. ред. В. А. Смолій; НАН України. Інститут історії України. Київ : Інститут історії України, 1994. 196 с.
6. Дон-Дизз [Сокальский В. И.]. Музыкальное училище. *Южный край*. 1902. № 7569. 30 нояб.
7. Єрошенко О. В. Педагогічна діяльність професора П. В. Голубєва: діалог української та італійської вокальних шкіл XX ст. *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури*. Харків : ХДАК, 2009. Вип. 26. С. 282–290.
8. Зеленецкий К. Жизнь в Одессе. *Одесский альманах на 1839 год*. Одесса, 1839. С. 167–187.
9. Зільберман Ю. А. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки. Київ : Клякса, 2012. 479 с.
10. Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / Відп. ред. О. С. Онищенко; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ : НБУВ, 2004. 646 с.
11. Імператорське Російське музичне товариство. Українська музична енциклопедія. У 2 т. Т. 2. [Е–К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. 664 с.
12. Корній О. П. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. Ч. 3. : XIX століття. Київ : Вид-во М. П. Коць, 2001. 477 с.
13. Никоненко Т. М. Культурно-мистецькі салони в Україні кінця XVIII – першої половини XIX століття : дис. ... канд. іст. Наук : 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2005. 190 арк.
14. Остроухова Н. В. Джакомо Пуччіні в Одеській опері: історія та сучасність. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. Вип. 142. С. 63–75.
15. Остроухова Н. В. Одеський оперний театр як музично-історичне явище та художньо-інституціональний феномен: монографія. Одеса : Олді+, 2024. 716 с.
16. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т. 1 / Ред. Колегія : Ю. Бобошко та ін. Київ : Наукова думка, 1967. 496 с.
17. Щепакін В. Харківський період (1901–1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2012. Вип. 36. С. 6–20.

Архівні та неопубліковані джерела:

1. ДА м. Києва, ф. 144, оп. 1, спр. 48. Про прийом та увільнення учителів ін-ту шляхетних дівчат, 1840. Арк. 4, 7.
2. ЦДІАУК, ф. 442, оп. 812, спр. 179. На прохання італійського підданого Сальваторе Сабателлі про відкриття в Києві школи музики і співу, 1862. Арк. 1–6.

Дата надходження статті: 28.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025



УДК 78.461. 78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-9>

Ши Сінь

аспірант кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0004-4503-9707>

САКСОФОННА ТВОРЧІСТЬ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ І ЗОВНІШНІХ ВПЛИВІВ

У статті запропоновано розгляд саксофонної творчості китайських композиторів, становлення й розвиток якої відбувався під впливами національних традицій (широке використання тем улюблених фольклорних та авторських мелодій, наслідування звучання засобами саксофона тембрів національних інструментів), стилістики західної музики (нерегулярна метрика, експериментування з альтерацією щаблів пентатонного ладу, використання технік додекафонії та пунтилізму тощо) і соціокультурних явищ (синергія міжкультурної комунікації китайських музикантів із західними, захоплення мистецтвом джазу, наплив до Китаю західних сольних та ансамблевих виконавців, поступова фемінізація китайського саксофонного мистецтва). Мета статті полягає в доведенні здобутків китайської композиторської творчості для саксофона в контексті її загальнонаціонального значення для розвитку академічного духового мистецтва Китаю, а також високого визнання творів китайських композиторів та їх залучення до скарбниці світового композиторського й виконавського континууму. Аргументовано фактори швидкого входження саксофона в китайський музичний простір, узагальнено специфіку особливостей творення музичних композицій китайських композиторів, систематизовано їх за жанровими ознаками та способами виконавства. У сенсі гендерної специфіки китайського саксофонного мистецтва виділено перші приклади виконавської (Се Ля Янь і Фань Сяонін) та композиторської творчості (Чень І) китайських жінок. Узагальнено стильові особливості перших творів для саксофона Чень І, що полягають у прагненні наслідувати технічними й тембральними засобами саксофона звуки природи та ефекти звучання архаїчних національних музичних інструментів, у застосуванні модерних технік. Наукова новизна полягає в першому в українському музикознавстві узагальненні значення китайської саксофонної композиторської творчості в сучасній академічній музичній культурі, у виявленні вітаїстичних паралелей китайської та української інструментальної композиторської творчості. Аналіз сольних творів для саксофона, а також ансамблевих й оркестрових із його залученням дав змогу зробити висновок про їх вагоме значення в розвитку національного саксофонного мистецтва.

Ключові слова: саксофон, китайський композиторський та виконавський континуум, традиції і новаторство, соціокультурний контекст, жіноча саксофонна творчість, жанр, стиль.

Shi Xin. Saxophone works of Chinese composers in the context of national traditions and external influences

The article proposes a consideration of the saxophone works of Chinese composers, the formation and development of which took place under the influence of national traditions (wide use of themes of popular folklore and authors' melodies, imitation of the sound of timbres of national instruments by means of the saxophone), the stylistics of Western music (irregular metrics, experimentation with the alteration of pentatonic scale steps, the use of dodecaphony and pointillism techniques, etc.) and socio-cultural phenomena (synergy of intercultural communication between Chinese and Western musicians, fascination with the art of jazz, the influx of Western solo and ensemble performers into China, gradual feminization of Chinese saxophone art). The purpose of the article

is to prove the achievements of Chinese composers; works for the saxophone in the context of its national significance for the development of academic wind art in China, as well as the high recognition of the works of Chinese composers and their inclusion in the treasury of the worlds composer and performing continuum. The factors of the rapid entry of the saxophone into the Chinese musical space are supported, the specifics of the features of the creation of musical compositions by Chinese composers are summarized, their systematization according to genre features and methods of performance is carried out. In the sense of the gender specificity of Chinese saxophone art, the first examples of Chinese women's performing (Xie Li Yan and Fan Xiaoning) and composing (Chen Yi) are singled out. The stylistic features of Chen Yi first works for the saxophone are summarized, which consist in the desire to imitate the sounds of nature and the effects of the sound of archaic national musical instruments by technical and timbral means of the saxophone, in applying modern techniques. The scientific novelty lies in the first in Ukrainian musicology generalization of the significance of Chinese saxophone compositional work in modern academic musical culture, in the identification of vitaistic parallels between Chinese and Ukrainian instrumental compositional work. The analysis of solo works for saxophone, as well as ensemble and orchestral works with its involvement allowed us to conclude about their significance in the development of national saxophone art.

Key words: saxophone, Chinese composer and performing continuum, traditions and innovation, sociocultural context, women's saxophone works, genre, style.

Вступ. У сучасному тезаурусі академічної інструментальної музики Китаю одне із чільних місць у царині майстерних винаходів для духових інструментів належить творам для саксофона. Незважаючи на досить пізнє порівняно з історичним ходом становлення та розвиток західноєвропейського саксофонного мистецтва, входження цього інструмента в китайський композиторський та виконавський континуум відбулося напрочуд швидко, майже блискавично завойовуючи прихильність найширших верств слухацької аудиторії. Як пояснюють цей феномен китайські дослідники Лі Юйшен¹, Ло Кунь, Ду Лін, Ван Юйхе², Чень Лінцюнь та ін., неймовірна популярність саксофона від перших знайомств із його звучанням, навіть незважаючи на консервативність на початках китайського соціуму до західних новинок, спричинена низкою факторів. Серед таких відзначимо захоплення багатством колористики тембрів різновидів саксофона, що вважалися близькими до традиційних китайських духових – зокрема, сони і деяких видів флейт. Вагомого значення відразу набуло спостереження особливої близькості саксофона до можливостей його наслідування людському голосу і, що вбачалось особливо значимим, зручність та латентність немов наспівного виконання мелодій китайських національних пісень засобами «заморського» інструментального тембру. Значення мали й іманентна податливість саксофона до мелодійної та ритмічної імпровізації, а також відносна нескладність опанування гри на ньому.

За доволі нетривалий час від перших спроб створення мініатюрних музичних композицій для саксофона до масштабного розгорнення жанрової палітри сьогодення в доробку композиторів Китаю відбулася величезна еволюція, що позначилась у кількісних характеристиках та якісних стильових і формотворчих змінах.

Аналогічно, як спостерігаємо й шляхи подібного, можливо надто поступового входження в китайський простір інших європейських академічних музичних інструментів, наприклад, фортепіано, духових труби чи тромбона, струнно-смічкових віолончелі чи контрабасу, популяризації саксофона в Китаї великою мірою спричинилася синергія

¹ Лі Юйшен. Саксофон у Китаї. Шанхай : Музичне видавництво, 2013. С. 3–4.

² Ван Юйхе. Нова і найновіша історія музики Китаю. Пекін : Видавництво «Хуа-вень», 1991. С. 45.

об'єктивних факторів: з одного боку, розгортання (після повалення влади імператорських династій, проголошення 1912 р. Китайської Республіки й поступового відкриття кордонів, що створило можливості для безперешкодного завезення, зокрема, музичних інструментів та початків гастрольних виступів іноземних виконавців) міжкультурної комунікації китайських музикантів із західними. Цей фактор мав значення закладання передумов для зачинання та наступного переможного розвитку міжкультурного діалогу Китаю із західним світом. З іншого – захоплення китайськими слухачами та виконавцями мистецтвом джазу, у якому перманентно в різних виконавських складах був саксофон. У поступі обох цих тенденцій мало значення зростання напливу до Китаю західних сольних та ансамблевих виконавців, серед яких було чимало композиторів і навіть педагогів.

Матеріали та методи. Матеріалами статті стали різножанрові твори китайських композиторів для саксофона, наукові праці китайських дослідників Лі Юйшена і Ван Юйхе, які розглядалися у зрізі аргументації щодо швидкого входження саксофона в китайський композиторський, виконавський і слухацький континуум; статті Ло Куня і Чан Юань щодо гендерних ознак китайського саксофонного мистецтва; Ши Сіня стосовно окремих стилістичних та жанрових параметрів творів китайських композиторів; офіційного сайту Кенні Джі й довідникового інтернет-видання «Жіночі гурти початку XX ст. – щаслива історія» для визначення виконавських складів перших західних колективів, що гастролювали в Китаї.

Методологічна база дослідження ґрунтується на поєднанні міждисциплінарного підходу й комплексу методів, до якого входять історико-культурологічний, музикознавчий, біографічний та синергетичний методи.

Результати. Виникнення перших професійних композицій пов'язується з творчістю Фань Шенці, якого справедливо вважають батьком китайського саксофона. До переліку найбільш значущих серед великої кількості його творів належать сольні п'єси «Уссу-рійський човен», «Танок Асі у місячному сяйві» та ін., але найбільшої популярності здобула його неперевершена саксофонна адаптація мелодії дуже популярної в Китаї інструментальної теми «Закохані метелики». Ці найбільш ранні зразки Фань Шенці відразу визначили магістральні тенденції творення музики для саксофона для наступних поколінь китайських композиторів: тяжіння до спирання на улюблені давніші й сучасні фольклорні та авторські пісенні та інструментальні мелодії (цей метод найбільш активно сприяв популяризації інструменту в Китаї), використання ладу п'ятищаблевої пентатоніки, фантазування у використанні ритмічно-свобідних патернів та широке застосування в саксофонній імпровізації властивих для китайських національних духових і струнних музичних інструментів виконавських прийомів та художніх барв, як-от глісандо, вібрато, мелізматика, а також способів інтонування на національних інструментах.

Тенденції Фань Шенці з опрацювання народних мелодій у композиціях для саксофона продовжили розвивати інші китайські композитори. Серед найбільш примітних та популярних творів – п'єси для соло саксофона «Пісні любові» Ван Гешена, для якої композитор, наслідуючи Фань Шенці і по-своєму відтворюючи пейзаж величі південно-східних гір, використав інтонацію з пісні китайської національної меншини Юе (Yue) «Танок Асі у місячному сяйві»; сольна п'єса «Замок Місяця» Сюй Ліня на тему з традиційної опери куньцзюй про красуню Чаньє; п'єса Чжена Лу «Така висока гора Данінзі» для саксофона й симфонічного оркестру, основу музичного матеріалу якої становила тема однойменної народної пісні народності Хечже (Hèzhè), що проживає в Китаї на території Внутрішньої Монголії.

Справжній ажіотаж викликали опрацювання китайських мелодій для саксофону, які експонували в Китаї американський виконавець і композитор Кенні Джі (Кенні Брюс Горелік, нар. 1956 р.; музикант єврейсько-українського походження, його батьки були родом з м. Одеса). На зламі 1980–1990-х рр. славетний музикант приїздив до Китаю з гастрольними виступами. На той час він уже був володарем «Всесвітньої музичної премії» «Soul Train» (1991) і за музику до кінострічки «Dying Young» («Помирати молодим») номінантом на премію «Греммі», яку отримав 1993 р.³

Широке визнання здобуло перекладення Кенні Джі для саксофона популярної китайської мелодії «Квітка жасмину», яку він з величезним успіхом виконував під час гастролей у Китаї і потім у багатьох країнах світу. Відзначимо, що саксофонна адаптація Кенні Джі цієї мелодії, а також створення ним і найширша популяризація наступної п'єси на китайські мотиви «Going Home» мали вагоме значення в процесі привернення уваги західного світу до музики Піднебесної.

У контексті гастрольних відвідин Китаю зарубіжними виконавцями, що вплинули на розвиток саксофонної творчості китайських композиторів, укажемо також, що від початку ХХ ст. до Китаю приїздило багато інших солістів-саксофоністів та ансамблістів. Серед перших найвизначніших – американці Каунт Бейсі та Едд Салліван, які завдяки презентації свого мистецтва в країнах різних континентів уже до приїзду до Китаю набули слави найкращих саксофоністів світу.

Високе саксофонне мистецтво – академічне і джазове – з тембровими, образними й широкими технічними можливостями інструменту презентували в Китаї в концертних гастрольних виступах навіть жінки, серед яких були і солістки, й ансамблістки. Серед перших сольних виконавиць – американки Клара де Фриза, Хелен Льюїс, Єва Дарлінг, Една Кроуссон, нідерландка Кенді Далфер. У цьому ряді окремо відзначимо представницю з українського міста Одеси Іру Хаттон. Особливо багато концертів відбулося в царині ансамблевої музики із саксофоном: серед перших академічних колективів Китай відвідали «Квартет сестер Шустер», «The ingénues» (у буквальному перекладі «Наївні дівчата»), джазові колективи «Jazzladies», «Lewis and her all-girl jazz syncopators» («Льюїс та її синкопуючі дівчата») та ін. Інформацію про активну участь у перших концертах саксофонної музики представниць жіночої статі в Китаї почерпнуто з праці «Жіночі гурти початку ХХ ст. – щаслива історія»⁴. Китайський дослідник Ло Кунь у розвідці «Жіноче мистецтво гри на саксофоні ХХ століття та його проєкція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю» (2015) відзначав, що ці виконавиці «... у період 1925–1937 рр. з блискучим успіхом здійснювали гастрольні тури містами Північної та Південної Америки, Європи, Азії та Африки. <...>. В переліку азійських країн був і Китай»⁵.

У 1920–1930-х рр. вельми активна й блискуча концертна діяльність жінок як солісток та учасниць ансамблевих колективів мала особливий резонанс, оскільки, згідно з установленими впродовж тисячоліть соціальними переконаннями, жінка в Китаї не мала права не лише брати участь у концертних заходах, а й взагалі показуватися перед публікою.

³ Kenny G. URL: <https://myspace.com/kennyg>.

⁴ Female Bands of the Early 20th Century – Happy Women's History Month URL: <https://www.amoeba.com/blog/2012/03eric-s-blog/all-female-bands-of-the-20th-century>

⁵ Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні ХХ століття та його проєкція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 36. С. 72.

Хоч і були окремі випадки, про які, досліджуючи проблематику гендерної специфіки музичного мистецтва Китаю, вказувала Чан Юань. Дослідниця віднайшла інформацію та виокремила декілька імен видатних мисткинь ще від часів античного Китаю, зокрема про придворну танцівницю Тянь Лі, поетесу Шангуань Ваньєр, танцівницю Ян Юхуань та інструменталісток і композиторок Су Іпо, Ян Пей Сінгу і Цай Янь. Чан Юань писала, що внаслідок укорінених у суспільстві Китаю думок «статус жінок був значно нижчим за статус чоловіків. ... Багато віків тут спостерігались дискримінація жінок і ставлення до них як до меншовартісного прошарку суспільства»⁶.

Пізніше, у пам'ять про виступи зазначених перших на китайських сценах західних виконавиць один із найяскравіших саксофоністів США Ед Калле (нар. 1959 р. на Флориді) навіть створить композицію «Жінка і саксофон».

Фемінізація саксофонного мистецтва в Китаї розпочалася лише наприкінці ХХ ст., що пов'язується з концертною діяльністю учениць першого професійного саксофоніста Китаю Фань Шенці (яким його уважали в Китаї, а потім й у США) Се Ля Янь і його доньки Фань Сяонін, а за ними – композиторською творчістю Чень І. Відзначимо, що перші твори для саксофона Чень І, які відразу виконували в Китаї і здобули на Батьківщині композиторки великої популярності, створені нею під час перебування в США.

Чень І народилася 1953 р. на півдні Китаю в м. Гуаньчжоу, у гірських околицях якого багато слухала народних пісень і танцювальних мелодій у виконанні місцевих мешканців. Саме народна музика рідного краю, у якому вона могла чути специфіку давнього автентичного співу та гру на вельми специфічних місцевих музичних інструментах, наслідування звучання яких майже не використовується в сучасній професійній композиторській практиці (зокрема, дуже давніх гонгу бочжуна й ударного юньло, на рамі якого підвішуються 10 круглих металевих дисків, по яких слід ударяти палицею), назавжди стала джерелом натхнення й невичерпної фантазії композиторки. У юних роках вона жадібно запам'ятовувала свої музичні враження, записувала тексти пісень разом з мелодіями в зошиті й прагнула здобути професійну музичну освіту.

1986 р. Чень І серед найкращих студентів закінчила навчання в Пекінській консерваторії як скрипалька і піаністка. Проте після тяжких випробувань років Культурної революції (страсти батьків і її примусової тяжкої та виснажливої фізичної праці у високогірних районах Гуандуна) вона все ж вирішила переїхати до США, у Нью Йорк, щоб продовжити навчання. У Колумбійському університеті вона вивчала композицію, де почала писати свої перші сольні інструментальні та оркестрові твори. Періодично навідуючись до Китаю, Чень І залишилася на постійне проживання в Канзас-Сіті, де дотепер викладає в Консерваторії музики і танцю. На Батьківщині творчість Чень І добре знають і пишаються тим, що їх співвітчизниця стала першою серед китайських жінок, які отримали ступінь доктора музики. На підтвердження високої пошани її творчості в Китаї, серед інших кращих композиторів держави Чень І нагороджена декількома Національними преміями.

Першими опусами Чень І для саксофона стали сольний твір «Монолог (Враження від правдивої історії Ah Q)» (1993), що виник під враженням прочитання однієї з новел китайського письменника Лю Сюна «Правдива історія Ah Q», а слідом за ним – «Китайські старовинні танці». Спочатку ця композиція задумана авторкою для кларнета, і лише в другій версії за порадою і сприянням американського саксофоніста Керрі Коффмана,

⁶ Чан Юань. Гендерна специфіка мистецької творчості античного Китаю. *Наукові збірники Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2024. Вип. 1. С. 52; 54.

автора популярних збірок «Бульбашки», «Нерелевантні діалоги» та «Абстракції», Чен І створила другу версію для сопранового саксофона з фортепіано⁷.

Обидва твори характеризує звернення до мелодики почутих у молодих роках народних пісень, використання пентатонного ладу з експериментами альтерації його щаблів, специфіка метроритмічної системи, у якій спостерігаємо поєднання автентичних метроритмічних фігур з елементами додекафонії, використання незвичних пауз – засобів, які композиторка трактує в сенсі програмної зображальності й тяжіння наслідування технічними і тембральними засобами саксофона звуків природи та ефектів звучання архаїчних національних інструментів.

Викладені відомості про китайських саксофоністок і композиторок дають змогу зробити висновок про їх важливу роль у розвитку національного саксофонного мистецтва.

На прикладах цих двох творів Чень І можемо зробити певні узагальнення щодо їх стилістики, яку визначаємо як проникнення в академічну китайську саксофонну творчість жанрово-стильових рис модерної музики, зокрема, авангардних технік і засобів музичної виражальності як сонористика, алеаторика, пуантилізм та мінімалізм в сенсі повторюваних патернів. Загалом же в цих творах втілено національний колорит музики гірських національних меншин гуандунської провінції. Узагальнення стосуються й утвердження життєздатності використовуваних композиторкою архаїчних китайських мелодій, що трактуємо немов її прагнення до ствердження безконечного життєвого начала китайської нації. На тлі втілення цих характеристик крізь стилістику модернізму виникає ще одне важливе, можливо сміливо-нестандартне спостереження, яке полягає у відчутті вітаїстичних паралелей китайської та української інструментальної композиторської творчості.

Упродовж другої половини XX – початку XXI ст. національними композиторами Китаю створено вельми об'ємний саксофонний репертуар, основу якого здебільшого продовжує характеризувати тяжіння до опрацювання тем народних мелодій. Окрім окремих п'єс для саксофона є й велика кількість творів крупних форм – симфоній (наприклад, Симфонія Чжан Цзякуня), симфонічних сюїт («П'ять народних сичуанських пісень» Хуана Ваньпіна), поєм («Кільце мандарина» Янь Сяньміна), концертних п'єс для оркестру («Красвиди Лоншана» Чень Цінгу і «Душа Чжуцанцзяна» Лі Сяоміня). Характерною ознакою стилістики цих творів постають пошуки композиторів у способах перетворення композиційних технік XX ст.

Висновки. За період кінця XX – першої чверті XXI ст. китайськими композиторами створено об'ємний репертуар, який щодо жанрової палітри визначили: переклади для саксофона мелодій народних пісень; переклади інструментальних мелодій, що спочатку були створені для китайських народних інструментів; переклади найпоширеніших у Китаї сольних та ансамблевих творів західноєвропейських композиторів; створення оригінальних національних авторських композицій для соло, різного складу інструментальних ансамблів та музики для оркестрового виконання з включенням сольних партій саксофона або використання колористики його звучання в загальній вертикалі оркестрової партитури. Доведено значення здобутків китайської композиторської творчості в загальнонаціональному та світовому континуумі саксофонної музики як створення композицій, що презентують індивідуальність творчих концепцій та універсальність жанрових і стильових ознак.

Література

⁷ Ши Сін. Специфіка програмної мініатюри у саксофонній творчості китайських композиторів другої половини XX – початку XXI століть. Львів : ЛНМА, 2019. С. 38.

1. 汪毓和《中国近现代音乐史》. 北京：人民音乐出版社，1991. 277 (Ван Юйхе. Нова і найновіша історія музики Китаю. Пекін：Видавництво «Хуа-вень»), 1991. 277 с.
2. 李雨生. 中国萨克斯风. 上海：音乐出版社，2023年，57页. (Лі Юйшен. Саксофон у Китаї. Шанхай：Музичне видавництво), 2013. 57 с.
3. Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні ХХ століття та його проєкція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип 36. С. 169–178.
4. Чан Юань. Гендерна специфіка мистецької творчості античного Китаю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2024. Вип. 1. С. 50–57.
5. Ши Сінь. Специфіка програмної мініатюри у саксофонній творчості китайських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Львів：ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2019. 66 с.
6. Female Bands of the Early 20th Century – Happy Women’s History Month URL: <https://www.amoeba.com/blog/2012/03eric-s-blog/all-female-bands-of-the-20th-century>
7. Kenny G. URL: <https://myspace.com/kennyg>.

Дата надходження статті: 03.11.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025



УДК 785:78.071.1:Кривопуст:821.161.2-1.09

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-10>*Якимчук Олена Миколаївна**кандидатка мистецтвознавства, доцентка,**докторантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики,**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського**<https://orcid.org/0000-0002-2276-6061>**Scopus-Author ID: 59394938300**WoS Researcher ID: GRJ-5161-2022*

МУЗИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В СИМФОНІЇ-ДИПТИХУ БОГДАНА КРИВОПУСТА

У статті розглянуто реалізацію поезії Т. Шевченка в Симфонії-диптиху сучасного українського композитора Богдана Кривопуста. Установлено, що національна ідея є основною засадою обох митців. Мета публікації – вивчити семантичні особливості Симфонії-диптиху Богдана Кривопуста, виявити взаємодію поетичного й музичного тексту, їхніх глибинних сенсів. Методологію становлять текстологічний, структурно-аналітичний, порівняльний, інтерпретаційний, поєднання яких дає змогу розкрити мету статті. У статті вперше проаналізовано Симфонію-диптих Богдана Кривопуста в контексті реалізації поетичного тексту Т. Шевченка. Аналіз Симфонії-диптиху на слова Т. Шевченка Богдана Кривопуста дає підстави дійти певних висновків. Композитор ретельно добирає поезію до власних творів. Національна ідея є спільною засадою у творчості обох митців. У Диптиху реалізовано замисел духовного очищення й воскресіння України після її руйнування. Така концепція робить твір цілісним у композиторському й виконавському аспектах. В обох частинах автор застосовує музичні засоби, які виразно передають семантику художнього образу. Так, семантика руйнування позначена швидкими тривалостями й темпом, акцентованою артикуляцією, остинатними вертикалями. Семантика мрії про відродження – плавним звуковеденням, перевагою горизонталі над вертикаллю, імітаційною фактурою, що має ефект відлуння. М'яка медитативна сонористика занурює слухача в трансцендентний стан, створюючи образ квітучої країни. Зміна співу на говоріння підкреслює семантичну кульмінацію другої частини й усього циклу. У будь-якому прийомі партитури композитор демонструє глибоке розуміння пророчого слова поета, що змушує слухача знаходити філософсько-екзистенційні сенси в його творах.

Ключові слова: *творчість Богдана Кривопуста, українська хорова музика, музична шевченкіана, сучасна українська хорова музика.*

Yakymchuk Olena. Musical interpretation of Taras Shevchenko's poetry in Bohdan Kryvopust's Symphony-Diptych

The musical interpretation of Taras Shevchenko's poetry in in the Symphony-Diptych by contemporary Ukrainian composer Bohdan Kryvopust is considered in the article. It has been established that the national idea is the fundamental principle of both artists. The purpose of the article is to highlight the semantic features of B. Kryvopust's Symphony-Diptych, to reveal the interaction between the poetic and musical texts and their deeper meanings. The textological, structural-analytical, comparative, and interpretative approaches comprise the methodology of the research. Their combination enables achieving the aim of the article. The Symphony-Diptych by B. Kryvopust's in the context of the realisation of T. Shevchenko's poetic text is analyzed for the first time. Conclusions. The composer carefully selects poetry for his choral works. The national idea is a common foundation in the work of both artists. The Diptych embodies the idea of spiritual purification and resurrection of Ukraine after its destruction. This concept makes the work coherent

in terms of composition and performance. In both parts, the author uses musical means that clearly convey the semantics of the artistic image. Thus, the semantics of destruction are marked by rapid durations and tempo, accentuated articulation, and ostinato verticals. The semantics of the dream of rebirth are marked by smooth sound conduction, the predominance of the horizontal over the vertical, and an imitative texture has an echo effect. Soft, meditative sonority immerses the listener in a transcendent state, creating an image of a blossoming country. The change from singing to speaking emphasises the semantic climax of the second part and the entire cycle. In every technique of the score, the composer demonstrates a deep understanding of the poet's prophetic words, forcing the listener to find philosophical and existential meanings in his works.

Key words: the works of Bohdan Kryvopust, Ukrainian choral music, Shevchenko's musical legacy, contemporary Ukrainian choral music.

Вступ. Творча спадщина Т. Шевченка є невичерпним джерелом натхнення для митців. Музична шевченкіана становить окремий пласт в українській музичній культурі, що не втрачає своєї актуальності, набуваючи нових жанрів. Перелік творів, написаних на поезію Кобзаря, підтверджує думку О. Берегової, що «скарбниця поезії українського генія невичерпна»¹.

Шевченкознавці визначають національну ідею основною темою творчості Т. Шевченка. Увесь спадок митця – поезія, листи, щоденники – виразно підкреслюють його роль у формуванні національної ідентичності. Отож, у їхніх текстах Кобзар постає Просвітлювачем, носієм Правди, поетом-предтечею (В. Лизанчук); співцем народних почуттів, народних діянь (М. Костомаров); найсвітлішим українським генієм (Д. Павличко). Упродовж півтора століття Т. Шевченко є консолідувальною силою для всього українства. На думку Д. Павличка, емоційна сила, яку Т. Шевченко вніс в українську ідею, стала релігією нації². У філософсько-культурологічному есе «Шевченків міф України» О. Забужко розглядає поета як першого українського модерного інтелектуала, який у часи відсутності українських інституцій об'єднав націю своїм словом, ставши архітектором української національної ідеї³. Його творчість стала тією інституцією, що формувала свідомість українців. Тексти митця розкривають його як філософа, який прокував долю України. Тому вони актуальні в контексті сучасних подій.

Пророча природа Т. Шевченка спонукала сучасних композиторів до переосмислення філософських констант творчості Кобзаря. Так, музична шевченкіана представлена різноманітними жанрово-стильовими формами: від вокальних мініатюр до масштабних симфонічних партитур і модифікованих опусів.

У творах Богдана Кривоуста органічно поєднуються національна самобутність і сучасне композиторське письмо. Глибинність тематики спричиняє осмислення сучасних подій крізь призму пророчого слова поета. Тому в опусах композитора одночасно співіснують ліричні й драматичні наративи. Вибір музикантом поезії Кобзаря свідчить про його бажання усвідомити її глибинні сенси. З такої позиції розглянемо Симфонію-диптих Б. Кривоуста, визначаючи особливості прочитання автором першоджерела. Наукова новизна. У статті вперше проаналізовано Симфонію-диптих на слова Т. Шевченка Б. Кривоуста, наукова новизна є очевидною.

¹ Берегова О. Шевченкіана в українській композиторській творчості ХХ століття. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 9–13.

² Павличко Д. Українська національна ідея та її значення для утвердження державної незалежності України. *Народна творчість та етнографія*. 2005. № 1. С. 7–21.

³ Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ: Видавничий дім «Колора». 2023. 300 с.

Матеріали і методи. Хорова музика українських композиторів традиційно є об'єктом досліджень вітчизняних музикознавців. Музична шевченкіана постійно перебуває в центрі уваги українських дослідників. Більша частина спадщини поета знайшла продовження в музичних творах. Загальні огляди музичної шевченкіани здійснили О. Берегова⁴, Б. Фільц⁵. Хорову спадщину українських композиторів на поезію Т. Шевченка в діаспорі вивчає Г. Карась⁶. Цінними для музикантів є біобібліографічне довідкове видання М. Гулковського⁷, у якому висвітлено творчість 400 українських композиторів, конкретизовано музичну шевченкіану. Твори Валерія Антонюка на поезію Т. Шевченка вивчають Валентина Антонюк, О. Кумановська, А. Шейко⁸.

Важливими для вивчення модифікації хорових жанрів стала публікація І. Матійчин⁹; особливостей структури й змісту Диптихів українських композиторів – стаття О. Полетаєвої¹⁰.

Творчість Б. Кривопуста поки що не представлена в музикознавчому дискурсі. Ураховуючи плідну композиторську діяльність у різних жанрах, участь у музичних фестивалях, співпрацю з багатьма вітчизняними колективами, вважаємо за доцільне представити творчий доробок музиканта на прикладі Симфонії-диптиху на слова Т. Шевченка.

Для аналізу твору використано низку методів: текстологічний – для визначення художньо-образної сфери, структури поетичного тексту; структурно-аналітичний – для розуміння побудови циклу, особливості драматургії; порівняльний – для порівняння поетичного тексту з його музичним утіленням; інтерпретаційний забезпечив авторське прочитання циклу як цілісного явища.

Результати. Творчість композитора, піаніста, викладача, видавця Богдана Леонідовича Кривопуста (1975) добре відома в Україні та за її межами. Музикант був стипендіатом програм Міністра культури і Національної спадщини Польщі *Gaude Polonia* (2003), премій ім. Л. Ревуцького (2005), ім. М. Лисенка (2019), ім. В. Косенка (2022); переможець Всеукраїнського композиторського конкурсу «Українська концертна увертюра» (2021). Багато років поспіль Б. Кривопуст очолював видавництво «Музична Україна».

Композиторський доробок митця становлять твори різних жанрів: симфонічна, камерна, вокально-хорова музика, обробки українських народних пісень, твори для дітей тощо. Чималий перелік у ньому належить опусам для симфонічного й камерного оркестрів. Також композитору цікава й вокально-хорова творчість. Музикант віддає

⁴ Берегова О. Шевченкіана в українській композиторській творчості ХХ століття. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 9–13.

⁵ Фільц Б. Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Вип. 3. С. 20–30.

⁶ Карась Г. В. Хорова Шевченкіана композиторів української діаспори. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(1). С. 158–164.

⁷ Музична Шевченкіана українських композиторів : біобібліогр. довід. вид. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. 952 с.

⁸ Антонюк В., Кумановська О. «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору а cappella на слова Тараса Шевченка» Валерія Антонюка: синтез музики та поезії. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 2, С. 13–23; Антонюк В. Г., Кумановська О. Л., Шейко А. О. Про хор «Заповіт» Валерія Антонюка на вірші Тараса Шевченка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 2. С. 128–135.

⁹ Матійчин І. Ораторія, кантата, опера в хоровій творчості українських композиторів (модифікація жанрів). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 43, Том 2. С. 40–45.

¹⁰ Полетаєва О. Симфонія-диптих Ганни Гаврилець: бінарно опозиція як основа концепції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 40, Том 3. С. 22–29.

перевагу канонічним, народним, текстам Т. Шевченка. Він є автором Двох хорів на канонічні тексти для мішаного хору (2000), обробок українських народних пісень із циклу «Золоті ключі» (2010–2022), циклу «Коляда» для голосу й камерного оркестру (2019), Пісень з давнини для голосу й камерного оркестру (2018). На слова Т. Шевченка написані Ораторія (2017), Симфонія-диптих для мішаного хору *a cappella* (2018), «Зоре моя вечірняя» для мішаного хору (2024).

У творчості Б. Кривопуста виразно втілена національна ідея. Це проявлено на музично-інтонаційному рівні, в образах, назвах творів. Звернення музиканта до поезії Т. Шевченка, яка є духовним стрижнем української національної свідомості, підтверджує цю тезу.

Симфонія-диптих на слова Тараса Шевченка (2018) (далі – Диптих) написана для мішаного хору *a cappella*. В українській музиці є багато прикладів модифікованих хорових жанрів. Так, серед хорових симфоній «Узнай себе» О. Щетинського, хорова симфонія-реквієм “Memento Mori, Memento Vivere” М. Шука, кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» В. Камінського, Симфонія № 3 «Я стверджуюсь» і Симфонія-диптих Є. Станковича, кантати-симфонії «Чумацькі пісні», «Океан долі» В. Зубицького, симфонія-реквієм «33-й рік» О. Яковчука, симфонічне Євангеліє «Звершилося» А. Карама нова, хорова симфонія-перформанс «Осяяні чорним сонцем» Є. Петриченка¹¹. Симфонія-диптих на слова Т. Шевченка Б. Кривопуста доповнює цей перелік.

О. Полетаєва, вивчаючи Симфонію-диптих Г. Гаврилець, визначає бінарну опозицію як основний формотворчий принцип у таких творах українських композиторів: «Симфонічному диптиху» для симфонічного оркестру К. Цепколенко, Симфонії-диптиху для хору *a cappella* на слова Т. Шевченка Є. Станковича, Диптиху для камерного оркестру М. Скорика, Симфонії-диптиху Г. Гаврилець¹². У Диптиху Б. Кривопуста контраст реалізується на макрорівні (між частинами) й усередині першої, де автор, слідом за Т. Шевченком, протиставляє історичну руїну України й мрію про її відновлення.

Композитор обрав поезію «Стоїть в селі Суботіві» та уривок з поеми «Сон» «Світає, край неба палає». Основною ідеєю Диптиху є протиставлення трагічного минулого й сьогодення України і мрії про її відродження. Пробудження, очищення всієї української нації, яке передрікав Кобзар, реалізоване в музиці твору. Симфонізація у творі постає в принципах художнього мислення, що позначається, насамперед, у протиставленні дієвої і споглядальної частин; діалектичному принципі поєднання ідей боротьби й перемоги, руйнування й відродження; контрасту на макро– й мікрорівнях.

Об'єктами зображення першої частини «Суботів» є село Суботів – резиденція Б. Хмельницького й церква – місце його поховання. Остання має подвійну семантику, адже є метафорою втраченої козацької держави та занепаду України. Сучасне поету кріпацтво й неволя, на його думку, сягають корінням в історичні помилки державних лідерів. З іншого боку, зруйнована споруда мала стати місцем відродження духу національної свободи й державності України¹³.

¹¹ Матійчин І. Ораторія, кантата, опера в хоровій творчості українських композиторів (модифікація жанрів). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 43, Том 2. С. 40–45.

¹² Полетаєва О. Симфонія-диптих Ганни Гаврилець: бінарна опозиція як основа концепції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 40, Том. 3. С. 22–29.

¹³ Лизанчук В. Українська національна ідея в творах Тараса Шевченка. *Освіта регіону. Політологія. Психологія. Комунікація*. 2013. № 3(34). С. 14–33.

Амбівалентність присутня в образі Б. Хмельницького. На думку В. Лизанчука, ставлення Т. Шевченка до гетьмана було неоднозначним. Він називав його «праведним гетьманом», «славним Богданом» («Гайдамаки»), «геніальним бунтівником» (записи з щоденника 22 вересня 1847 р.), «козачим батьком». Події, пов'язані з Б. Хмельницьким, Т. Шевченко відобразив у власних малюнках «Дари в Чигирині 1849 р.», «Смерть Богдана Хмельницького», «Богданова церква в Суботіві», «Богданові руїни в Суботіві». Водночас поет осуджував гетьмана за Переяславську угоду, яку за традиційною радянською історіографією вважають возз'єднанням України з Росією¹⁴.

Б. Кривопуст виразно відтворив смислові доміанти шевченкової поезії, розкриваючи драматургію поетичних строф у музичній партитурі. У ній чітко помітні жанрові особливості першоджерела. Так, Т. Шевченко поєднав ознаки *елегії* (роздум, що передає смуток, і розпач від занепаду козацької держави) і характерний для його пророчої лірики стилістичний прийом *інвективи* (осуд дій Б. Хмельницького). У хоровій партитурі яскраво відбилися риси обох жанрів. Композитор використовує музичні засоби залежно від смислових констант поетичного тексту. Визначальними є фактура, швидкість звучання, ритмічна організація, артикуляція.

Починається твір описом-роздумом (*Стоїть в селі Суботіві*), що виконує функцію рефрену. Тема виникає на початку кожного з двох розділів і в кінці твору. У музично-інтонаційному аспекті це створює цілісність, в образно-семантичному – нагадує нащадкам Кобзаря про знедолену Україну, яка, на переконання автора, повстане з руїн. У гармонічно-поліфонічній фактурі композитор змальовує Богданову церкву як символ історичної пам'яті періоду Гетьманщини. Плавний рух хорових партій створює елегійний настрій, робить фактуру гнучкою, рухливою. У такій однорідній партитурі композитор артикуляційно (*tenuto*) й тембрально (низька теситура хорової партитури) підкреслює метафоричний образ – «домовина», яка асоціюється з втратою державності й місцем відродження духу національної свободи. Літературознавиця Т. Бовсунівська зауважує, що архетипне значення «могили – домовини – потойбіччя – оживлення» поєднує семантику протилежностей та означає погублене сьогодення й відродження майбуття. У давніх українців архетип смерті перебував поруч з архетипом життя, оскільки уявлення про остаточність смерті не було їм властиве¹⁵. Перехід у засвіти завершував коло життя, після чого починався новий життєвий цикл.

Загалом елегійний настрій переданий у змішаному (гармонічно-поліфонічному) або поліфонічному типі фактури, уповільненні темпу, плавному звуковеденні. Інвективні текстомузичні фрагменти реалізовані в гомофонно-гармонічній фактурі маркуванням остинатних вертикалей (*льохи твої розкопують; нехай так і буде! Так сміються з України сторонні люди!*). Вони представлені в неквадратній ритмічній структурі (тріолі, квінтолі, септолі), що сприяє динамізації хорової партитури. В обох типах викладення музичного матеріалу помітні принципи симфонічного мислення композитора. Так, контраст, притаманний для симфонічного жанру, виявляється в зіставленні темпів, тембрів, типів фактури.

Характерні уповільнення темпу в кінці музичних структур надають можливість слухачу для рефлексії щодо почутого. Авторські вказівки на повільний темп покликані алюзією на молитву за душу спочилого гетьмана (*мир душі твоєї, Богдане!*); роздумів

¹⁴ Там само, с. 30.

¹⁵ Бовсунівська Т. Поетика Тараса Шевченка : вибрані статті. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 223 с.

поета про його вчинки (*Отак-то, Богдане*); смуток від побаченого, усвідомленого (*домовина України, широка, глибока; а їм і байдуже*). Пожвавленням темпу позначене злодіями москалів (*москалики, що заздріли, то все очухрали; що вони тільки наймали татарам на пашу*); висловлення докору (*ти все оддав приятелям*).

Тембральні контрасти виявляються в чергуванні звучання чоловічих і жіночих партій, імітаційного розгортання музичної думки, поєднанні *brumendo* і звичайного співу. Ознаки симфонізації хорової партитури наявні в кульмінації (*Так сміються з України стороннії люди*), де партія сопрано сягає найвищої теситури, верхньої межі діапазону; кількість голосів збільшується до восьми. Авторська вказівка *tutti* уточнює характер звуку, масштабуючи його до звучання симфонічного оркестру.

Контраст на рівні фактури позначений чергуванням гомофонно-гармонічної і змішаної або поліфонічної фактури. Перший вид з'являється в моменти докору, прямого осуду, сарказму (*льохи твої розкопують та тебе ж і лають; нехай так і буде! Так сміються з України стороннії люди!*). Другий – у моменти описів, роздумів, мрії (*ото церков Богданова; нема кому полагодить на тій Україні; отаке-то Зиновію, Олексіїв друже; і розвіє тьму неволі, світ правди засвітить, і помоляться на волі невольничі діти*).

Конфлікт на макрорівні відбувається в зіставленні трагічної реальності й мрії.

Для другої частини «Світає» Б. Кривопуст обрав уривок з поеми «Сон» (*Світає, край неба палає*), де поет змальовує ідилічну картину природи, протиставляючи її людській трагедії – реальності життя українців. Ідеальний світ, у який занурюється автор уві сні, виявляється ілюзією. Поему «Сон» Т. Бовсунівська відносить до жанрової групи поезій світових традицій. Утім, уривок «Світає» представлений як фрагмент оніричної поезії (сновидіння, марення), характерної для творчості Т. Шевченка. Ідеальна картина опису природи набуває ознак сакрального, адже все живе навколо створено Богом. Окрім того, усе, що потрапляє в сні людини, усвідомлюється як божественне одкровення¹⁶. Тому досконалий пейзаж, що виникає в уяві автора поеми, набуває божественного освячення. Тож у жанрі пейзажної лірики Т. Шевченко створює ідеальний архетипний образ України, якого він прагнув. Контраст між ідеалізованим простором і дійсністю є характерною ознакою романтизму. Філософська ідея вічності природи протиставлена тимчасовості людського життя. У контексті романтичної традиції уривок виконує функцію ліричного прологу з ознаками пейзажної лірики й філософської медитації.

Фрагмент «Світає» став популярним у творчості українських композиторів. Так, В. Степурко використав його в Хоровому циклі на вірші Т. Шевченка. О. Кива створив на поезію частину камерної симфонії для виконання її Н. Матвієнко. Б. Шиптур написав однойменний твір для мішаного хору *a cappella*. Усі опуси мають різне жанрове підґрунтя. О. Кива підкреслює загальну трагедійну семантику поеми «Сон»: для композитора просвітлення мрії-сну тимчасове й ілюзорне. Хор Б. Шиптура звучить урочисто, глорифікуючи життя.

Йдучи за Т. Шевченком, Б. Кривопуст створює оніпростір. Сон має вигляд відчуження автора від самого себе і споглядання себе як Іншого. Ліричний роздум на відміну від першої частини Диптиху має медитативний характер. Партитура становить собою звукопис, створює тривимірне звучання, у яке занурюються слухач. Вона подібна до «Легенди скам'янілого лісу», частини з хорової симфонії-перформансу Є. Петриченка, де автор відтворив звуковий простір ландшафту донецької природи.

У партитурі помітна перевага горизонталі над вертикаллю. Кожна хорова партія подібна до мережива, яке сплітається в загальну звукову семіосферу. Музична тканина,

¹⁶ Там само, с. 120.

зіткана з імітацій, створює ефект луни. *Brumendo* надає обертонів хорovій партитурі. Мелодичні лінії утримуються гармонічною педаллю в басовій і партіях середніх голосів. Широка відстань між сопрано й альтами робить фактуру легкою і прозорою. Вагому роль у створенні тривимірного ефекту відіграють ч. 4 в мелодичному й гармонічному розташуванні.

Утім, у прозоро-пастельній фактурі виникають полігармонічні екстракти, гармонічні зсуви. Такі сонорні комплекси подібні до імпресіоністичної естетики, де колористика стає основним звукообразальним прийомом і створює відчуття простору. У медитативній сонористичності виринає семантична кульмінація (*і нема тому спочину, і краю немає!*), яка підсумовує попередню риторичку. Надаючи їй філософського змісту, композитор змінив спів на говоріння, що привертає увагу слухача до смислу промовлених співачкою слів.

Для інтонаційної цілісності частини Б. Кривопуст, як і в першій, повторює музичний матеріал першої строфи. Принцип інтонаційної арки об'єднує обидві частини.

Висновки. Аналіз Симфонії-диптиху на слова Т. Шевченка Б. Кривопуста дає підстави дійти певних висновків. Композитор ретельно добирає поезію до власних творів. Національна ідея є спільною засадою в творчості обох митців. У Диптиху реалізовано замисел духовного очищення й воскресіння України після її руйнування. Така концепція робить твір цілісним у композиторському й виконавському аспектах. В обох частинах автор застосовує музичні засоби, які виразно передають семантику художнього образу. Так, семантика руйнування позначена швидкими тривалостями й темпом, акцентованою артикуляцією, остинатними вертикалями. Семантика мрії про відродження – плавним звуковеденням, перевагою горизонталі над вертикаллю, імітаційною фактурою, що має ефект відлуння. М'яка медитативна сонористика занурює слухача в трансцендентний стан, створюючи образ квітучої країни. Зміна співу на говоріння підкреслює семантичну кульмінацію другої частини й усього циклу. У будь-якому прийомі партитурі композитор демонструє глибоке розуміння пророчого слова поета, що змушує слухача знаходити філософсько-екзистенційні сенси в його творах. Перспективи подальших досліджень убачаємо у вивченні інших творів Б. Кривопуста.

Література

1. Антонюк В., Кумановська О. «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору а cappella на слова Тараса Шевченка» Валерія Антонюка: синтез музики та поезії. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 2. С. 13–23. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-2>.
2. Антонюк В. Г., Кумановська О. Л., Шейко А. О. Про хор «Заповіт» Валерія Антонюка на вірші Тараса Шевченка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 2. С. 128–135.
3. Берегова О. Шевченкіана в українській композиторській творчості ХХ століття. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 9–13.
4. Бовсунівська Т. Поетика Тараса Шевченка : вибрані статті. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 223 с.
5. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ : Видавничий дім «Комора». 2023. 300 с.
6. Карась Г. В. Хорова Шевченкіана композиторів української діаспори. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(1). С. 158–164.
7. Лизанчук В. Українська національна ідея в творах Тараса Шевченка. *Освіта регіону. Політологія. Психологія. Комунікація*. 2013. № 3(34). С. 14–33.
8. Матійчин І. Ораторія, кантата, опера в хорovій творчості українських композиторів (модифікація жанрів). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 43. Т. 2. С. 40–45. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-7>.

9. Музична Шевченкіана українських композиторів : біобібліогр. довід. вид. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. 952 с.
10. Павличко Д. Українська національна ідея та її значення для утвердження державної незалежності України. *Народна творчість та етнографія*. 2005. № 1. С. 7–21.
11. Полетаєва О. Симфонія-диптих Ганни Гаврилець: бінарна опозиція як основа концепції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 40, Т. 3. С. 22–29. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-4>.
12. Фільц Б. Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Вип. 3. С. 20–30.

Дата надходження статті: 03.11.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025

МАТЕРІАЛИ

УДК [78.071.1/2:34-051]:378.4](477.83/.86)"19"(044):930.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-11>

Горак Яким Романович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка;
старший науковий співробітник,
Меморіальний музей Станіслава Людкевича
<https://orcid.org/0000-0003-0707-8751>

ЛИСТИ РОМАНА СТАВНИЧОГО ДО СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Постать Романа-Євгена Омеляновича Ставничого (15 травня 1889, с. Куропатники, нині Бережанська громада Тернопільського району, Тернопільської області, Україна – 17 листопада 1959, Буффало, штат Нью-Йорк, США) – українського правника, військового судді, громадського діяча Коломийщини, хорового диригента і педагога – відома серед української суспільності. Крім енциклопедичних відомостей у довідкових виданнях¹, є публікації про його життя і діяльність з погляду як історії української адвокатури (праці І. та В. Гловацьких², І. Андрухів та П. Арсенича³), так й історії української музичної культури (статті Н. Толошняк, Ж. Зваричук, у монографії М. Черепанина⁴). Факт, що Р. Ставничий доводився зятем українському письменникові та адвокату Андрієві Чайковському, є підставою частих згадок про нього в контексті генеалогії⁵, життя та діяльності автора «Олюньки» та «Сагайдачного».

Контакти Р. Ставничого зі Станіславом Людкевичем спеціально в українському музикознавстві не вивчалися, а в названих дослідженнях у цьому аспекті обмежувалося цитуванням однієї рецензії С. Людкевича на концерт за участі Р. Ставничого. Тим часом контакти такі були, і першим найвагомішим їх свідченням є збережена у фондах Меморіального музею Станіслава Людкевича у Львові добірка автографів 9 листів періоду 1910–1936 рр. (з перервами), які в повному тексті друкуємо разом із цією статтею. Серед листів – 1 лист дружини Р. Ставничого Марії до С. Людкевича (1910 р.), 7 листів Р. Ставничого до С. Людкевича (по одному листові з 1921, 1927, 1928, 1935 та 3 листи з 1930-го років) і 1 лист Р. Ставничого до Василя Барвінського (1936 р.). Публікація

¹ Ставничий Роман *Енциклопедія української діяспори*. Том 1: Сполучені Штати Америки. Книга 3 : С-Я. Гол. редактор О. Попович, співредактор О. Лужницький. Нью-Йорк – Чикаго: Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці, 2018. С. 90. Підписано: рм.

² Гловацький І. Ю., Гловацький В. І. Українські адвокати Східної Галичини (кінець XVIII – 30-ті роки XX ст.). Львів, 2004. С. 121.

³ Андрухів І. Арсенич П. Українські правники у національному відродженні Галичини 1848–1939 рр. Івано-Франківськ, 1996. С. 60–61.

⁴ Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття). Київ : Вежа, 1997. С. 101, 195–197, 223.

⁵ Якимович Б. Генеалогія родини Чайковських. *Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження Т. 3.* / Головний упорядник, редактор Б. Якимович. Редкол.: Якимович Б. (голова), Гнатюк М., Давимуча С. та ін. Львів, 2002. С. 202.

цих листів актуальна як тим, що висвітлює і документує нечисленні фактами взаємини коломийського правника з композитором, збагачує і поглиблює висвітлення участі Р. Ставничого в музичному житті Коломиї, так і тим, що досі первинних джерел (епістоляріїв, різного роду документів) коломийського діяча не публікувалося. Не переповідаючи відомих з названих джерел життєпису Р. Ставничого, зупинимось детальніше на тих фактах його життєдіяльності, у яких він контактував чи мав нагоду контактувати з С. Людкевичем і як пропонувані листи вписуються в перебіг цих контактів.

Перше їх знайомство відбулося, імовірно, ще в часи студій Р. Ставничого у Львівському університеті, куди він після закінчення Бережанської гімназії вступив 1909 р. на правничий факультет. На той момент Р. Ставничий уже мав певний музичний досвід: грав на мандоліні й віолончелі, організував мандоліновий оркестр (орієнтовно 1907 р.), з яким концертував, приятелював з Денисом Січинським в останні роки життя композитора. Паралельно з університетським навчанням Р. Ставничий відвідував і Вищий музичний інститут у Львові, у якому С. Людкевич поєднував директорські та педагогічні функції. Не маємо достовірних даних, скільки років відвідував Р. Ставничий навчання в інституті. Якоюсь мірою цей вакуум заповнює «Книга протоколів» Музичного товариства ім. М. Лисенка. Зокрема, на засіданні Виділу товариства 30 листопада 1910 р. за присутності С. Людкевича «на внесення Доктора Волошина звільнено пана Ставничого від половини оплати за скрипку понад се, що після регуляміну вже звільняє ся»⁶. Очевидно, молодий юнак вчився музики успішно, раз керівництво скасовувало йому оплату для навчання. Вимушена перерва в навчанні настала внаслідок участі Р. Ставничого в голосних подіях боротьби за український університет у Львові, які розгорнулися в перші півтора десятиліттях ХХ століття.

Ще в роки завершення свого університетського навчання С. Людкевич став свідком гучної «сецесії» українських студентів у Львівському університеті 1901 р., коли 600 українських студентів добровільно покинули навчання в знак протесту проти шовіністичної політики поляка-ректора до українських студентів. С. Людкевич, як і свідома тодішня українська інтелігенція та професура університету, підтримував студентів, хоч наслідком сецесії стало припинення діяльності студентського товариства – «Академічної громади», у якому С. Людкевич брав тоді активну участь. «Сецесія» була першим кроком у боротьбі за університет. На момент навчання там Р. Ставничого боротьба істотно загострилася і влітку (у липні) 1910 року дійшла до збройних сутичок в університеті, унаслідок якої загинув український студент Адам Коцко. Відгуком С. Людкевича на ці події стала обробка ним народної пісні «Ой Морозе, Морозенку» в похоронному дусі, що стало своєрідним мистецьким реквіємом тих подій. Публікація обробки в 1910 р. була дедикована композитором Адаму Коцкові.

Учасником цих сутичок був Р. Ставничий, а також певна кількість учнів музичного інституту, які паралельно в університеті навчалися. За ці події українські студенти поклали перед судом у процесі, який називався «Процес 101» – за кількістю звинувачених українських студентів – і тривав 83 дні.

Українська львівська преса, зокрема газета «Діло» (1911 р., № 34–84, 91–111, 120–133, 139–141), щоденно публікувала документи й розгорнутий протокольний перебіг судової розправи (включно з адвокатськими допитами і студентськими зізнаннями) під загальною назвою «Масовий процес українських студентів перед польським судом». За опублікованими матеріалами, обороною українських студентів займався цвіт тогочасної української адвокатури: Володимир Охримович, Володимир Старосольський, Карпо Підляшецький, Сидір Голубович, Володимир Загайкевич, Андрій та Іван Коси, Юліян Олесницький, Кирило Трильовський, Кость Левицький, Микола Шухевич.

⁶ Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / Підготовка текстів, вступна стаття, коментарі Я. Горак. Тернопіль : Астон, 2014. С. 145.

В «Акті обжалування» названо поіменно 53 студентів, проти яких ведеться судове розслідування. Серед цих студентів, крім Романа Ставничого та його рідного брата Теодозія, – учні Вищого музичного інституту: Осип Букшований, Андрій Дзіваковський, Іван Туркевич, Данило Вахнянин, Осип Задурович та інші, а також відомі згодом літератори Микола Федюшка (Євшан), Антін Крушельницький та ін. Згідно з «Актом...», їм ставили у вину, що вони брали участь у березневому й липневому віче в університетській справі, носили при собі зброю, і озброєні 1 липня 1910 р. вдерлися до головного будинку університету і там понищили університетське майно, вибили вікна (серед безпосередньо названих звинувачуваних у цьому Р. Ставничий), завдали тілесних ушкоджень кулями і різними предметами. Перебіг судового засідання, на якому Р. Ставничий давав покази – опублікований у пресі⁷. Вирок суду оприлюднений друком не був. Наслідком суду Р. Ставничий, як й інші дотичні до повстання студенти, був виключений з університету і на кілька місяців ув'язнених. Продовжити ж навчання довелося в Чернівецькому університеті, однак після року навчання там Р. Ставничий повернувся до Львова.

Так, початок Першої світової війни знову внеможливив продовження навчання. Призваний до війська, Р. Ставничий служив спочатку в оркестрі, що базувався в Перемишлі. Однак згодом його відкликали з оркестру й призначили на службу до Перемишльського військового суду 8 Самбірської бригади. Р. Ставничого згадано в протоколі засідання виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові 19 травня 1917 р. серед списку учнів, яким «відписано залежності в оплатах» – платі за навчання за 1910–1911 рр.⁸ На жаль, цілком невідомі передумови й наслідки цього факту: чи означає це, що Р. Ставничий поновився на навчанні в інституті, а якщо так – то скільки років ще провчився? Якщо ж не поновлювався, то, мабуть, саме тому заборгованості й були ліквідовані.

З подіями 1 листопада 1918 р. та утворенням Західноукраїнської Народної Республіки (далі – ЗУНР) Р. Ставничий брав участь у боях за Перемишль. Перейшов до лав УГА, продовжуючи працювати у військовому суді, дослужився до рангу поручника. Того ж року він одружився з донькою українського письменника та адвоката Андрія Чайковського Марією. Марія свого часу навчалася в Перемишльському інституті для дівчат у С. Людкевича як музичного педагога цього інституту в 1907–1909 роках. У меморіальному музеї С. Людкевича зберігся один її короткий лист до композитора, позначений 1910 р., з подякою за надіслані ноти і з промовистим підписом «Вдячна учениця...». Після одруження, Марія та Роман переселяються до Перемишля.

З подіями переходу УГА за Збруч, Р. Ставничий опинився серед бригад УГА, що підтримували С. Петлюру, та були передані полякам. Він, як й інші старшини цих бригад, попав до табору полонених старшин у Тухолі. Тут він організував «Хор старшин і підстаршин» та оркестр. Із цієї його діяльністю пов'язаний хронологічно перший з його листів до С. Людкевича, датований за поштовим штемпелем 5 січня 1921 р. і писаний з Тухолі. Останнє вносить певні корективи до поданих Н. Толошнюк біографічних даних Р. Ставничого, за якими вже 1920 р. він був звільнений з табору⁹.

⁷ Масовий процес українських студентів перед польським судом. *Діло*. 1911. № 42, 24 (11) лютого. С. 5–6.

⁸ Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / Підготовка текстів, вступна стаття, коментарі Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. С. 259.

⁹ Толошнюк Н. Роман Ставничий – провідний диригент музично-хорового товариства «Коломийський Боян». *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. III. Івано-Франківськ : Плай, 2001. С. 184.



Фото 1. Роман Ставничий

Якраз того часу (1920–1921 рр.) одним із провідних напрямів діяльності С. Людкевича була реалізація ініціативи щодо створення при Музичному товаристві ім. М. Лисенка симфонічного оркестру. Зокрема, для цього, ще 1920 р. С. Людкевич разом з К. Студинським, Й. Дрималиком та С. Федаком підписали відозову до суспільності з проханням не лише допомогти матеріально грошми, а й передати для Товариства самих музичних інструментів, яких бракувало Товариству для створення оркестру. Саме табір старшин у Тухолі за участі Р. Ставничого передав для потреб оркестру контрабас і мав намір передати також віолончель. Про це йдеться в згаданому листі від 5 січня 1921 р., зміст якого через свою короткість не відразу зрозумілий. С. Людкевич опублікував у пресі подяку за принесений дар таборові в Тухолі з таким текстом: «Отсим складаю «Кружкови музичному» табору полонених в Тухолі за пожертвування контрабасу для оркестри тов[ариств]а музичного, сердечну подяку. Лист слідує. Д-р Ст. Людкевич»¹⁰. Згадуваний у подяці лист у пресі опублікований не був і доля його невідома.

Після звільнення з табору Р. Ставничий повертається до Коломиї і тут працює в адвокатській канцелярії свого тестя – Андрія Чайковського та його сина Богдана. Серед архіву С. Людкевича, що став основою фондів Меморіального музею композитора у Львові, є два листи до С. Людкевича від цієї канцелярії, позначені 17 та 22 червня 1921 року і підписані Богданом Чайковським – сином Андрія та рідним братом дружини Р. Ставничого Марії. У них про Р. Ставничого не йдеться нічого, але факт наявності листів свідчить, що С. Людкевич контактував з тією канцелярією, а отже, є підстави припускати, що міг у такий спосіб контактувати і з Р. Ставничим. Після смерті А. Чайковського, впродовж 1935–1939 рр. зять письменника очолюватиме цю канцелярію.

Попри роботу в канцелярії, Р. Ставничий разом з дружиною та з Романом Рубінгером – теж колишнім випускником Вищого музичного інституту у Львові – працює над відновленням діяльності створеного ще 1895 р. коломийського «Бояна», а тому стає

¹⁰ Новинки. Подяка. *Вперед*. 1921. № 12 (495). 18 січня. С. 3–4. Підписано: Д-р Ст. Людкевич.

диригентом цього хорового колективу. Г. Лагодинська-Залеська згадувала: «1921 року приїхав до Коломиї з табору полонених у Тухолі д-р Роман Ставничий і невдовзі перейняв хор Боян у свої руки. Д-р Ставничий уже тоді був знаний зо свого диригентського хисту. Уперше диригував гімназійним хором у 1909 році, будучи ще сам гімназійним учнем, а пізніше управляв хорами в Яворові і в Бережанах. На пості диригента коломийського «Бояна» перетривав до кінця, аж до хвилі, коли мусів покинути Коломию. Його праці треба завдячувати те, що коломийський «Боян» став одним із найкращих хорів у Галичині. Був великим ентузіастом і душею всього музичного життя в Коломиї»¹¹.

Щоб завершити адвокатську освіту, Р. Ставничий періодично відлучається до Перемишля для підготовки до екзамену на право ведення адвокатської практики, а склавши екзамен – знову повертається до Коломиї.

1927 р. з ініціативи коломийчан та підтримки від Музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові постала коломийська філія Музичного товариства і при ній відкрито школу, очільником якої став Р. Рубінгер¹². На засіданні виділу львівської централі 20 січня 1927 р. говорилося про те, що статут майбутньої філії уже зданий до станіславівського воєводства¹³. Р. Ставничий долучився до цієї ініціативи. У його листі до С. Людкевича від 26 січня 1927 р. йдеться про організацію на 6 лютого 1927 р перших зборів філії. На цих зборах його обрано головою філіального Виділу і педагогом скрипки в Коломийському інституті. До кінця існування філії Р. Ставничий працюватиме в ній. Секретарське звітання за 1927/1928 р. львівського Музичного товариства ім. М. Лисенка повідомляє такий склад Коломийської філії: «Філія Муз[ичного] Т[овариств]а: Голова виділу Роман Ставничий канд[идат] адв[окатури], Куціль Володимир – заст[упник] голови, Д[октор] Задурович Август – секретар. Музичний інститут: Директор Рубінгер Роман. Членів учительського збору 4 +1. Уділяється навчання гри на скрипках, фортеп'яні, сольового співу й теоретичних предметів»¹⁴. В опублікованому «Звіті з діяльності Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка і його філій (за р. 1929–1930)» подавався такий педагогічний склад: «В Коломиї засновалася філія тов[авриств]а і Музичного Інституту щойно в р. 1929 заходом д[октора] Р. Ставничого і проф. Рубінгера, теперішнього управителя муз[ичної] школи і учителя скрипки. Фортеп'яну учить місцева сила п[ані] Сатурська, скрипки крім управителя помічні сили п[ан] Баран і д[октор] Ставничий. Старання о позискання якоїсь визначнішої сили для науки фортеп'яну поки що завели, тому і фреквенція елевів форт[епіано] і рівень науки в цій клясі поки що скромні. [...] Теоретичних предметів учать управитель і п[ані] Гіссовська (сольфедж) – яка веде також дуже численну клясу ритмічної гімнастики (около 35 дітей)»¹⁵. Г. Лагодинська Залеська у цитованих вище спогадах згадує Р. Ставничого не лише як постійного диригента

¹¹ Лагодинська-Залеська Г. З музичного життя в Коломиї. «Над Прутом у лузі...»: Коломия в спогадах. За редакцією З. Книша. Торонто: Срібна сурма, 1962. С. 375–376.

¹² Н. Толошник зазначає датою створення Коломийської філії 1929 р., але не подає аргументів такого датування (дивись: Толошник Н. Діяльність Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка в Коломиї. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. VIII. Івано-Франківськ : Плай, 2005. С. 45).

¹³ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.). Упоряд. Я. Горак. Львів : Апірі, 2019. С. 88.

¹⁴ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.). Упоряд. Я. Горак. Львів : Апірі, 2019. С. 124.

¹⁵ Звіт з діяльності Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка і його філій (за р. 1929–1930). *Боян*: місячник для організації укр. Хорів 1930. № 4–5. Львів – Дрогобич, 1930. С. 5–6.

«Бояна», а і як віолончеліста в оркестрі Музичного інституту та провідника диригентських курсів у Коломиї¹⁶. Участь у роботі філії мала б сприяти активізації контактів Р. Ставничого із С. Людкевичем – на той час офіційного інспектора музичних шкіл Музичного товариства ім. М. Лисенка. Однак документально зафіксованих звісток про це наразі не відомо. «Книга протоколів» львівського Музичного товариства єдиний раз – 16 листопада 1929 р. – фіксує в протоколі Р. Ставничого як відпоручника Коломийської філії на загальних зборах товариства М. Лисенка у Львові¹⁷.



Фото 2. З'їзд директорів філій Вищого музичного інституту. У першому ряді сидять зліва направо: Ірина Любчак-Крих, Станіслав Людкевич, Ольга Ціпановська, Василь Барвінський, Ярослава Фільц. У другому ряді зліва направо – о. С. Северин Сапрун, 2 – Василь Безкоровайний, 5 – Роман Ставничий (?), 8 – Михайло Фільц. 1930-ті роки.
Фото з фондів Меморіального музею Станіслава Людкевича у Львові

Довкола питань, пов'язаних з веденням філією музичного інституту, групується тематика листів Р. Ставничого до С. Людкевича з 1829, 1930 років. Насамперед листи стосуються кадрових питань педагогів філії. Лист Р. Ставничого до композитора від 6 липня 1928 р. свідчить, що керівник філії намагається створити «свою» школу», тобто українську школу, надаючи пріоритет педагогам-українцям над поляками. Така позиція була принциповою ще й з того погляду, що 1928 р. в Коломиї почала діяти філія польської Станіславівської Музичної консерваторії ім. С. Монюшка, яка конкурувала з Коломийською філією українського Вищого музичного інституту. Також ішлося про участь учнів філії в спільних переписах (лист 18 березня 1930 р.). Такою подією став «Надзвичайний спільний перепис елевів філіяльних інститутів», що відбувся у Львові 19 травня 1930 р. і в ньому від коломийської філії брали участь двоє учнів – скрипалі Володимир Цісик та Вільгельм Баран. Ішлося також про право прилюдності коломийського інституту та пов'язані з тим запитання С. Людкевичеві взяти участь у засіданнях філіяльного відділу (листи від 20 серпня та 22 жовтня 1930 р.).

1930 р. товариство «Взаємна поміч українського вчителства» відзначало 25-літній ювілей свого існування. Товариство це було засноване у Львові 1905 р. як професійна організація вчителів з метою матеріальної допомоги українським вчителям та підняття

¹⁶ Лагодинська-Залеська Г. З музичного життя в Коломиї. *«Над Прутом у лузі...»: Коломия в спогадах*. За редакцією З. Книша. Торонто : Срібна сурма, 1962. С. 379–381.

¹⁷ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 р.). Упоряд. Я. Горак. Львів, Апіріорі, 2019. С. 151.

значення і поваги до педагогічної роботи в суспільстві. До 20-х років ХХ століття набула значного розвитку в Галичині і на Буковині (зокрема, тільки на Буковині товариство мало 4 окружні відділи). До вшанування дати в 1930 р. відбувалися концерти, зокрема в Коломії і Львові.

Львівський концерт з нагоди 25-ліття товариства «Взаїмна поміч українського учительства» відбувся 7 липня 1930 р. Його програма містила найбільше творів С. Людкевича: «Учительський гімн» (сл. М. Підгірянки) та кантата з нагоди свята «Хвалім цей день, брати» (сл. Ю. Шкрумеляка). Крім того, виконані хором обробки народних пісень, здійснені О. Кошицем та М. Леонтовичем. Хором диригував Роман Ставничий, акомпанував Н. Нижанківський. Також співачка І. Синенька-Іваницька виконала солоспів С. Людкевича («Тайна», «Спи, дитинко»), М. Лисенка, Н. Нижанківського, а Н. Нижанківський – фортепіанну п'єсу С. Людкевича «Листок до альбома» та свою «Коломийку». За дослідженням З. Штундер на концерті були присутні митрополит А. Шептицький і єпископ І. Бучко¹⁸.

У рецензії на концерт Лука Сич писав про хор під керівництвом Р. Ставничого: «Хоч здисциплінований на зовні і зіспіваний. Заслуга тут з одного боку коломийського Окр[ужного] Відділу, якому у відносно короткі часі вдалось серед несприятливих умовин (деякі співаки мусіли приїздити на проби з далеких підгірських сіл, віддалених 15–25 км від Коломії), створило хор, який хоч ад гок [з лат. Ad hoc – для цього. – Я. Г.], зложений – щодо зрівноваження і зіспівання голосів не уступав у нічому нашим знаним, давно існуючим хорам. З другого боку, велика тут заслуга диригента хору д-ра Ставничого, який не пожалів ні часу, ні труду, а протягом 4 місяців кожної неділі і свята вів проби хору. Наслідком того концерт на окружному святі в Коломії і 7 липня ц. р. у Львові досягнув високого мистецького рівня. Зокрема, гімн, укладу Ст. Людкевича, що своєю бадьорістю і підйомом духа достроїв виконавців і численну публіку був виконаний зовсім добре. [...] Кінцевий виступ хору в «Кантаті» був атракцією вечора. На успіх кантати склалось багато чинників: самий твір, виконаний вперше у Львові, інструмент, піаніст, хор і диригент. [...] Багатство гармонічних модуляцій, різноман[ітної] ритміки в подин[оких] голосах, відповідне пригоровлення динамічних змін та бравурним пасажем підготовлена кульмінаційна частина «На многії літа» вправді експонували хор та дали багато праці й труду і диригентові, і співакам, а може й публіці, що привикла до легкої, лапідарної музики, але під оглядом музичним лишилась ця точка, як сказано атракцією концерту»¹⁹.

За дослідженням Ж. Зваричук, Р. Ставничий «організував хор учителів шкіл Коломийського повіту «Взаємна поміч українського вчительства», який посів перше місце на конкурсі у Львові 1933 року з нагоди річниці товариства»²⁰. До наведеної цитати слід додати деякі уточнення. По-перше, 1933 року не було жодної річниці товариства, натомість вона мала місце 1930 року. По-друге, «Взаємна поміч українського вчительства» – це назва не хору, а товариства, ювілей якого святкувався, Р. Ставничий організував лише хор учителів при товаристві. По-третє, не лише в аналізованій статті, а й в

¹⁸ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 1: 1879–1939. Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. С. 339.

¹⁹ Сич Л. З концертової салі. Ювілейний концерт ВПУУ. *Діло*. 1935. № 155, 17 липня. С. 5.

²⁰ Зваричук Ж. Родина Ставничих та її роль у розвитку української хорової культури. *Хорове мистецтво в контексті української культури ХІХ–ХХІ століть*. Наук. ред. Т. Дубровний. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2022. С. 54.

інших джерелах²¹ мовиться про конкурс, який проходив з нагоди річниці товариства у Львові 1933 р. Така небуденна подія, мабуть, не оминула б уваги тогочасної львівської української преси, однак годі знайти інформацію про будь-який хоровий (чи взагалі музичний) конкурс у Львові не лише в пресі того року, а навіть у виданнях товариства «Взаїмна Поміч...» (таких як, наприклад «Учительське слово» тощо). Єдиний відомий конкурс у 1933 році проводився у Відні серед вокалістів і піаністів, а не у Львові, до якого Р. Ставничий не міг мати жодного стосунку. Ішлося про те, що після успішного виступу в Коломиї, хор під керівництвом Р. Ставничого був делегований на концерт з нагоди ювілею товариства до Львова, що відбувся 7 липня 1930 р. Це аргументують спогади Г. Лагодинської-Залеської, у яких сказано, що з нагоди ювілею товариства «Взаємна поміч» «Роман Ставничий диригував хором учителів коломийського повіту, журі визнало цей хор за найкращий і вислало його з концертом до Львова»²².

У фондах Меморіального музею С. Людкевича у Львові зберіглася фотографія учасників цього концерту²³. В інвентарній книзі фотографія паспортизована так: «С. Людкевич серед учасників товариства «Взаїмна поміч українського учительства» Концерт. Тернопіль, 1934». Паспортизація, очевидно помилкова як щодо місця (Коломия, а не Тернопіль), так і щодо року (1930, а не 1934). М. Черепанин, наводячи це фото у своїй монографії, як видається, паспортизує точніше: «Хор Коломийського відділення «Взаємна поміч українського учительства» – переможець конкурсу. Львів, 1930 р.»²⁴.

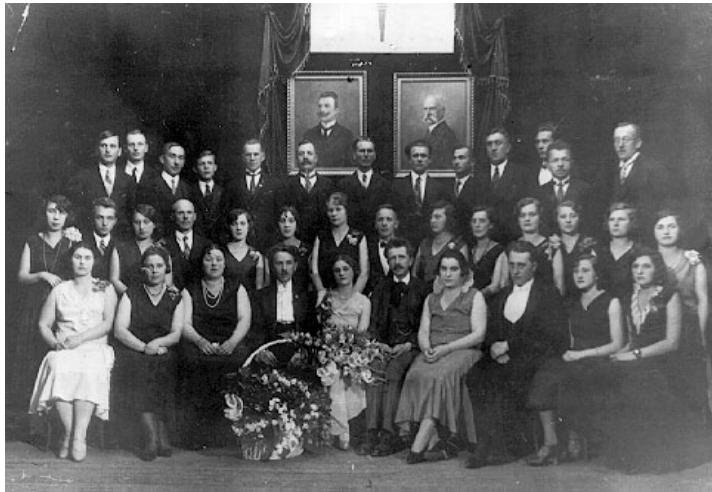


Фото 3. Хор коломийського відділення товариства «Взаїмна поміч українського учительства» після та учасники концерту до 25-літнього ювілею товариства. Львів, липень 1930 р. У першому ряді сидять зліва направо: 4 – Роман Ставничий, 5 – Іванна Синенька-Іваницька, 6 – Станіслав Людкевич, 8 – Нестор Нижанківський. Фото з фондів Меморіального музею Станіслава Людкевича у Львові

²¹ Див. Андрухів І., Арсенич П. Українські правники у національному відродженні Галичини. Івано-Франківськ, 1996. С. 61.

²² Лагодинська-Залеська Г. З музичного життя в Коломиї. «Над Прутом у лузі...»: Коломия в спогадах. За редакцією З. Книша. Торонто: Срібна сурма, 1962. С. 377.

²³ Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові. Інв. № 4268.

²⁴ Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX-перша половина XX століття). Київ: Вежа, 1997. С. 223.

Концертом 17 лютого 1935 року за участі Станіславівського та Коломийського «Боянів», чоловічого хору «Думка» та симфонічного оркестру Музичного інституту ім. М. Лисенка відбулося пошанування 40-річчя із часу заснування «Коломийського Бояна». У програмі концерту – вступне слово Р. Шипайла, картина «Титар» Б. Вахнянина та «Вулиця» Ф. Колесси виконана «Коломийським Бояном» під керівництвом Т. Курпяка, хори «Сон» К. Стеценка, «Для всіх ти мертва» Я. Степового, виконана «Станіславівським Бояном» під керівництвом Івана Недільського та Якова Барнича, щедрівки в опрацюванні Ф. Колесси, «Золоті зорі» і «Гуляли» О. Нижанківського у виконанні «Думки» під керівництвом Р. Крушельницького, симфонія D-dur М. Вербицького (симфонічний оркестр під диригентурою Р. Рубінгера) та кантата Б. Кудрика «Вибір гетьмана» на слова Т. Шевченка для мішаного хору з басовим соло в супроводі фортепіано в 4 руки під диригентурою Р. Ставничого.

С. Людкевич опублікував рецензію п. з. «Ювілейний концерт у 40-ліття «Коломийського Бояна» на цей концерт, де, зокрема, виконанню твору Б. Кудрика дав таку характеристику: «Кантата Б. Кудрика «Вибір гетьмана», написана на мішаний хор з басовим соло в супроводі фортепіано в чотири руки, була виконана під батutoю Р. Ставничого збірними хорами доволі складно. Твір є плодом поважної музичної рутини, а подеколи навіть творчої інспірації, хоч і є трохи еклектичний в стилі, який робить враження раз чогось немов східноцерковного, то, знову, західно ораторійного (фуга при кінці) або, знову, декуди виявляє оперні риси. На жаль, басове соло кантати (промова вибраного гетьмана Лободи) мусило в останній хвилині відпасти з причини недиспозиції соліста. На свято наспіло чимало привітів від співочих та музичних товариств, які відчитав п. Р. Ставничий»²⁵. Цей концерт згадує також Г. Лагодинська-Залеська, вказуючи, що фортепіанну партію в чотири руки виконували Е. Гонтова та Ярослава Мельник-Кобрин²⁶.

У листі від 2 жовтня 1935 р. Р. Ставничий писав до С. Людкевича «Звертаюся до Вас з просьбою від Музичного Товариства ім. Лисенка в Коломії. Справа в тім, що на спілку з тут[ешнім] Бояном оркестра Інституту має намір дати концерт, на якому оркестра малаби грати Гріга суїти з Пер Гінта. Щоби не множити коштів закупна нот, – а гроша в нас не багато, – просимо ласкаво піти нам на руку і визичити для нас з Муз[ичного] Інституту у Львові ноти на оркестру до обох суїт. Муз[ичний] Інститут у Львові ті ноти має. По концерті сей час ноти відішлемо, а за цілість та зворот нот я особисто беру на себе відповідальність». Очевидно, С. Людкевич відгукнувся на це прохання, переславши ноти, і суїта Е. Гріга була виконана на концерті цілком складеному з творів норвезького романтика, що відбувся в Коломії 16 грудня 1935 р. заходом «Коломийського Бояна» і Коломийської філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Я. Козарук промовив на концерті слово про норвезького композитора і давав музикознавчі анотації до виконаних творів. Прозвучали: суїта «Пер Гінт» (всі 4 частини) оркестром філії Музичного інституту під керівництвом Р. Рубінгера; «Норвезькі танці» ор. 35, 1, 2 і 4 частини у виконанні тріо Ірини Николишин (фортепіано), Романа Рубінгера (скрипка), Якова Козарука (віолончель); чоловічий хор «Пізнання краю» ор. 31 та «Оляф Тригвазон» – музика до незакінченої драми Б. Бернсона

²⁵ [Людкевич С.] 3 концертової салі. Ювілейний концерт у 40-ліття «Коломийського Бояна». *Діло*. 1935. № 47. 22 лютого. С. 7–8. Підписано: Ч. В. Передрук: С. Людкевич «Ювілейний концерт у 40-ліття «Коломийського Бояна» Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 547.

²⁶ Лагодинська-Залеська Г. 3 музичного життя в Коломії. «Над Прутом у лузі...»: *Коломия в спогадах*. За редакцією З. Книша. Торонто : Срібна сурма, 1962. С. 378.

в трьох діях ор. 50 у перекладі М. Волошина – обидві в супроводі оркестру. У хорових точках солістами виступили Клим Гнатюк, Ірина Николишин, Марія Витвицька. Рецензент в опублікованому дописі вважає цей концерт одним «з кращих мистецьких вечорів» і вказує: «На вибір автора вплинула обставина, що був відповідний музичний матеріал в українській мові, як також особисте зацікавлення до Гріга обидвох диригентів: мец[ена-са] Р. Ставничого (Боян) і проф. Р. Рубінгера (Муз. Інститут) та деяких членів управи». У дописі рецензент детально характеризує як позитивні сторони, так і недоліки виконання кожної точки програми. Серед них оркестрове виконання сюїти «стояло на висоті мистецькій, а друга зразкова частина «Смерть Ази» зробила на всіх глибоке враження». З хорових «може найсильніше вражіння залишила остання велика точка програми «Оляф Тригвазон», зложена з мішаних хорів та соль: сопранового, баритонового й альтового». Після характеристики виконання кожного соліста, рецензент так характеризує хорову частину: «Хори (зложені з 65 осіб) робили сильне вражіння. Коли абстрагувати від кількох тактів у 3-й частині, здетонованих мужеським хором, усюди держалися добре (спеціально гарно відспівані жіночі хори) і творили з оркестрою (зложеною з 31 осіб, з того тільки 10 до бляхових інструментів запозичених) могутню по мистецьки виконану цілість. Справді аранжерам, диригентам і виконавцям належить повне признание, якого ще й не щадили їм таки на салі гості, головно чужинці, яких просто заскочило мистецьке виконання небувалої досі в Коломійі програми»²⁷.

Грігівський концерт у Коломійі – остання поки що відома подія взаємин між Р. Ставничим та С. Людкевичем. На ній уривається і збережене листування між ними. Відомо, що ще до 1939 р. «Коломийський Боян» під керівництвом Р. Ставничого вів досить активне концертне життя. 9 травня 1936 р. у залі «Щадничої Каси» в Коломійі відбувся концерт, у якому силами «Коломийського Бояна» під батуту Р. Ставничого та оркестру філії Вищого музичного інституту під диригуванням Р. Рубінгера представлене виконання «Вечорниць» П. Ніщинського та опери-хвилинки «Ноктюрн» М. Лисенка. Твір М. Лисенка виконувався в інструментовці С. Людкевича, можливо і «Вечорниці» теж. В українському музикознавстві є добре відома коломийська постановка «Ноктюрну» М. Лисенка 1933 р. в межах концерту до 20-ї річниці смерті М. Лисенка і на цю постановку С. Людкевич опублікував рецензію «З музичного руху в Коломійі. Свято Лисенка». Про виконання 1936 р. «Ноктюрну» не згадують, хоч в ньому брали участь декілька тих же виконавців, що й 1933 р. У дописі про виконання в одному вечорі обох творів говорилося: «Вечерниці» – оперу Ніщинського відспівав під проводом Р. Ставничого хор «Коломийського Бояна» з оркестрою Муз[ичного] Інституту. Виконання цієї опери слід зачислити до слабших виступів «Коломийського Бояна»; оправдує його почасти те, що в короткому часі хор приготувався одночасно до кількох концертів. Другу частину заповнив «Ноктюрн» – одноактова опера М. Лисенка (інструментація Ст. Людкевича). Оркестрою Музичного Інституту провадив дир[ектор] Р. Рубінгер. Гра дієвих осіб (п-а І. Николишин, старшина – м[агіст]р К. Гнатюк, бакханка – М. Савківна, цвіркунка – М. Сельська, цвіркун – М. Савківна, пані – О. Коссакова), їх спів, супровід оркестри і вдало виведений балет тіней укладу Святослави Витвицької – усе це створило гарну, завершену цілість»²⁸.

Збережений лист серед архіву С. Людкевича лист Р. Ставничого до В. Барвінського 16 лютого 1936 р. документує намір диригента підготувати з колективом «Коломийського

²⁷ Дописи. Коломия. *Діло*. 1935. № 343. 23 грудня. С. 4. Підписано: (Дм-о).

²⁸ Дописи. Коломийщина. Дві українські опери. *Діло*. 1936. № 127, 10 червня, С. 7.

Бояна» виконання на Шевченківському концерті в Коломиї «Заповіт» В. Барвінського і звертається до автора музичного твору за дозволом і нотним матеріалом. «З моєї сторони можу сказати, що при виставлюванні на концерті Вашого твору доложимо всіх можливих старань щоби річ випала як змога найкраще і сподіюся, що коли б Ви навіть особисто були на концерті не закинули би нам, що вдіяли Вам моральну кривду. Впрочім про наші концерти можете засягнути інформацію в Д[окто]ра Людкевича, який нераз був на наших концертах» – пише автор у листі до В. Барвінського, покликаючись – що дуже прикметно – на думку С. Людкевича про виступи хору. Шевченківський концерт у Коломиї відбувся 17 травня 1936 року в залі «Щадничої Каси» за участі співака Михайла Голинського, читця (рецитатора) Ю. Геніка-Березовського, хору «Коломийського Бояна» під керівництвом Р. Ставничого та оркестру Коломийської філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка під орудою Р. Рубінгера. Допис «Діла» без підпису автора про цей концерт має суто протокольний характер, не містить ані характеристики виконуваних творів, ані оцінки виконань. У ньому, зокрема, сказано: «По відспіванні хором «Коломийського Бояна» «Заповіту» мгр. Ю Генік-Березовський по-мистецьки відрепетував замість вступного слова Б. Лепкого «Благословення». Мішаний хор «Кол[омийського] Бояна» під проводом дир[игента] Р. Ставничого в супроводі фортепіану відспівав Т. Шевченка – Б. Вахнянина Думу з «Невольника». Із черги відспівав М. Голинський у супроводі фортепіану П. Печеніги-Углицького «Серенаду» (любовна мелодія із симфонічної поеми «Україна» і по довготривалих оплесках, як наддоток «Гетьмани»). Мужеський хор «Кол[омийського] Бояна» відспівав у супроводі фортепіану на 4 руки і фісгармонії Шевченка – С. Людкевича «Ой вигострю товариша» і вив'язався як слід з нелегкого завдання». У другій половині концерту «відспівав М. Голинський у супроводі оркестри Муз[ичного] Інституту Т. Шевченка-П. Печеніги-Углицького «Ой одна я одна» й «Утоптала стежечку», після чого мішаний хор «Кол[омийського] Бояна» в супр[оводі] оркестри виконав Т. Шевченка – Ст. Людкевича «Кавказ» (ч. II: Молитва). Відспіванням національного гімну закінчилося це дійсно величаве свято. Певний фортепіановий супровід був у руках І. Николишинівної і Я. Мельниківної. При фісгармонії М. Сатурська»²⁹. Попри таке протокольне висвітлення, допис свідчить не лише про виступи «Коломийського Бояна» під керівництвом Р. Ставничого в концертах того часу, а й досить великий досвід боянівського диригента у виконанні непростих вокально-симфонічних полотен С. Людкевича. Про виконання «Заповіту» з музикою В. Барвінського не йдеться, а під згаданим виконанням «Заповіту» йшлося найімовірніше про відому загальові народну мелодію.

Серед концертів того часу за участі Р. Ставничого – концерт «Свято пісні», що відбувся в приміщенні «Щадничої Каси» заходом «Коломийського Бояна» з нагоди злуки ЗУНР і УНР 22 січня 1937 року, у якому хор виконав обробки стрілецьких пісень та оригінальні твори М. Гайворонського, Ф. Колесси («В горах грім гуде») та М. Лисенка («Гей, не дивуйтесь»). Про виконання пісень в опрацюванні М. Гайворонського в дописі про концерт сказано: «Диригент п. Р. Ставничий підійшов до цих нових інтерпретацій стрілецької пісні зпієтизмом і з питомою собі дбайливістю та дав слухачам справжні хорові перлини. [...] Цілий концерт залишив дуже миле з мистецького боку враження і засвідчив, що керма «Бояна» є у випробованих руках»³⁰.

1939 р. діяльність коломийської філії Вищого музичного інституту та «Бояна» була

²⁹ Дописи. Коломийщина. Концерт Шевченка. *Діло*. 1936. № 127, 10 червня. С. 7.

³⁰ Дописи. Коломия. 22 січня в Коломиї *Діло*. 1937. № 30, 11 лютого, С. 9.

припинена. З початком Другої світової війни, коли Станіславівщина була окупована німецькими військами, Р. Ставничий працював секретарем та юридичним радником при створеній адміністрації ОУН Коломийського повіту, однак німецька влада ввела тут своє губернаторство. 1944 р. разом зі своєю сім'єю Р. Ставничий виїхав до Австрії, а тому до Німеччини, де, за дослідженням Ж. Зваричук, перебував у таборі «Орлик» у Берхтесгадені³¹. А 1947 р. Р. Ставничий емігрує до США, де оселяється в м. Буффало. На еміграції він не припиняв музичної діяльності: у Німеччині створив хоровий колектив українських емігрантів, у Буффало – хор українців. Звісно, епістолярне спілкування з С. Людкевичем з еміграції було неможливе.

Отже, контакти між Р. Ставничим та С. Людкевичем були, хоч кількість відомих на даний момент наведених фактів цих взаємин дуже мала. Вони тривали від часу університетського навчання коломийського діяча до 1939 року та найбільше активізувалися в роки праці українського правника в Коломиї як очільника Коломийської філії Музичного товариства ім. М. Лисенка та диригента «Коломийського Бояна». Невелика кількість фактів, показує різносторонність тих контактів: в адміністративній сфері – це контакти з Музичним товариством ім. М. Лисенка у Львові щодо керівництва філією, участь у справі формування при цьому товаристві оркестру; у творчій, музичній – це досвід Р. Ставничого як диригента з виконанням творів С. Людкевича на концертах, відгук С. Людкевича на виступ Р. Ставничого в одній з рецензій, звернення диригента до композитора у справі роздобуття нот для виконання. Наявні листи супроводжують та ілюструють ці факти і як первинні документи мають щодо цього особливу вагу.

Листи публікуємо вперше, залучаючи до публікації листи Марії Ставничої до С. Людкевича та Р. Ставничого до В. Барвінського, які збереглися у фондах музею разом з корпусом листів Р. Ставничого до С. Людкевича. Подаємо їх без скорочень, зі збереженням усіх особливостей авторської лексики і правопису. Скорочення слів розкриваємо у квадратних дужках безпосередньо в тексті.

№ 1

Лист Марії Ставничої³² до Станіслава Людкевича

Високоповажаний Пане Професор!

В першій мірі почуваюсь до обов'язку подякувати Високоповажаному Пану Професорови за прислані мені ноти. Найгорячішим моїм бажанням єслиб це було в моїй силі – за цю несподіванку віддячитись.

Вдячна учениця Мария Ставнича

В Росільній 8 / IX 1910

Меморіальний Музей Станіслава Людкевича (далі – ММСЛ). – Автограф чорним чорнилом на пожовклому аркуші паперу, складеному вдвоє (17,1 x 13,3 см). Текст становить одну сторіночку (із чотирьох) – решта чисті й незаповнені.

³¹ Зваричук Ж. Родина Ставничих та її роль у розвитку української хорової культури. *Хорове мистецтво в контексті української культури XIX–XXI століть*. Наук. ред. Т. Дубровний. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2022. С. 54–55.

³² Марія Ставнича (1891–1990) – донька письменника Андрія Чайковського, дружина Романа Ставничого. Уродженка Бережан, освіту здобула у Інституті для дівчат в Перемишлі. У Львові склала матуру і стала першою вчителькою української приватної школи в Бережанах, тут же була активісткою товариства «Просвіта». 1914–1918 рр. жила з батьками в Самборі, 1918р. одружилася з Р. Ставничим, переїхала з чоловіком до Перемишля. У 1919–1944 рр. мешкала в Коломиї. Активна членкиня «Союзу Українок», «Бояна», редактор газет «Жіноча доля» та «Жіноча воля». 1944 р. емігрувала спочатку до Німеччини, потім до США, де й померла.

№ 2

Листи Романа Ставничого до Станіслава Людкевича.

[Tuchola 5. I. 1921]

Вповажаний Пане Д[окто]р!

Сьогодні відіхав від нас до Львова «бас»³³ – везе його хор[ист] Рондяк. Бас як дар для Тов[ариства] Лисенка – транспорт має покрити ся, но Товариством бо в нас тепер з фондами кепсько. Незадовго сподіюсь поїде тою самою дорогою Чельо. З глибоким поважанем Р. Ставничий.

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на листівці (8,6 x 13,5 см) з колажем невеликого формату чорно-білих фотографій будівель. Листівка адресована вручну польською мовою С. Людкевичу до Львова на вул. Шашкевича, 5. Над написом адресування – кругла фіолетова печатка з написом польською мовою. Датування за поштовим штемпелем.

№ 3

Високоповажаний Пане Доктор!

Перші загальні збори філії Муз[ичного] Тов[ариства] ім. М. Лисенка в Коломиї назначені вже передше на день 6 лютого себто в неділю на годину 7 вечером. Переложити мені їх на день 30 січня з технічних зглядів неможливо. Повідомлене до головного Відділу у Львові посилаємо слідуючого тижня.

В справі Вашого відчиту я говорив з дир[ектором] Крушельницьким³⁴, який заявив мені, що коли з Вами порозумівав ся що до відчиту в Коломиї, про кошта не було жадної бесіди, і що він стоїть на тім становиску, що коломийська Просвіта коштів подорожі не може звертати бо не має на це відповідних фондів.

Що до справ філії то як раз дуже добре складаєся, бо одної неділі буде відчит, а другої неділі будуть перші загальні збори, отже як раз відповідний час до розведення можливої пропаганди. Впрочім про справи філії поговоримо як приїдете з відчитом.

З глибоким поважанем Ставничий

В Коломиї, дня 26 / I 1927.

ММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з фіолетовою стрічкою з однієї сторони

³³ Ідеться про контрабас, який табір військовополонених старшин у Тухолі (нині – адміністративному центрі Тухольського повіту Куявсько-Поморського воєводства на півночі Польщі) передав для вжитку симфонічного оркестру при Музичному товаристві ім. М. Лисенка у Львові. З ініціативи й активного сприяння С. Людкевича оркестр при Товаристві почав формуватися: було розповсюджено щодо цього відозву, підписану С. Людкевичем, К. Студинським, С. Федаком та Й. Дрималиком (примірник зберігається в ММСЛ, інв. № 3123) із закликом зголошуватися до участі в оркестрі і помагати грішми та конкретними інструментами, з наявністю яких був дефіцит. С. Людкевич опублікував у пресі подяку за цей дар (див. Новинки. Подяка. *Вперед*. 1921. № 12 (495). 18 січня. С. 3–4. Підписано: Д-р Ст. Людкевич).

³⁴ Ідеться про Антіна Володиславовича Крушельницького (1878–1937) – українського письменника, перекладача, літературознавця. Випускник Перемишльської гімназії та філософського факультету Львівського університету. Зі студентських років – член студентського товариства «Молода Україна», Української Радикальної Партії. Співвидавець і співробітник низки українських періодичних видань – журналів «Молода Україна», «Літературно-Науковий Вісник», газет «Буковина», «Прапор». Працював педагогом в українських гімназіях Коломиї (1902–1905, 1908, 1926), Станиславова (1905, 1908), Долини (1914), директор гімназій у Городенці (1912–1918), Рогатині (1925–1926), Коломиї (1926). 1919 р. на чолі педагогічної місії УНР виїхав до Відня з метою видання підручників для українських шкіл. З 1923 – учительовав в Ужгороді, 1925 р. повернувся до Галичини. У міжвоєнні роки видав низки літературних творів, був упорядником антології та видавничих серій, автором низки шкільних підручників. 1934 р. виїхав з родиною до УРСР, жив у Харкові, де 1936 р. був арештований і засуджений на 10 років ув'язнення. Ув'язнення відбував у Соловецьких таборах (Сандармох), де був розстріляний.

аркуша (33,8 x 20,1 см) в клітинку. У кінці тексту власноручний підпис чорним чорнилом.

№ 4

Високоповажаний Пане Д[окто]р!

Вашу картку одержав. Дуже дякую за пам'ять.

Що до п[ані] Вішнівської, – то з огляду на це що вона полька булоб неможливою річчю єю ангажувати. Єслиб ходило о польські сили, то в Коломиї маємо добру учительку фортепяну п[ані] Моліновську яка має філію польського львівського музичного інституту (мабуть п[ані] Нементовської³⁵) там учить скрипку і теоретичних предметів проф. Рубінгер³⁶. Крім того сего року закладає станіславівське товариство музичне ім. Монюшка філію своєї школи як оголошує афішами «Консерваторії»³⁷ де будуть учити також добрі сили. Ми дуже хочемо створити «свою» школу, – і учительку хотілиб мати також «свою». – В противнім случаю не малиб ми виглядів на успіх. П[ані] Вішнівська робила і нам таку саму пропозицію.

Ми віднесли ся до п[ані] Окуневської³⁸ листовно, но до тепер не маємо ще жодної відповіді³⁹.

Не є виключене, що на 12 я приїду до Львова на зїзд⁴⁰. Прошу однак написати лист сей час на адресу Др. Володимир Бемко⁴¹ Бережани для Р[омана] С[тавнічного] де і о

³⁵ Анна Нементовська (перед 1880 – після 1939) – польська піаністка, учениця Т. Лешетицького, засновниця в 1902 р у Львові «Музичного Інституту» (з 1905 р. називався «Львівський музичний інститут»), якого була одноосібним власником і в якому працювала все життя. 1931 р. Інститут було перейменовано на Львівську музичну консерваторію імені Короля Шимановського. Серед її учнів Леопольд Мюнцер, Генрик Мельцер-Щавинський, Мар'ян Домбровський.

³⁶ Роман Рубінгер (1892–1964) – випускник Вищого музичного інституту у Львові по класу скрипки, організатор музичного життя в Коломиї, директор і педагог коломийського Вищого музичного інституту. Працював також у жіночій гімназії «Рідної школи». Серед його учнів – музикознавиця Марія Білинська.

³⁷ Музичне товариство ім. С. Монюшка засноване у Станіславові 1879 року на зразок Галицького Музичного Товариства у Львові, і спочатку утримувало музичну школу та хор. З 1880 р. школу почали йменувати Консерваторією. 1885 року у Коломиї відкрилася філія Музичного товариства ім. С. Монюшка, яка утримувала музичну школу. 1928 р. школа була реорганізована коломийська філія як філія Музичної Консерваторії ім. С. Монюшка в Станіславові. Про це дивись: Ничай Л. Консерваторія ім. С. Монюшка в Станіславові. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. III*. Івано-Франківськ : Плай, 2001. С. 151–161.

³⁸ Ольга Окуневська (1875–1960) – українська піаністка, музичний педагог та культурно-освітня діячка з відомої в Галичині родини Окуневських. Навчалася у Віденській консерваторії (1892–1895), коротко – у М. Лисенка в Києві. Працювала в Перемишльському ліцеї Руського інституту для дівчат і в музичній школі при ньому (1901–1918), а потім у Стрийській філії Вищого музичного інституту (1920–1930). Виступала як солістка-піаністка та концертмейстер. Серед її учнів – Наталія Кміцикевич та Володимира Божейко.

³⁹ У «Звіті інспектора з філіяльних Інститутів» від 16.11.1929. С. Людкевич зазначав: «Старання о позискання учительки О. Окуневської поки що остали ся даремні» (Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр. Упоряд. Я. Горака. Львів : Апріорі, 2019. С. 145).

⁴⁰ Імовірно, йдеться про зїзд директорів філій або засідання Шкільної комісії. На засіданні виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 3 липня 1928 р., за протоколом засідання, «Доктор Людкевич просить у найближчому часі скликати конференцію директорів чи шкільної Комісії для полагодження справ чисто регулямінових, з яких найголовнішою є справа переходу учнів на вищі курси, іспитової комісії, такс і т.и. Пропонує скликати Шкільну Комісію зложеноу з Доктора Людкевича, директора Барвінського і директора усіх філіяльних шкіл» (Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.). Львів : Апріорі, 2019. С. 116).

⁴¹ Володимир Бемко (1889–1965) – український правник у Галичині, громадський діяч і військовик, чоловік Олени Чайковської – доньки Андрія Чайковського, рідної сестри дружини Р. Став-

котрій годині відбудеться зїзд. Ми з фінансами стоїмо покищо погано, отже не можемо дозволити собі на поїздки. Колиб я не приїхав, то прошу в часі Вашого побуту в Коломийї зайти до мене (Замкова 37).

Що до конкурсу, то ми застановилися над цим чи ми маємо до цього право. – На основі уступа § 17 «Виділ філіяльний» точка 6 прийшли ми до переконання, що коли ми іменуємо учителів, тож маємо також право розписувати конкурси, – тим більше, що з другої сторони статут нам цього не забороняє.

Що до фортепяну, то мабуть справу полагодимо, як що з початком року будемо мали фортепян до розпорядимости.

Сподіюсь, що недовго побачимось і про все докладно поговоримо, як не у Львові то в Коломийї.

З глибоким поважанем Р. Ставничий
Коломия, 6 / 7 1928.

ММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з двох сторін пожовклого аркуша в клітинку (22,3 x 14,5 см), складеного вдвоє. Текст займає 4 сторінки. Аркуш зі слідом поперечного згину. На лінії згину злів і справа аркуш ледь наддертий. Верхній правий кутик першої сторіночки теж зі слідом згину.

№ 5

Високоповажаний Пане Д[окто]р!

Вашу картку одержав. В справі поїздки наших учнів на попис до Львова⁴² ми говорили з проф. Рубінгером. На Вашу пропозицію – себто що половину коштів дороги ми покриваємо а другу покрийє Головне Товариство годимося. Як що Ви згодні то учні приїдуть о скільки не зайшлаби якась перешкода від нас незалежна. Прошу лише подати термін на коли мають они у Львові явитися.

З глибоким поважанем: Роман Ставничий
Кол[омия] 18 / 3 930.

ММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою на сіро-коричневій поштовій картці (10,4 x 14,6 см), адресованій від руки чорним чорнилом і машинописом українською і польською мовами С. Людкевичу до Львова на вул. Шашкевича 5. Підпис, місце і дата в кінці листа проставлені власноручно чорним чорнилом.

№ 6

Високоповажаний Пане Д[окто]р! Картку Вашу одержав я доперва сьогодні, бо доперва сьогодні приїхав в Коломию. Про право прилюдности ми дістали повідомленє з

ничого. Випускник Бережанської гімназії (1909) і правничих факультетів Львівського та Ягеллонського університетів. Брав участь у боях за український університет у Львові в липні 1910 р., за що був одним з підсудних українських студентів на «процесі 101» у Львові і був ув'язнений у тюрмі. Служив в австрійському війську, брав участь на сербському та італійському фронтах, дослужився до поручника. Ініціатор таємного «Військового Комітету» в Коломийї та організатор Листопадового чину на Покутті. Був заступником секретаря військових справ ЗУНР у Станіславові. Комендант «Етапної Команди» УГА, член «Ліквідаційної Комісії УГА» в 1920 році, пережив «Чотирикутник смерті». У міжвоєнні роки працював у Бережанах адвокатом та очільником тамешньої філії товариства «Рідна Школа», член низки українських товариств, зокрема повітового комітету УНДО. 1944 року емігрував до Австрії, 1953 – до Нью-Джерсі в США. У США і помер.

⁴² Ідеться про «Надзвичайний спільний попис елевів філіяльних інститутів», що відбувся у Львові 19 травня 1930 р. У ньому брали участь учні з Коломийї – скрипалі Володимир Цісик та Вільгельм Баран.

міністерства освіти – відносно зворотів оплат. Дуже ми булиб Вам вдячні колиби Ви приїхали до нас до Коломиї. Я опросивби на той час виділ і точно можнаби обговорити всі справи звязані зі школою. Тепер я вже постійно буду в Коломиї отож кожної днини можете приїхати, лише прошу наперед написати коли будете щоб я міг повідомити наперед виділ. Ще раз прошу дуже заїхати до нас. Чекаємо на повідомлене котрим поїздом і коли приїдете.

З глибоким поважанєм

Ставничий

В Коломиї, дня 20 серпня 1930 р.

ММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою на сіро-коричневій поштової картці (10,4 x 14,6 см), адресований від руки чорним чорнилом і машинописом українською і польською мовами С. Людкевичу до Львова на вул. Шашкевича 5. Підпис у кінці листа власноручний чорним чорнилом.

№ 7

Високоповажаний Пане Інспектор!

Вашу карточку я сьогодні по полудни одержав. Засіданє виділу філії я скликав на завтра себто четвер вечером. Як що буде можливо скликати загальні збори на суботу зателеграфую до проф. Залеського⁴³ в Станіславові так, що евентуально на суботу Ви моглиби приїхати з чого ми булиб дуже раді. Чи це нам удасться буду знати доперва завтра. Колиби не можна було зробити загальних зборів в суботу, тоді напишу Вам, коли назначений реченець – вже до Львова.

З глибоким поважанєм:

Роман Ставничий

Коломия, дня 22 / X 1930.

ММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою на сіро-коричневій поштової картці (10,4 x 14,6 см), адресований від руки чорним чорнилом і машинописом українською і польською мовами С. Людкевичу до Львова на вул. Шашкевича 5. Підпис в кінці листа власноручний чорним чорнилом.

№ 8

Коломия, дня 2 жовтня 1935.

Високоповажаний Пане Інспекторе!

Звертаюся до Вас з проською від Музичного Товариства ім. Лисенка в Коломиї. Справа в тім, що на спілку з тут[ешнім] Бояном оркестра Інституту має намір дати концерт, на яким оркестра малаби грати Гріга суїти з Пер Гінта⁴⁴. Щоби не множити коштів

⁴³ Осип Залеський (1892–1984) – музикознавець, композитор, диригент, педагог. Навчався у Вищому музичному інституті, польській Консерваторії та університеті у Львові (у А. Хибінського), поглиблював знання у Віденській консерваторії (у Г. Адлера). Працював у Станіславові учителем гімназії, диригентом, керівником і педагогом Станиславівської філії Вищого музичного інституту. 1950 р. емігрував до США, де й помер.

⁴⁴ Ідеться про концерт з творів Е. Гріга, який відбувся в Коломиї 1935 р. силами Коломийської філії Вищого музичного інституту та товариства «Коломийський Боян». У концерті прозвучали: перша сюїта «Пер Гінта» у виконанні оркестру Вищого музичного інституту під керівництвом Р. Рубінгера, «Олаф Трігвазон» у виконанні хору «Коломийського Бояна» під диригентурою Р. Ставничого, інструментальне тріо в складі Ірини Николишин (фортепіано), Роман Рубінгер (скрипка), Яків Козарук (віолончель). Доповідь про композитора виголосив Я. Козарук Рецензія: Дописи. Коломия. *Діло*. 1935. № 343, 23 грудня. С. 4. Підписано: (Дм-о).

закупна нот, – а гроша в нас не багато, – просимо ласкаво піти нам на руку і визичити для нас з Муз[ичного] Інституту у Львові ноти на оркестру до обох суїт. Муз[ичний] Інститут у Львові ті ноти має. По концерті сей час ноти відішлемо, а за цілість та зворот нот я особисто беру на себе відповідальність.

Сподіюся, що не відмовите нам цієї прислуги. Перепрошую, що з цією справою звертаюся до вас, та заберу Вам троха дорогого часу. Звернувшись я впрост до Інституту у Львові, та не знаю, чи там полагодилиби нам справу скоро і як слід.

Дякуючи за ласкавий труд пишу з глибоким поважанням: Роман Ставничий.

Високоповажаний Пан

Др. Станислав Людкевич

В[исоко]п[оважаний] П[ан] Інспектор муз[ичних] шкіл

Львів

ММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою з однієї сторони пожовклого з коричневими плямами аркуша паперу (16, 8 x 21 см). Підпис в кінці листа – власноручний чорним чорнилом. У верхньому лівому кутику аркуша – фіолетовий штамп «Адвокат Роман Євген Ставничий в Коломиї».

№ 9

Лист Романа Ставничого до Василя Барвінського

Коломия, дня 16 лютого 1936.

Високоповажаний Пане Директоре!

На сегорічній концерті в честь Шевченка Співацьке Тов[ариство] «Коломийський Боян» постановило між иньшим співати Ваш «Заповіт» до слів Шевченка.

Виділ Товариства поручив мені виеднати у Вас зізволєне на виставленє цієї композиції на концерті в Коломиї та просити Вас о визиченє потрібних до цього нот.

Отож звертаюся до Вас В[исоко]п[оважаний] Пане Директоре з уклінною просьбою о ласкаве уділенє нам цього зізволєння та визиченє нам потрібних до цього нот (партитура, форт[епіанний] супровід, та по можности з Львівського Бояна голоси).

За прихильне полагожденє сеї справи з гори складаю іменем Тов[ариства] «Коломийський Боян» щирю подяку.

Всякі кошта получені з пересилкою нот покриймо. Визичені ноти безпроводочно по концерті звертаємо а за зворот нот та їхню цілість я особисто беру на себе відповідальність.

Сподіваємося, що не відмовите нам цієї прислуги. З моєї сторони можу сказати, що при виставлюванню на концерті Вашого твору доложимо усіх можливих старань щоби річ випала як змога найкраще і сподіюся, що колиб Ви навіть особисто були на концерті не закинулиби нам, що вдіяли Вам моральну кривду. Впрочім про наші концерти можете засягнути інформацію у Д[окто]ра Людкевича, який нераз був на наших концертах.

З глибоким поважанням: Роман Ставничий.

Високоповажаний Пан

Др. Василь Барвінський

В[исоко]п[оважаний] П[ан] Дир[ектор] Вищого муз[ичного] Інституту

Львів вул. Хшановської 10.

ММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою з обох сторін пожовклого аркуша паперу (28, 1 x 22 см). Підпис у кінці листа власноручний чорним чорнилом. На лицевій стороні аркуша у верхньому лівому кутку фіолетовий штамп «Адвокат Роман Євген Ставничий в Коломиї».

Література

1. Андрухів І. Арсенич П. Українські правники у національному відродженні Галичини 1848-1939 рр. Івано-Франківськ, 1996. 79 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0009736
2. Гловацький І. Ю., Гловацький В. І. Українські адвокати Східної Галичини (кінець XVIII – 30-ті роки XX ст.). Львів, 2004. 134 с.
3. Дописи. Коломия. *Діло*. 1935. № 343, 23 грудня. С. 4. Підписано: (Дм-о).
4. Дописи. Коломия. 22 січня в Коломій. *Діло*. 1937. № 30, 11 лютого. С. 9.
5. Дописи. Коломийщина. Дві українські опери. *Діло*. 1936. № 127, 10 червня. С. 7.
6. Дописи. Коломийщина. Концерт Шевченка. *Діло*. 1936. № 127, 10 червня. С. 7.
7. Зваричук Ж. Родина Ставничих та її роль у розвитку української хорової культури XX ст. *Хорове мистецтво в контексті розвитку української культури XX–XXI століть: монографія*. Наук. редактор Т. Дубровний. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2022. С. 48–58.
8. Звіт з діяльності Вищого музичного інституту ім. Лисенка і його філій (за р. 1929–1930). *Боян.: місячник для організації укр. хорів* 1930. № 4 – 5: квітень. Львів – Дрогобич, 1930. С. 5–9. Підписано: Дирекція В. Муз. Інституту.
9. Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка. Підготовка текстів, вступна стаття, коментарі Я. Горак. Тернопіль : Астон, 2014. 424 с.
10. Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.). Підготовка текстів, коментарі, післямова. Я. Горак. Львів : Апріорі, 2019. 756 с.
11. Лагодінська-Залеська Г. З музичного життя в Коломій. «Над Прутом у лузі...»: *Коломия в спогадах*. За редакцією З. Книша. Торонто : Срібна сурма, 1962. С. 371–382.
12. [Людкевич С.] З концертової салі. Ювілейний концерт у 40-ліття «Коломийського Бояна». *Діло*. 1935. № 47. 22 лютого. С. 7–8. Підписано: Ч. В.
13. Масовий процес українських студентів перед польським судом. *Діло*. 1911, № 42, 24 (11) лютого. С. 5–6.
14. Ничай Л. Консерваторія ім. С. Монюшка в Станіславі. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. III*. Івано-Франківськ : Плай, 2001. С. 151–161.
15. Новинки. Подяка. *Вперед*. 1921. № 12 (495). 18 січня. С. 3–4.
16. Сич Л. З концертової салі. Ювілейний концерт ВПУУ. *Діло*. 1930. № 155. 17 липня. С. 5–6.
17. Ставничий Роман *Енциклопедія української діаспори*. Том 1: Сполучені Штати Америки. Книга 3 : С-Я. Гол. редактор О. Попович, співредактор О. Лужницький. Нью-Йорк – Чикаго : Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці, 2018. С. 90. Підписано: рм.
18. Толошняк Н. Діяльність Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка в Коломій. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. VII*. Івано-Франківськ : Плай, 2005. С. 44–51.
19. Толошняк Н. Роман Ставничий – провідний диригент музично-хорового товариства «Коломийський Боян». *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск III*. Івано-Франківськ : Плай, 2001. С. 180–187.
20. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття). Київ : Вежа, 1997. 328 с.
21. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 1: 1879–1939. Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. 636 с.
22. Якимович Б. Генеалогія родини Чайковських. *Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження Т.3.* / Головний упорядник, редактор Б. Якимович. Редкол.: Якимович Б. (голова), Гнатюк М., Давимука С. та ін. Львів, 2002. С. 197–210.

Дата надходження: 24.10.2025

Дата прийняття: 25.12.2025

Опубліковано: 22.12.2025



КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-12>

Кияновська Любов

ІСТОРІЯ ОДНІЄЇ БУДІВЛІ У ДЗЕРКАЛІ ІСТОРІЇ КРАЮ

Визнаю чесно: коли я отримала книгу Роксоляни Гавалюк «Дім-шедевр, дім-символ, дім-перехрестя», присвячену будівлі на вулиці Маркіяна Шашкевича, 5, садибі Музичного товариства ім. М. Лисенка, у якому зараз розташований музичний коледж ім. Ст. Людкевича, видану львівським видавництвом «Апріорі», та ще й на 528 сторінок, то в перший момент навіть трохи засумнівалася: а що можна написати про один будинок у такому об'ємі? Але почавши читати, не могла відірватися, текст вразив багатомірністю тематичних площин, в уяві розгорнулася сповнена неймовірними подіями – драматичними, величними, урочистими й трагічними, політичними та мистецькими, – доля одного будинку, прочитана авторкою як доля Галичини і українського народу.

Важко однозначно визначити жанр представленої публікації, оскільки в книзі природно поєдналися різні методологічні підходи: докладний, заснований на ретельному опрацюванні архівних, пресових, меморіальних та інших документальних джерел науково-аналітичний рівень; пізнавальний, науково-популярний, белетристичний, оскільки книга читається як захопливий детектив чи, метафорично висловлюючись, Action history, щільна й стрімка історія подій, підкріплена численними світлинами, що додають книзі ще рис фотоальбому. Щодо того, у яку «предметну шухлядку» її помістити, то доведеться охопити чи не всю сферу гуманістики, починаючи від безсумнівного пріоритету краєзнавства, попри історію України і важливий період європейської історії, музикознавство, мистецтвознавство, театрознавство, пресознавство, теологію, кінознавство, культурологію і до літературознавства та архітектури, а також до філософських розважань і влучних спостережень над психологією видатних творчих особистостей. Дослідження Роксоляни Гавалюк показує на прикладі одного будинку, наскільки цілісним є наше світовідчуття, наскільки неможливо роз'єднати, розкласти на окремі цеглинки той духовно-інтелектуальний простір, у якому ми існуємо.

Ця будівля зводилася для культурних потреб українців, хоча сама початкова ідея її призначення була далеко неоднозначною. Авторка проводить читача звивистими шляхами різноманітних планів щодо функції майбутнього осередку національної музичної культури: від задуми збудувати театр до «урочистого закладення в суботу 13 вересня 1913 р. наріжного каменю під будинок Музичного товариства Лисенка на вулиці, яку того ж року офіційно назвали іменем Маркіяна Шашкевича» (с. 25). З великим подивом і повагою читаємо про тих добродіїв, які любили Україну до глибини своєї кишені і, попри поважні державницькі функції, ревно дбали про розвій національної культури: Степана Федака, Григорія Пежанського, Павла Дурбака та багатьох інших, чия фінансова і матеріальна допомога забезпечила здійснення багаторічної мрії кількох поколінь українських музикантів Галичини.

Будинок-символ постав у всій своїй красі в буремний складний час, адже він був повністю готовий у 1916 році, у розпал Першої світової війни. Не можу втриматися від

бажання навести вельми промовисту цитату з газети «Діло»: «Величавий дім Музичного Товариства ім. Лисенка при ул. Шашкевича ч. 5, який стояв через 1½ роки завмерлий та опустілий, починає знова оживати. Дім сей, се плід невсипущих трудів бл. п. проф. Шухевича, який довів перед війною його будову під дах. Ворожа інвазія спинила викінчене будови, і що-йно тепер, дякуючи заходам нового голови тов-а радн. Дрималика, вдало ся приступити до викінчення будови. Хоч недостає фондів, то все таки в найблизших тижнях, можливо, що в половині цвітня, буде новий дім, найкрасше свідоцтво культурних змагань нашого народа, відданий до ужитку суспільности» (с. 30 монографії). Скільки сили духу і впевненості у своєму майбутньому прочитується в цьому газетному висловлюванні суворих воєнних років! Одразу перекидається арка до сучасності, коли надалі українці втримують культурний фронт у боротьбі з тим самим ворогом росією, що й понад сто років тому.

Подальші роки приносили нові досягнення й випробування, які з честю витримували видатні галицькі музиканти, причетні до плекання національного духу, і разом з ними цю долю та недолю з честю витримував Дім, у якому оселилась українська музика. За історичну мить, всього лиш неповних тридцять років від 1916 до 1944 року, йому довелося побачити, як підсумувала сама авторка в анонсі, «гастролі фахових музикантів і громадські урочистості, події релігійного й політичного характеру, наукові, спортивні, медичні і мистецькі акції, театр, фотографію та кінематограф, естраду та клубні розважальні вечори, шкільну та фахову музичну освіту, дитячі свята й виховання молоді, поезію і пресу».

Може постати запитання: а як вдалося зібрати такий унікальний, вражаючий об'єм і докладністю матеріал для фундаментальної праці? Це ж справжній детектив, позаяк ми, львів'яни, аж надто добре знаємо, з якою люттю і методичністю окупанти впродовж п'ятдесяти років знищували всі артефакти, які могли б нагадувати нам про нашу власну історію й ідентичність. А Музичний інститут ім. М. Лисенка і Музичне товариство М. Лисенка, які розміщувалися в цій будівлі, уже точно були їм як кістка в горлі. Але таки збереглися старанно приховувані світлини й документи про багату музичну історію міста й в інституціях, як-от спадкоємець «дому-шедевр» Львівський музичний фаховий коледж ім. С. Людкевича, і Львівська консерваторія ім. М. В. Лисенка (зараз Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), і Національний історичний музей та низці інших музеїв, і в Бібліотеці академії наук ім. В. Стефаника, а також у приватних колекціях львівських патріотів, які радо надали матеріали для збереження національної пам'яті в чудовій книзі, — у подячному слові авторка згадує понад сорок прізвищ! Окремо ж варто пригадати Галину Попенко — музикознавицю, педагога, пов'язану з музичним училищем багато років. І зараз, із далекої Канади вона, як і понад сто років львівські патріоти при побудові Дому, у якому оселились українські музи, фінансово підтримала видання книги. У цих символічних жестах різнобічної підтримки дослідження про один із найвагоміших осередків духовного життя українців Галичини вбачається вельми важливе послання: адже це живе матеріальне свідчення незламності й сили духу в плеканні колосальної традиції національного мистецтва.

Тому й вдалося так повно, барвисто, цілісно, переконливо простежити крок за кроком великий чин плекання української культури в украї несприятливих для цього обставинах, проте *contra spem spero* вдавалося гідно й потужно організовувати музичні вечори, театральні вистави, зустрічі й балі, виставки і дискусії. У сучасних реаліях, коли знову зі зброєю в руках доводиться обстоювати існування нашої держави, право

на життя у вільній Україні, таке нагадування про те, хто стояв за нами, хто витримував і долав усі випробування, надто важливе.

У стислій рецензії неможливо охопити всі події культурного життя українців у лихоліття Першої і Другої світової війни, у кризовий період міжвоєнного двадцятиріччя. Адже кожен із наведених у книзі фактів, кожна особистість, згадана на сторінках видання, відкриває нам неповторний світ, у якому жили, творили, боролись наші талановиті й сильні попередники.

Очевидно, для такої фундаментальної праці потрібна була людина з особливим складом мислення і характером. Роксоляна Гавалюк, провідна львівська музична краєзнавиця, фахівчиня енциклопедичних знань, чиї розвідки про львівську Моцартіану, діяльність популярних колективів міжвоєнного двадцятиріччя чи інші цікаві події мистецького життя далекого й недавнього минулого стали бестселером для інтелектуалів, постала в цій книзі не тільки серйозною науковицею, дослідницею, що ретельно досліджує документальний компендіум, а й людиною, яка не втратила здатності дивуватись і захоплюватись. Ця властивість її характеру приваблює всіх, кому випала щаслива нагода з нею співпрацювати, і саме вона надає серйозному науковому виданню емоційного відтінку радості відкриття, такого цінного в сучасному байдужому світі.

І, звісно, не можна оминати чудово оформлене видання, на якісному папері, з прекрасною поліграфією, зі смаком зробленою обкладинкою. Це якраз той випадок, коли форма і зміст перебувають у повній гармонії. Велика подяка видавництву «Апріорі», художниці Лесі Квик та літературній редакторці Любові Кириєнко за допомогу авторці Роксоляні Гавалюк. Це чудовий подарунок нашим сучасникам і безцінний документ історії для наших нащадків.

Дата надходження: 31.10.2025

Дата прийняття: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025



Наукове видання

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 4 (55)
2025

Комп'ютерна верстка і технічне редагування –

Марина Михальченко

Коректура –

Наталія Славогородська

Підписано до друку 22.12.2025.

Формат 70х100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.

Ум. друк. арк. 13,71. Наклад 100 прим. Зам. № 1225/1024.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

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

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

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.