

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 1 (56)
2026



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

DOI: 10.32782/2224-0926-2026-1-56
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
26 лютого 2026 року, протокол № 4

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 Николаївна, 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, 2026. 136 с. Щоквартальник.

ISSN 2224-0926
2026, число 1 (56).

Усі права застережено – All rights reserved

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2026

ЗМІСТ

СТАТТІ

Ван Сін'мін Скрипкові змагальні платформи Китаю як індикатор культурного розвитку та креативної політики держави.....	5
Віла-Боцман Олександр Петрович Лідерство без тиску: етика взаємної відповідальності у хоровому колективі.....	12
Граб Уляна Богданівна Мейтус-Курбас-Полішук: творча інспірація і крах ілюзій.....	22
Ден Яцзюень Культурна інтеграція китайських оперних співачок (сопрано) в європейську вокальну традицію крізь призму глобалізаційних процесів.....	33
Качуринець Лілія Валеріївна Семіотика музично-пластичної організації рухового хору.....	42
Мен Фаньї Глокалізація як характерна ознака постаті сучасного митця на прикладі творчого портрету Брайта Шена.....	51
Опанасюк Олександр Петрович Концепція інтенціоналізму культури і мистецтва та перспектива дослідження історії музики.....	63
Письменна Оксана Богданівна «Думки тихої ночі» Чжао Цзіпіна: музична інтерпретація китайської класичної поезії доби Тан у контексті стилістичного синтезу Сходу і Заходу.....	75
Савицька Олександра Вікторівна, Мельник Надія Валентинівна Акустико-естетичні параметри сучасної цимбальної звукової моделі: аналітичні аспекти на прикладі ансамблю народної музики «Стожари».....	86
Толошняк Наталія Анатоліївна, Кметюк Тарас Васильович Роль музикознавчої публіцистики Бориса Кудрика у формуванні культурно-освітнього дискурсу Галичини першої третини ХХ століття.....	93
Якимчук Олена Миколаївна “Stabat Mater” Олени Ільницької у контексті жанрово-стильових пошуків композиторки.....	102

МАТЕРІАЛИ

Горак Яким Романович Роман Савицький і Станіслав Людкевич: контакти у світлі епістолярію та документів.....	110
---	-----

РЕЦЕНЗІЇ

Кияновська Любов Кілька рефлексій про «Мавку» Вікторії Польової у Львівській національній опері.....	133
--	-----

CONTENTS

ARTICLES

- Wang Xinmin**
Violin competition platforms in China as an indicator of cultural development and creative state policy..... 5
- Vila-Botsman Oleksandr**
Leadership without pressure: the ethics of mutual responsibility in a choral ensemble.....12
- Hrab Uliana**
Meitus–Kurbas–Polishchuk – Creative Inspiration and the Collapse of Illusions.....22
- Deng Yajuan**
Cultural Integration of Chinese Opera Singers (Sopranos) into the European Vocal Tradition through the Prism of Globalization Processes.....33
- Kachurnets Liliia**
Semiotics of the Musical-Plastic Organization of the Moving Choir..... 42
- Meng Fanyi**
Glocalization as a characteristic feature of the figure of a contemporary artist on the example of the creative portrait of Bright Shen.....51
- Opanasiuk Oleksandr**
The concept of intentionalism of culture and art and the perspective of researching the history of music.....63
- Pysmenna Oksana**
“Thoughts of a Quiet Night” by Zhao Jiping: Musical Interpretation of Tang-Dynasty Chinese Classical Poetry in the Context of Stylistic Synthesis of East and West.....75
- Savitskaya Oleksandra, Melnyk Nadiya**
Acoustic-aesthetic parameters of the modern cymbal sound model: analytical aspects on the example of the folk music ensemble “Stozhary”86
- Toloshniak Nataliia, Kmetiuk Taras**
The Role of Boris Kudryk’s musicological publicism in shaping the cultural and educational discourse of Galicia in the first third of the twentieth century.....93
- Yakymchuk Olena**
“Stabat Mater” by Olena Ilnytska in the context of the composer’s genre and stylistic explorations.....102

MATERIALS

- Horak Yakym**
Roman Savytsky and Stanislav Liudkevych: contacts in the light of correspondence and documents.....110

REVIEWS

- Kyianovska Liubov**
A few reflections on Viktoriia Polova’s “Mavka” at the Lviv National Opera..... 133

СТАТТІ

УДК 78.072.2:316.7(510)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-1>

Ван Сін'мін

*аспірант кафедри хореографії та музично-інструментальної підготовки,
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка**<https://orcid.org/0009-0006-2914-7446>***СКРИПКОВІ ЗМАГАЛЬНІ ПЛАТФОРМИ КИТАЮ ЯК ІНДИКАТОР
КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ ТА КРЕАТИВНОЇ ПОЛІТИКИ ДЕРЖАВИ**

Метою статті є наукове осмислення генези й функціонування скрипкових конкурсних практик у Китайській Народній Республіці та виявлення їхнього впливу на конструювання сучасного культурного середовища країни й позиціонування китайського виконавства в глобальному музичному просторі. Підкреслено, що скрипкові конкурси виступають не лише змагальними подіями, а й багатофункціональними соціокультурними утвореннями, що забезпечують професійний відбір, відтворення виконавської традиції та підтримують міжнародну культурну комунікацію. Автором простежено історичний розвиток конкурсної інфраструктури: від окремих ініціатив 1960-х років до формування мережі національних і міжнародних конкурсів наприкінці XX – на початку XXI століття. Обґрунтовано, що Культурна революція спричинила звуження конкурсної діяльності, тоді як подальша лібералізація створила умови для її відновлення. Особливу увагу приділено Всекитайському юнацькому скрипковому конкурсу як моделі підготовки виконавців до міжнародних змагань. Проаналізовано зміст конкурсних програм, підходи до оцінювання та репертуарні вимоги, які сприяли формуванню високих стандартів китайської скрипкової школи. Показано значення Першого міжнародного скрипкового конкурсу в Пекіні (1986), що став поворотним етапом культурної політики та започаткував новий формат міжкультурної взаємодії. Доведено, що конкурси трансформувалися у відкриті платформи міжнародного діалогу, де поєднуються західні еталони та національні художні орієнтири. У підсумку конкурсний рух інтерпретується як складне явище, що відображає модернізацію культурної сфери, реформування мистецької освіти та процеси креативної глобалізації. Активний розвиток конкурсної інфраструктури сприяв формуванню покоління виконавців, здатних репрезентувати КНР на міжнародній арені. Окреслені тенденції засвідчують поглиблення культурної мобільності та посилення ролі Китаю як впливового суб'єкта світового музичного процесу.

Ключові слова: музичні конкурси, інструментально-виконавська скрипкова практика, китайська модель підготовки скрипалів, транснаціональні музичні змагальні платформи, політика культурного просування КНР.

Wang Xinmin. Violin competition platforms in China as an indicator of cultural development and creative state policy

The aim of the study is to provide a scholarly interpretation of the genesis and functioning of violin competition practices in the People's Republic of China and to identify their influence on the construction of the country's contemporary cultural environment and the positioning of Chinese performance art within the global musical space. It is emphasized that violin competitions function not only as competitive events but also as multifaceted sociocultural institutions that ensure professional selection, support the continuity of performance traditions, and facilitate international cultural communication. The author traces the historical development of China's competitive infrastructure: from isolated initiatives of the 1960s to the emergence of a structured

network of national and international competitions at the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century. It is substantiated that the Cultural Revolution resulted in a significant contraction of competition activity, whereas subsequent cultural policy liberalization created the conditions for its revival. Special attention is given to the All-China Youth Violin Competition, which is presented as a model for preparing performers for international contests and shaping the professional orientations of young musicians. The article analyzes the content and structure of competition programs, assessment approaches, repertoire requirements, and criteria for evaluating performance mastery, all of which contributed to the development of high standards within the Chinese violin school. The significance of the First International Violin Competition in Beijing (1986) is highlighted, as it marked a turning point in China's cultural policy and initiated a new stage of intercultural interaction. The author demonstrates that Chinese competitions have evolved into open platforms for international dialogue, where Western academic standards intersect with national artistic priorities. In conclusion, the violin competition movement in China is interpreted as a complex phenomenon that reflects cultural modernization, reforms in arts education, and the dynamics of creative globalization. The active development of the competitive infrastructure has fostered the emergence of a generation of performers capable of representing China on the international stage. These trends indicate the deepening of cultural mobility and the strengthening of China's role as an influential participant in the global musical landscape.

Key words: music competitions, instrumental-violin performance practice, Chinese model of violinist training, transnational musical competitive platforms, cultural promotion policy of the PRC.

Вступ. Попри те, що китайські виконавці дедалі частіше здобувають перемоги на престижних міжнародних музичних змаганнях, а сама китайська скрипкова школа впевнено утверджується в глобальному мистецькому просторі, історія формування та специфіка розвитку внутрішнього конкурсного руху в КНР і досі залишаються мало-розкритими у музикознавчих студіях. Недостатність системних напрацювань особливо відчутна у висвітленні витоків цього процесу, механізмів інституціоналізації конкурсів та їхньої ролі в культурній політиці держави і структурі професійної освіти.

Комплексний підхід до цієї проблематики є необхідним, адже скрипкові конкурси у сучасному Китаї виконують значно ширшу місію, ніж просто фахова оцінка виконавців. Вони формують середовище становлення професійної самосвідомості, визначають траєкторії інтеграції молодих музикантів у міжнародний художній простір та постають важливим інструментом культурного представлення країни на світовій арені.

У наукових дослідженнях, присвячених китайській скрипковій культурі, окремі аспекти цієї теми висвітлені лише частково. Зокрема, у праці М. Хоми, М. Шуневича, П. Табакова та Т. Мазепи¹ окреслено культурні вектори, що впливали на становлення скрипкової традиції, тоді як Ван Ке² аналізує діяльність Лю Шикуня як ключового представника приватної музичної педагогіки. Європейський компонент у розвитку китайського виконавського мистецтва, процеси стильової трансформації та міжкультурні

¹ Хома М., Шуневич М., Табаков П., Лі Янь Лун, Мазепа Т. Культурні взаємодії у розвитку скрипкової музики в Китаї: інтеграція національних та європейських впливів. *Академічні візії*. 2024. Вип. 29. С. 1–4.

² Ван Ке. Лю Шикунь – засновник системи приватної фортепіанної освіти в Китаї. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65, том 1. С. 56–61.

взаємодії висвітлені у працях Лі Хуасіня³, О. Гужви⁴, Лі Яньлуна⁵, Чень Менвея⁶ та низки інших авторів. Окремі праці присвячено й формуванню китайської оркестрової музичної традиції, серед яких дослідження Ден Цзякуня⁷.

Водночас розвиток саме конкурсного руху як окремого культурно-освітнього феномену все ще не отримав цілісного й всебічного аналізу, що зумовлює необхідність його подальшого наукового опрацювання.

Мета статті полягає у здійсненні комплексного наукового дослідження становлення та еволюції скрипкового конкурсного руху в Китайській Народній Республіці, виявленні його структурних, інституційних та культурно-історичних особливостей, а також окресленні значення конкурсних практик у формуванні сучасного національного культурного простору. Особлива увага приділяється визначенню того, яким чином конкурсний рух сприяв утвердженню професійної скрипкової освіти, формуванню виконавської ідентичності китайських музикантів та інтеграції китайського виконавського мистецтва у глобальний музичний дискурс.

Матеріали та методи. Розкриття поставленої проблеми вимагало застосування комплексного методологічного підходу, що дозволив поєднати культурологічні, музикознавчі та аналітичні стратегії в єдину систему. Така інтеграція стала ключовою для з'ясування особливостей формування конкурсних практик, визначення їх історичних витоків, інституційної логіки та художньо-соціального значення в розвитку національної скрипкової школи.

Розглядаючи конкурсний рух у таких вимірах, як культурно-історичний феномен, механізм професійного відбору та інструмент формування виконавської ідентичності, ми прагнули окреслити взаємозв'язок між системою мистецької освіти, державною культурною політикою та тенденціями глобального музичного середовища.

Для цього було застосовано низку методів, серед яких: ретроспективно-порівняльний, культурно-аналітичний, компаративний, методи структурно-стильового аналізу, систематизації, контент-аналізу, інтерпретації соціокультурних процесів, спостереження, аналітико-синтетичного узагальнення та моделювання.

Ретроспективний аналіз дав змогу виокремити ключові етапи становлення конкурсного руху та простежити зміни його функцій у різні історичні періоди. Культурно-аналітичний підхід дозволив з'ясувати вплив ідейних, освітніх та естетичних чинників на організацію скрипкових змагальних платформ. Компаративний метод сприяв зіставленню китайських практик із міжнародними моделями, що дало змогу встановити специфіку їх адаптації до національного культурного контексту.

³ Лі Х. Європейський вплив та стильові конотації у китайській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Суми, 2023. 210 с.

⁴ Гужва О.П. Дебюссі: дух протиріччя. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 11. С. 14–19.

⁵ Лі Яньлун. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2021. 222 с.

⁶ Чень Менвей. Інтеграція європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю (на прикладі музичного життя Китаю першої половини ХХ століття) : дис. доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво». Львів, 2024. 200 с.

⁷ Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2017. 193 с.

Узгоджене застосування цих методів забезпечило створення цілісної багаторівневої аналітичної моделі, яка дозволила комплексно висвітлити генезу, механізми функціонування та розвиток скрипкового конкурсного руху в КНР.

Результати. У певний момент розвитку китайська скрипкова спільнота почала активно виходити за межі внутрішнього музичного простору. Успіхи молодих виконавців на міжнародних змаганнях стали свідченням не лише їхнього професійного рівня, а й поступових змін у національній системі мистецької освіти. Саме тоді в країні почала формуватися власна конкурсна мережа, покликана підтримувати талановиту молодь і зміцнювати позиції китайської скрипкової школи на світовій арені.

У середині ХХ століття конкурси виконували важливу координаційну функцію: вони структурували професійне середовище, визначали вимоги до виконавців, забезпечували механізми соціального та мистецького визнання. З розширенням конкурсної практики збільшувався репертуар, ускладнювалися технічні завдання, а в програмах з'являлися твори китайських композиторів, що сприяло формуванню сучасної національної виконавської традиції.

Щоб повною мірою зрозуміти специфіку конкурсного руху, важливо враховувати широкий історичний контекст – від післявоєнної модернізації до початку ХХІ століття, коли соціальні та політичні процеси безпосередньо впливали на стан академічного музичного життя.

Першою серйозною спробою створити державну систему конкурсів стало проведення загальнонаціонального скрипкового змагання 1963 року. Подія ознаменувала намір розвивати академічне мистецтво на інституційному рівні, однак подальший рух був перерваний політичними подіями середини 1960-х років. Період Культурної революції різко обмежив будь-які прояви академічної музики: зупинилася робота навчальних закладів, зникла концертна практика, конкурси фактично перестали існувати, а частина документів, що відтворювали ранній етап розвитку, була втрачена.

Повернення до конкурсної моделі стало можливим лише після політичної та культурної лібералізації наприкінці 1970-х років. За підтримки держави та Китайської асоціації музикантів почалося оновлення освітніх стандартів, розширився доступ до концертної діяльності, а молоді музиканти отримали реальні можливості для професійного зростання. У 1980–1990-х роках конкурсна активність різко збільшилася: у різних містах проводилися змагання, у яких брали участь як студенти консерваторій, так і професійні виконавці.

Помітного значення для молоді набув Всекитайський юнацький скрипковий конкурс (1981), який заклав основу системної роботи з обдарованими дітьми та молодими артистами. Він був чітко структурований за віковим принципом (до 16 та до 25 років), що забезпечило рівність умов і прозорість оцінювання. Конкурс швидко став центральною платформою розвитку юних скрипалів, сприяв утвердженню виконавських стандартів та підтримував формування регіональних музичних шкіл⁸.

Упродовж 1980–1990-х років конкурс переміщувався різними культурними центрами країни, охопивши одинадцять циклів проведення й фактично сформувавши розгалужену карту регіональних виконавських осередків. Подібна мобільність сприяла поживленню регіонального музичного життя, сприяла появі локальних виконавських шкіл і водночас створювала умови для обміну педагогічним досвідом між провінціями.

⁸ Yu Qianru. Observation and Reflection on the Development of Violin Performance Competitions in China. Master's thesis. Tianjin : Tianjin Conservatory of Music, 2010, 31 p. 俞倩如.《对我国小提琴演奏比赛发展状况的观察与思考》硕士论文. 天津 : 天津音乐学院, 2010 年, 31 页.

Значення цього конкурсу важко переоцінити: він задав нові планки професійної майстерності, сформував покоління скрипалів, здатних конкурувати на світовій арені, і забезпечив сталість внутрішнього процесу професійного добору. Саме ця система створила умови, у яких молоді музиканти отримували перший серйозний досвід сцени, підготовку до міжнародних виступів і комплексну оцінку своїх технічних та інтерпретаційних навичок.

Паралельно з внутрішнім розвитком Китай поступово ставав помітним учасником світового конкурсного простору. Скрипалі країни дедалі частіше ставали лауреатами престижних змагань за кордоном, а організація міжнародних конкурсів у самій КНР, насамперед у Шанхаї, засвідчила новий етап культурного самоствердження. Такі події вказували на прагнення не лише інтегруватися у світову музичну спільноту, а й формувати власні стандарти виконавської культури, впливаючи на міжнародний музичний дискурс.

У XXI столітті скрипкові змагання в Китаї набули сталої динаміки розвитку та значного розмаху. Серед найважливіших культурних ініціатив цього періоду – національний конкурс «Золотий дзвін» (金鈴), заснований у 2001 році Міністерством культури КНР. Попри багатожанровість, саме скрипкова номінація посідає в ньому провідні позиції, а до 2015 року конкурс відбувся десять разів, що свідчить про його сталу інституційну основу.

Вагомий внесок у популяризацію скрипкового мистецтва зробив і телевізійний конкурс CCTV, започаткований у 2008 році. Його формат поєднує широке медійне охоплення з професійними критеріями оцінювання, що дозволяє розширювати аудиторію академічної музики, не знижуючи художніх стандартів.

Виконавські вимоги таких конкурсів орієнтуються на міжнародний рівень: учасники повинні виконувати Баха, Моцарта, Паганіні, а також вільно вибирати частину програми для демонстрації власної інтерпретаційної манери. Це сприяє формуванню комплексної професійної підготовки, у якій поєднуються технічна точність, стильова обізнаність та артистична індивідуальність.

Активізація конкурсного руху створила умови для появи нового покоління китайських скрипалів – серед них Чай Лян (柴亮), Сюе Вей (薛偉), Чень Сі (陳曦). Їхні досягнення засвідчують роль конкурсів як ефективного механізму виявлення, підтримки й культурного утвердження талановитих виконавців на національному та міжнародному рівнях.

На межі XX–XXI століть Китай почав активно вибудовувати мережу міжнародних скрипкових змагань, прагнучи закріпити власну присутність у світовому виконавському просторі. Першою масштабною подією став Міжнародний скрипковий конкурс у Пекіні (1986), що став важливим сигналом відкритості до культурних контактів. У конкурс зголосилися учасники з кількох європейських та азійських країн, а до журі увійшли відомі скрипалі з Європи разом із провідними китайськими педагогами, що забезпечило авторитет і фаховість оцінювання.

Змагання було організоване за віковими категоріями, що дозволило врахувати різний рівень підготовки молодих музикантів і створити для них комфортне змагальне середовище. Конкурс став майданчиком, де китайські виконавці отримали перший досвід міжнародної конкуренції, а також можливість безпосереднього діалогу з представниками інших виконавських шкіл.

Пекінська подія стала вихідною точкою для формування міжнародного іміджу Китаю в галузі академічного виконавства та сприяла появі подібних ініціатив у Шанхаї, Гонконгу та інших культурних центрах. Її модель частково спиралася на практику Всекитайського юнацького конкурсу (1981), що фактично став лабораторією для формування

національних стандартів оцінювання. Програма молодіжної секції Пекінського конкурсу була орієнтована на перевірку володіння класичним репертуаром: учасники виконували сонати Й.-С. Баха, каприси Паганіні та концерти Моцарта, що дозволяло оцінити техніку, стилістичну зрілість і музичне мислення.

Другий етап Пекінського міжнародного конкурсу був орієнтований на розкриття інтерпретаційних можливостей учасників і передбачав виконання камерних та віртуозних творів високої складності. До програми увійшли сонати Л. Бетховена або Й. Брамса та п'єси композиторів-віртуозів – Н. Паганіні, К. Сен-Санса, Е. Ізаї, А. Вьотана, П. де Сарасате, Б. Бартока. На відміну від національних конкурсів, тут було представлено значно ширше коло європейських стилів, що давало змогу продемонструвати багатомірність виконавського мислення.

Однією з прикметних рис цього туру стало включення китайського репертуару: учасники мали виконати п'єси Ма Сицуня з «Монгольської сюїти» («Туга за батьківщиною» та «Танець по той бік кордону»). Така інтеграція підтверджувала прагнення Китаю поєднати універсальні критерії оцінювання з утвердженням власної музичної традиції в інтернаціональному контексті.

Фінальний тур вимагав виконання концертної програми: конкурсанти вибирали між «Іспанською симфонією» Лало, концертами Сібеліуса й Вьотана або ж китайським шедевром «Метелики закохані» Чень Гана та Хе Чжаньхао. Наявність цього твору у фіналі мала символічну вагу – він репрезентував китайську скрипкову культуру на рівні з європейською класикою.

Загальна концепція конкурсної програми демонструвала прагнення організаторів поєднати міжнародні стандарти з елементами національної культурної самоідентифікації, що відповідало стратегії Китаю щодо зміцнення позицій у сфері академічного мистецтва.

У підсумку перемогу здобула 19-річна Ці Мін із Шанхайської консерваторії, чия інтерпретація концерту Сібеліуса вирізнялася технічною вірністю, емоційною глибиною та продуманою динамікою. Друге місце посів 16-річний Лу Сицінь, який теж виконував Я. Сібеліуса, привернувши увагу журі потужною віртуозністю та сценічною впевненістю. Третю і четверту премії отримали Василін Пантелеєв (Болгарія) та Скотт Сен-Джон (Канада), що підкреслило міжнародний масштаб конкурсу.

Підсумки змагання засвідчили зростаючу конкурентоспроможність молодих китайських скрипалів і позначили момент переходу китайської виконавської школи до нового рівня професійної зрілості.

Висновки. Узагальнюючи результати проведеного дослідження, можна стверджувати, що скрипкові конкурси в Китайській Народній Республіці перетворилися на важливий структурний елемент національної музичної культури, який визначає траєкторії професійного становлення виконавців та формує якісні орієнтири розвитку скрипкової школи. Конкурсний рух, що виріс із локальних ініціатив середини ХХ століття та зрештою набув широкого міжнародного масштабу, став індикатором глибинних змін у системі мистецької освіти й художньої політики держави. Його поступ демонструє, як еволюція організаційних моделей та розширення культурних комунікацій зумовили появу умов для виховання виконавців, здатних конкурувати на світовій арені.

Розглянута динаміка засвідчує, що Китай поступово трансформувалася з країни-реципієнта зовнішніх виконавських стандартів на активного суб'єкта глобального музичного простору. Сучасна конкурсна інфраструктура не лише наслідує міжнародні практики,

а й вибудовує власні критерії оцінювання, орієнтовані на поєднання академічних вимог із національною художньою традицією. Саме через конкурсні механізми відбувається творення нової генерації скрипалів, для яких змагання стають платформою професійної ідентифікації, інтеграції у світовий виконавський контекст та утвердження творчої індивідуальності.

Література

1. Ван Ке. Лю Шикунь – засновник системи приватної фортепіанної освіти в Китаї. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65, том 1. С. 56–61. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-9>.
2. Гужва О.П. Дебюссі: дух протиріччя. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 11. С. 14–19.
3. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2017. 193 с.
4. Лі Х. Європейський вплив та стилеві конотації у китайській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Суми, 2023. 210 с.
5. Лі Яньлун. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга : дис. канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2021. 222 с.
6. Хома М., Шуневич М., Табаков П., Лі Янь Лун, Мазепа Т. Культурні взаємодії у розвитку скрипкової музики в Китаї: інтеграція національних та європейських впливів. *Академічні візії*. 2024. Вип. 29. С. 1–4. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.12206744>.
7. Чень Менвей. Інтеграція європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю (на прикладі музичного життя Китаю першої половини ХХ століття) : дис. доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво». Львів, 2024. 200 с.
8. Yu Qianru. Observation and Reflection on the Development of Violin Performance Competitions in China. Master's thesis. Tianjin : Tianjin Conservatory of Music, 2010, 31 p. 俞倩如. 《对我国小提琴演奏比赛发展状况的观察与思考》硕士学位论文. 天津 : 天津音乐学院, 2010 年, 31 页.

Дата першого надходження статті до видання: 24.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0



УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-2>

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

ЛІДЕРСТВО БЕЗ ТИСКУ: ЕТИКА ВЗАЄМНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ У ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

У статті концептуалізовано модель гуманістичного лідерства диригента-хормейстера у хоровій практиці як етику взаємної відповідальності між керівником і співаками та окреслено її профілактичний потенціал щодо диригентського професійного вигорання. Теоретичну базу становить узагальнення українських досліджень з історії й теорії хорового мистецтва, хормейстерської педагогіки та психології творчої діяльності у зіставленні із сучасними підходами *servant leadership* і трансформаційного лідерства. Обґрунтовано три взаємопов'язані рівні «лідерства без тиску»: ціннісно-етичний (визнання хору як спільноти суб'єктів, орієнтація на служіння і турботу), комунікативно-організаційний (діалогічні форми репетиційної взаємодії, розподілена відповідальність за художній результат, ненасильницькі режими контролю якості звучання) та саморегулятивний (усвідомлена робота диригента з власними ресурсами й межами, інтеграція практик запобігання виснаженню в репетиційний цикл). Показано, що етика взаємної відповідальності узгоджується з українською хоровою традицією як формою колективної духовної практики та з досвідом П. Муравського, який поєднував вимогливість до чистоти інтонування з етичними критеріями відповідального хормейстерського служіння. Співвіднесення запропонованої моделі з тривимірною концепцією професійного вигорання К. Маслач (емоційне виснаження, цинізм/деперсоналізація, відчуття неефективності) дозволяє конкретизувати стратегії зменшення хронічних стресорів диригентської праці через перерозподіл контролю й ініціативи між учасниками, підтримку почуття справедливості в колективі та збереження ціннісної відповідності між художніми завданнями й особистими переконаннями диригента. Наукова новизна полягає у введенні поняття «гуманістичне лідерство без тиску» у сучасний український хоровий виконавський дискурс і в розробленні цілісної моделі етики взаємної відповідальності, зорієнтованої одночасно на якість художнього результату та психологічне благополуччя диригента і співаків. Перспективи подальших досліджень пов'язані з емпіричною верифікацією моделі на матеріалі професійних і аматорських хорових колективів України.

Ключові слова: диригент-хормейстер, гуманістичне лідерство, етика взаємної відповідальності, хорова спільнота, професійне вигорання, *servant leadership*, трансформаційне лідерство.

Vila-Botsman Oleksandr. Leadership without pressure: the ethics of mutual responsibility in a choral ensemble

The article conceptualizes a model of the conductor–choirmaster’s humanistic leadership in choral practice as an ethics of mutual responsibility between the leader and the singers and outlines its preventive potential with regard to professional burnout. The theoretical framework synthesizes Ukrainian scholarship in the history and theory of choral art, choral conducting pedagogy, and the psychology of creative activity with contemporary concepts of servant leadership and transformational leadership. Three interrelated levels of non-coercive (“pressure-free”) leadership are substantiated: value-ethical (recognizing the choir as a community of subjects and orienting leadership toward service and care), communicative-organizational (dialogic rehearsal interaction,

distributed responsibility for artistic outcomes, and non-violent modes of sound-quality control), and self-regulatory (the conductor's reflective work with personal resources and boundaries, and the integration of burnout-prevention practices into the rehearsal cycle). It is demonstrated that the proposed ethics of mutual responsibility resonates with the Ukrainian choral tradition as a form of collective spiritual practice and with the legacy of P. Muravskyi, who linked professional demands for intonational purity to ethical principles of responsible choirmasterly service. Relating the model to C. Maslach's three-dimensional framework of burnout (emotional exhaustion, cynicism/ depersonalization, and reduced personal accomplishment) makes it possible to specify strategies for reducing chronic stressors in conducting work through redistributing control and initiative among ensemble members, sustaining a sense of fairness within the choir, and maintaining value congruence between artistic goals and the conductor's personal convictions. Scientific novelty lies in introducing the concept of humanistic non-coercive leadership into contemporary Ukrainian choral performance discourse and in developing an integral model of mutual responsibility that is simultaneously oriented toward artistic quality and the psychological well-being of both the conductor and the singers. Further research should focus on empirical verification of the model using material from professional and amateur choral ensembles in Ukraine.

Key words: conductor–choirmaster, humanistic leadership, ethics of mutual responsibility, choral community, professional burnout, servant leadership, transformational leadership.

Вступ. Сучасна хорова практика України перебуває в зоні перетину кількох тенденцій: з одного боку, триває потужна лінія національної традиції, пов'язана з розумінням хору як «колективної душі» народу й простору спільної духовної дії; з іншого – посилюються вимоги до мобільності, крос-жанровості й візуальної театралізації хорового виступу, що істотно змінює режим праці диригента-хормейстера. У цих умовах особливо загострюється напруження між авторитарною моделлю керівництва, яка історично закріпилася в академічному хоровому середовищі, та потребою у суб'єктності, свободі й психологічній безпеці кожного учасника колективу. Паралельно актуалізується проблема професійного вигорання – не лише педагогів, а й музикантів-практиків, у тому числі диригентів, чия робота поєднує творчий, організаційний і комунікативний перевантажений компоненти¹.

Українська хорова школа, репрезентована фундаментальними працями О. Бенч-Шокало, О. Коломєць та ін., пропонує багатий концептуальний ресурс для осмислення хору як спільноти взаємної відповідальності, де диригент постає не «диктатором», а виразником колективного дихання традиції². Досвід майстрів, насамперед П. Муравського, демонструє модель лідерства, яка поєднує найвищу вимогливість до професійної якості звучання з глибоко гуманістичним, служіннєвим ставленням до співаків і слухача. На цьому тлі особливо актуальним є питання: якою може бути модель «лідерства без тиску» у хоровому колективі, що не знижує художніх стандартів, але мінімізує ризики диригентського вигорання?

Мета статті полягає у концептуалізації моделі гуманістичного лідерства диригента-хормейстера («лідерства без тиску») у координатах етики взаємної відповідальності та у визначенні її профілактичного потенціалу щодо професійного вигорання.

¹ Maslach C., Leiter M.P. Understanding the burnout experience: Recent research and its implications for psychiatry. *World Psychiatry*. 2016. Vol. 15, No. 2. P. 103–111. DOI: 10.1002/wps.20311.

² Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ, 2002. 440 с.

Завдання дослідження: 1) узагальнити релевантні підходи української хорової традиції щодо етики спільної відповідальності; 2) адаптувати концепти *servant leadership* і *transformational leadership* до специфіки репетиційної взаємодії в хорі; 3) описати трирівневу модель «лідерства без тиску»; 4) співвіднести її компоненти з тривимірною моделлю вигорання К. Маслач і сформулювати практико-орієнтовані механізми профілактики.

Матеріали та методи. Матеріалом дослідження слугують наукові праці з історії та теорії українського хорового мистецтва, публікації про сучасні практики керівництва хоровими колективами, а також міждисциплінарні розвідки з психології праці та організаційної поведінки, присвячені феномену професійного вигорання й етичним моделям лідерства. Практичний контекст роботи окреслено на матеріалі типових для України форм хорового життя (навчальні, аматорські, професійні ансамблі), у яких поєднуються традиційні норми хорової школи та виклики сучасної культурної індустрії.

Методологічну основу становлять історико-культурний і системний підходи, порівняльно-аналітичний метод та інтерпретаційні процедури дискурс-аналізу. Психологічний блок спирається на концепцію професійного вигорання (емоційне виснаження, деперсоналізація/цинізм, редукція професійних досягнень) та на сучасні теорії гуманістичного керівництва (*servant leadership*, *transformational leadership*), що дозволяє співвіднести диригентську практику з параметрами психологічної безпеки, справедливості та відповідального розподілу ролей.

Перший необхідний горизонт аналізу окреслюють праці, присвячені українській хоровій традиції як феномену колективної музичної культури. У навчальному посібнику О. Бенч-Шокало «Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції» хор осмислюється як спільнота, що продовжує звичаєві практики співжиття й об'єднує учасників у спільному переживанні сакрального й побутового часу³. Такий підхід уже містить потенціал для концепції взаємної відповідальності: кожен співак водночас є носієм традиції та відповідальний за цілісність звучання, а диригент виступає медіатором між життям спільноти й музичним текстом.

Комплексний історико-теоретичний опис українського хорового мистецтва подано в новітньому посібнику О. Коломоєць, де простежується еволюція хорової культури від знаменного розспіву до сучасних форм академічного й народного хорового виконавства⁴. Авторка наголошує на зміні статусу диригента, який у XX–XXI ст. дедалі більше постає не лише технічним «керманічем», а й публічною фігурою, що репрезентує ціннісну позицію колективу та несе за неї етичну відповідальність. Ця теза важлива для розуміння взаємозв'язку між стилем лідерства й ризиками професійного вигорання: чим виразніше диригент ототожнюється з колективом, тим більшим є навантаження на його особистісні ресурси.

Другий блок досліджень стосується власне хормейстерської педагогіки. Дисертація С. Мінцзе пропонує методичну модель формування вокально-ансамблевої компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі опанування диригентсько-хорових дисциплін⁵. У роботі наголошено на значенні діалогічної взаємодії,

³ Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ, 2002. 440 с.

⁴ Коломоєць О.М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навчальний посібник. Дніпро : Ліра, 2023. 288 с.

⁵ Сунь Мінцзе. Методика формування вокально-ансамблевої компетентності студентів факультетів мистецтв у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін : дис. ... д-ра філософії. Київ, 2023. 191 с.

рефлексії студентів та розширенні їхнього музично-педагогічного досвіду, що наближує хормейстерську підготовку до гуманістичних освітніх парадигм. Хоча безпосередньо проблема вигорання в дослідженні не ставиться, сама логіка моделі – від авторитарної передачі знань до спільного конструювання смислів – є важливою передумовою для концепції лідерства без тиску.

Особливе місце посідають авторські настанови П. Муравського, викладені, зокрема, в тексті «Хорові правила. Спочатку була нота»⁶. Маєстро послідовно зводить воєдино професійну й етичну площини: чистота інтонування корелює з «чистотою душі», а хормейстер має насамперед працювати над собою, щоб мати моральне право вимагати від співаків високого рівня. Водночас Муравський наполягає на спокійному, економному, професійному способі роботи з хором, на необхідності поваги до праці кожного учасника, що прямо протиставляється емоційно-насилюючим формам диригентської поведінки. У цьому досвіді фактично окреслена етика взаємної відповідальності, хоч термінологічно вона не артикульована.

Третій важливий напрям – дослідження фестивально-конкурсних практик, у яких проявляється специфіка взаємодії диригента й хору в умовах підвищеного стресу й публічної оцінки. У статті Г. Карась та П. Андрійчука про Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфи́рія Демущького показано, як конкурсне середовище поєднує функції збереження традиції та стимулювання розвитку хорів⁷. Автори, спираючись на висловлювання П. Демущького та Д. Радика, наголошують на образі диригента як харизматичної, духовно багатой особистості, здатної надихати та консолідувати хор. Разом із тим конкурсна логіка посилює навантаження на лідера, загострюючи ризики перевтоми й вигорання.

Окремо слід звернутися до психологічних і педагогічних досліджень професійного вигорання. У вітчизняному контексті важливою є праця С. Ковальової, де музикотерапія розглядається як ресурс збереження психологічного здоров'я та профілактики синдрому професійного вигорання педагогів⁸. Авторка узагальнює тривимірну модель вигорання К. Маслач – емоційне виснаження, деперсоналізація/цинізм та редукція професійних досягнень – і пропонує стратегії саморегуляції, релаксації, відновлення сенсу праці, які легко адаптувати до диригентської діяльності. Класичні роботи К. Маслач та її співавторів показують, що вигорання є відповіддю на хронічні емоційні та міжособистісні стресори й пов'язане з дисбалансом між вимогами й ресурсами, контролем, винагородою, підтримкою спільноти, відчуттям справедливості та узгодженістю цінностей⁹.

Нарешті, міжнародні дослідження й аналітичні матеріали, присвячені сучасній професії хорового диригента, фіксують зростання ризиків вигорання через фрагментований «портфельний» характер кар'єр, поєднання педагогічної,

⁶ Павло Муравський. «Хорові правила». *Хорова школа Павла Муравського*. 2021. URL: <https://pavlomuravskiy.com/pavlo-muravskiy-horovi-pravyla.html> (дата звернення: 23.12.2025).

⁷ Карась Г., Андрійчук П. Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфи́рія Демущького як чинник збереження національної музичної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2025. Вип. 52. С. 92–99. DOI: 10.31866/2410-1176.52.2025.334062.

⁸ Ковальова С.В. Музикотерапія як ресурс збереження здоров'я та попередження синдрому «професійного вигорання» в педагогічних працівників. *Народна освіта*. 2020. № 2(41). URL: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=5236 (дата звернення: 23.12.2025).

⁹ Maslach C., Schaufeli W.B., Leiter M.P. Job burnout. *Annual Review of Psychology*. 2001. Vol. 52. P. 397–422. DOI: 10.1146/annurev.psych.52.1.397.

адміністративної та мистецької діяльності, а також високі очікування щодо емоційної доступності лідера¹⁰. На цьому тлі особливу цінність набувають концепції *servant leadership*¹¹ та трансформаційного лідерства¹², які переорієнтовують лідера з владного контролю на служіння спільноті, розвиток послідовників і спільне конструювання смислів.

Результати

1. Хор як спільнота взаємної відповідальності

У традиційно-етнографічному вимірі український хор (обрядові гуртові співи, церковні хори, народні капели) функціонував як простір горизонтальної співучасті, де кожен голос одночасно був автономним і підпорядковувався загальній звуковій формі. О. Бенч-Шокало акцентує на тому, що хорова звичаєва практика формувала моделі співбуття, засновані на довірі, взаємній підтримці та відчутті спільної причетності до «свого» співу¹³. В академічній традиції ці смисли частково трансформувалися, але не зникли: навіть у структурі професійного колективу з жорсткою ієрархією партій зберігається досвід горизонтального слухання і взаємного підлаштування.

У цьому контексті диригент-хормейстер постає як фігура, що тримає в полі уваги одночасно партитуру, акустичний результат і психологічну динаміку групи. Від того, чи сприймає він хор як «інструмент», яким треба керувати, чи як співтворчу спільноту, з якою слід домовлятися, залежить характер його лідерства. Гуманістичне лідерство передбачає, що відповідальність за художній результат розподіляється: диригент бере на себе стратегічний рівень (концепція, інтерпретація, організація процесу), а співаки – тактичний (якість індивідуального внеску, дисципліна, підтримка колег, дотримання узгоджених норм).

Такий підхід вимагає прозорого обговорення цінностей і правил взаємодії в колективі: що вважається прийнятним способом критики; де проходять межі допустимого емоційного тиску; як розв'язуються конфлікти; яким чином фіксується й визнається внесок кожного. У цьому сенсі хорова спільнота наближається до «служінневої організації» (*servant institution*) у термінах Р. Грінліфа, де лідер насамперед служить зростанню й благополуччю тих, ким керує¹⁴.

2. Ціннісно-етичний вимір гуманістичного лідерства

Ціннісна основа гуманістичного лідерства диригента-хормейстера формується на перетині кількох векторів:

Служіння музиці й людині. У логіці *servant leadership* диригент ставить у центрі не власний авторитет, а благо музики й хору: його завдання – створити умови, за яких твір прозвучить максимально правдиво, а кожен співак зможе реалізувати свій потенціал¹⁵.

¹⁰ Choral Conductors Today: Responding to a Shifting Career Model. Chorus America, 2017. URL: <https://chorusamerica.org/advocacy-research/choral-conductors-today-responding-shifting-career-model> (дата звернення: 23.12.2025).

¹¹ Greenleaf R.K. *Servant Leadership: A Journey into the Nature of Legitimate Power and Greatness*. New York : Paulist Press, 1977.

¹² Bass B.M. *Leadership and Performance Beyond Expectations*. New York : Free Press, 1985

¹³ Бенч-Шокало О.Г. Український хорівий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ, 2002. 440 с.

¹⁴ Greenleaf R.K. *Servant Leadership: A Journey into the Nature of Legitimate Power and Greatness*. New York : Paulist Press, 1977.

¹⁵ Greenleaf R.K. *Servant Leadership: A Journey into the Nature of Legitimate Power and Greatness*. New York : Paulist Press, 1977.

Для української традиції ця установка резонує з уявленням про музичне служіння як духовну працю на користь спільноти.

Повагу до гідності співаків як носіїв суб'єктності. У працях О. Коломоець підкреслюється, що сучасний хормейстер має справу з поколіннями, чутливими до питань свободи, горизонтальних взаємин і психологічної безпеки¹⁶. Авторитарний стиль, заснований на приниженні, крику, саркастичних заувагах, не лише демотивує співаків, а й породжує хронічне напруження, що повертається до самого диригента як джерело конфліктів і виснаження.

Єдність професійної й моральної вимогливості. П. Муравський демонструє модель, у якій максимальна вимогливість до чистоти інтонації, ансамблю, тембрової якості поєднується з глибокою етичною позицією: справжній хормейстер не має права вимагати того, чого сам не досяг у власній професійній і духовній практиці¹⁷. Така позиція зменшує внутрішній розрив між «публічним образом» і реальним життям диригента, тим самим знижуючи ризик цинізму – одного з вимірів вигорання.

Ціннісна прозорість репертуарної політики. Вибір творів, з якими працює хор, має відповідати як художнім критеріям, так і світоглядним позиціям колективу. Концепція трансформаційного лідерства Б. Басса, що акцентує на «піднесенні» цінностей послідовників, добре узгоджується з хоровим контекстом: диригент може пропонувати репертуар, який розширює горизонти учасників, але не суперечить їхнім глибинним переконанням¹⁸. Інакше виникає прихована ціннісна напруга, здатна живити відчуття внутрішньої неавтентичності й емоційного виснаження.

3. Комунікативно-організаційні механізми взаємної відповідальності

На рівні щоденної репетиційної практики етика взаємної відповідальності реалізується через сукупність конкретних комунікативних і організаційних рішень.

По-перше, це діалогічний формат зворотного зв'язку. Диригент не лише дає вказівки, а й запитує про відчуття співаків: що саме заважає їм виконати завдання; як вони чують баланс партій; які технічні чи психологічні труднощі виникають. Таке взаємне опитування знімає частину напруги, переводить проблему з площини «ви погано співаєте» в площину «ми разом шукаємо причину й рішення». Досвід педагогічних моделей, що спираються на рефлексію і самооцінювання¹⁹, свідчить про потенційну ефективність такого підходу у формуванні стійкої професійної мотивації.

По-друге, розподіл ролей усередині хору: концертмейстери партій, старости голосів, відповідальні за окремі аспекти (ритм, дикція, мова тощо). Це зменшує відчуття тотальної відповідальності диригента за кожну дрібницю й водночас зміцнює горизонтальні зв'язки в колективі. З погляду теорії вигорання такий перерозподіл контролю й автономії сприяє зменшенню «дефіциту контролю» – одного з ключових чинників розвитку синдрому²⁰.

¹⁶ Коломоець О.М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навчальний посібник. Дніпро : Ліра, 2023. 288 с

¹⁷ Павло Муравський. «Хорові правила». *Хорова школа Павла Муравського*. 2021. URL: <https://pavlomuravskiy.com/pavlo-muravskiy-horovi-pravyla.html> (дата звернення: 23.12.2025).

¹⁸ Bass B.M. *Leadership and Performance Beyond Expectations*. New York : Free Press, 1985.

¹⁹ Сунь Мінцзе. Методика формування вокально-ансамблевої компетентності студентів факультетів мистецтв у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін : дис. ... д-ра філософії. Київ, 2023. 191 с.

²⁰ Maslach C., Leiter M.P. Understanding the burnout experience: Recent research and its implications for psychiatry. *World Psychiatry*. 2016. Vol. 15, No. 2. P. 103–111. DOI: 10.1002/wps.20311.

По-третє, зафіксовані правила комунікації й конфліктології: заборона образливих висловлювань; практика «я-повідомлень» замість звинувачень; регламентовані процедури обговорення складних ситуацій (наприклад, «тепле» і «холодне» коло відгуків після важких концертів). Такі механізми, добре відомі в організаційній психології, у хоровому середовищі набувають особливого значення, оскільки інтенсивність емоційної взаємодії тут винятково висока.

По-четверте, організація репетиційного часу й відпочинку. Дотримання режиму, перерв, чергування інтенсивних і «полегшених» задач (наприклад, після складної поліфонії – спів «на диханні» простих лінійних фактур), свідоме включення елементів музикотерапії (дихальні вправи, імпровізаційні вокальні діалоги) – усе це збігається з рекомендаціями щодо профілактики професійного вигорання педагогів²¹ й добре інтегрується в хоровий контекст.

4. Модель гуманістичного лідерства без тиску та профілактика диригентського вигорання

Зіставлення описаних вище практик із тривимірною моделлю професійного вигорання К. Маслач дозволяє запропонувати узагальнену модель гуманістичного лідерства без тиску.

Профілактика емоційного виснаження.

Зменшення хронічного перевантаження через делегування частини організаційних функцій (розучування партій у секційних групах, розподіл відповідальності за логістику концертів).

Ритуалізовані практики відновлення – короткі перерви на мовчазне слухання, зміну акустики, спільні вправи на дихання й резонанс, які одночасно працюють на якість звучання й на комфорт.

Підтримка емоційного сенсу роботи: регулярне обговорення того, чому саме цей твір важливий для колективу, яке місце хор посідає в житті громади (наприклад, участь у фестивалях, подібних до конкурсу імені П. Демущького, де хор усвідомлює свою причетність до збереження національної культури)²².

Профілактика цинізму та деперсоналізації.

Прозорість і справедливість у розподілі соло, гастрольних можливостей, відзнак; постійне підкріплення цінності кожного голосу через специфічні завдання й похвалу за помітний прогрес;

відмова від принизливих форм контролю (крик, сарказм, публічне «розбирання по кісточках»), які в короткостроковій перспективі можуть давати дисциплінарний ефект, але в довгостроковій – ведуть до відчуження як співаків, так і самого диригента від спільної справи.

Підтримка відчуття професійної ефективності.

Системна рефлексія досягнень: ведення «щоденника хору», де фіксуються не лише зовнішні успіхи (премії, відгуки), а й внутрішні мікрорезультати (поліпшення ансамблю, освоєння нового стилю, зростання самостійності партій).

²¹ Ковальова С.В. Музикотерапія як ресурс збереження здоров'я та попередження синдрому «професійного вигорання» в педагогічних працівників. *Народна освіта*. 2020. № 2(41). URL: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=5236 (дата звернення: 23.12.2025).

²² Карась Г., Андрійчук П. Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфирія Демущького як чинник збереження національної музичної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2025. Вип. 52. С. 92–99. DOI: 10.31866/2410-1176.52.2025.334062.

Супервізійні та колегіальні формати для диригентів: участь у професійних спільнотах, де можна безпечно обговорювати складні ситуації, отримувати підтримку й зворотний зв'язок. У дослідженнях сучасного стану професії хорового диригента наголошується, що саме ізоляція й відсутність колегіальної підтримки є потужним чинником вигорання²³.

Узагальнюючи, гуманістичне лідерство без тиску можна описати як модель, що поєднує трансформаційний вимір (натхнення, ціннісне «піднесення» колективу) із сервантним (служіння й турбота). У хорі така модель реалізується через: 1) ціннісне визнання хору як спільноти суб'єктів; 2) діалогічну організацію репетицій; 3) розподілену відповідальність; 4) свідоме впровадження практик саморегуляції. Для диригента це означає можливість бути «сильним» лідером без постійного перебування в режимі емоційної гіпермобілізації, що є ключовим чинником профілактики вигорання.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє сформулювати такі узагальнення.

Українська хорова традиція в її історико-культурному вимірі вже містить потенціал етики взаємної відповідальності: хор розуміється як спільнота співтворців, а диригент – як слугитель музики й посередник між традицією та сучасним слухачем.

Модель гуманістичного лідерства диригента-хормейстера складається з трьох взаємопов'язаних рівнів:

- ціннісно-етичного (служіння, повага до гідності співаків, єдність професійної й моральної вимогливості, ціннісна прозорість репертуарної політики);
- комунікативно-організаційного (діалогічні форми зворотного зв'язку, розподілена відповідальність, чіткі правила комунікації, здоровий режим праці й відпочинку);
- саморегулятивного (усвідомлена робота диригента з власними ресурсами, залучення супервізійних і колегіальних практик).

Співвіднесення гуманістичного лідерства з теорією професійного вигорання демонструє, що етика взаємної відповідальності знижує інтенсивність трьох ключових компонентів синдрому:

- емоційного виснаження – через перерозподіл навантаження й інтеграцію практик відновлення;
- цинізму/деперсоналізації – через справедливі й прозорі взаємини в хорі;
- відчуття професійної неефективності – через системну рефлексію досягнень і підтримку колегіальних зв'язків.

Таблиця 1

Операціоналізація моделі «лідерства без тиску»

Рівень	Механізм	Репетиційна практика (що робимо)	Очікуваний ефект
Ціннісно-етичний	Служіння / гідність	Правило коментарів: оцінюємо дію/результат, не особу (без ярликів).	Менше напруження; нижчий ризик цинізму.
Ціннісно-етичний	Ціннісна прозорість	Перед роботою 1–2 речення: «навіщо» твір/програма для колективу.	Більше смислу й залученості; потенційно менше виснаження.

²³ Choral Conductors Today: Responding to a Shifting Career Model. Chorus America, 2017. URL: <https://chorusamerica.org/advocacy-research/choral-conductors-today-responding-shifting-career-model> (дата звернення: 23.12.2025).

Продовження таблиці 1

Рівень	Механізм	Репетиційна практика (що робимо)	Очікуваний ефект
Ціннісно-етичний	Єдині стандарти	Однакові критерії якості для всіх партій (без подвійних правил).	Вище відчуття справедливості; потенційно менше цинізму.
Комунікативно-організаційний	Діалогічний фідбек	Після прогону 2 питання: «що завадило?» і «що допоможе?» (коротко).	Більше агентності/контролю; потенційно менше виснаження.
Комунікативно-організаційний	Розподіл ролей	Ролі: ритм/дикція/баланс; старости голосів (на цикл репетицій).	Менше «тотальної відповідальності»; потенційно менше виснаження.
Комунікативно-організаційний	Правила взаємодії	Регламент репетиції + «стоп-фраза» для зупинки ескалації конфлікту.	Менше конфліктів; потенційно нижчий цинізм/перевантаження.
Саморегулятивний	Ресурси / межі	Мікропаузи 60–90 с кожні 25–30 хв (вода, дихання, розслаблення).	Менше фізіологічного перенапруження; потенційно менше виснаження.
Саморегулятивний	Рефлексія досягнень	Після репетиції: «3 мікрорезультати сьогодні» (усно або в нотатнику хору).	Більше компетентності; потенційно менше редукції досягнень.
Саморегулятивний	Колегіальність	Щомісяця: розбір 1–2 кейсів з колегами (факт – реакція – альтернатива).	Менше ізоляції; потенційно нижче виснаження та цинізм.

Наукова новизна статті полягає у введенні в український мистецтвознавчий дискурс комплексної моделі «лідерства без тиску» в хоровому колективі, яка синтезує міжнародні теорії servant leadership і трансформаційного лідерства з конкретним досвідом української хорової школи і чітко пов'язує стиль диригентського керівництва з профілактикою професійного вигорання.

Перспективи подальших досліджень вбачаються в емпіричній перевірці запропонованої моделі на матеріалі різних типів хорових колективів (шкільних, університетських, церковних, професійних), вивченні специфіки гендерного виміру диригентського лідерства та розробленні циклу тренінгів/майстер-класів, спрямованих на формування компетенцій гуманістичного лідерства у системі підготовки диригентів-хормейстерів.

Література

1. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ, 2002. 440 с.
2. Карась Г., Андрійчук П. Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфирія Демущького як чинник збереження національної музичної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2025. Вип. 52. С. 92–99. DOI: 10.31866/2410-1176.52.2025.334062.
3. Ковальова С.В. Музикотерапія як ресурс збереження здоров'я та попередження синдрому «професійного вигорання» в педагогічних працівників. *Народна освіта*. 2020. № 2(41). URL: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=5236 (дата звернення: 23.12.2025).
4. Коломоєць О.М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навчальний посібник. Дніпро : Ліра, 2023. 288 с.
5. Павло Муравський. «Хорові правила». *Хорова школа Павла Муравського*. 2021. URL: <https://pavlomuravskyi.com/pavlo-muravskiy-horovi-pravyly.html> (дата звернення: 23.12.2025).
6. Сунь Мінцзе. Методика формування вокально-ансамблевої компетентності студентів факультетів мистецтв у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін : дис. ... д-ра філософії. Київ, 2023. 191 с.

7. Bass B.M. *Leadership and Performance Beyond Expectations*. New York : Free Press, 1985.
8. *Choral Conductors Today: Responding to a Shifting Career Model*. Chorus America, 2017. URL: <https://chorusamerica.org/advocacy-research/choral-conductors-today-responding-shifting-career-model> (дата звернення: 23.12.2025).
9. Chorus America. *Beating Burnout and the Stress Cycle: An Interview with Conductor Amelia Nagoski*. *Chorus America*. 2021. URL: <https://chorusamerica.org/article/beating-burnout-stress-cycle> (дата звернення: 23.12.2025).
10. Greenleaf R.K. *Servant Leadership: A Journey into the Nature of Legitimate Power and Greatness*. New York : Paulist Press, 1977.
11. Maslach C., Leiter M.P. Understanding the burnout experience: Recent research and its implications for psychiatry. *World Psychiatry*. 2016. Vol. 15, No. 2. P. 103–111. DOI: 10.1002/wps.20311.
12. Maslach C., Schaufeli W.B., Leiter M.P. Job burnout. *Annual Review of Psychology*. 2001. Vol. 52. P. 397–422. DOI: 10.1146/annurev.psych.52.1.397.

Дата першого надходження статті до видання: 31.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 26.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0



УДК 78.2У;78.27;79.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-3>

Грaб Уляна Богданівна
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музичної медієвістики та україністики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-1352-1951>

МЕЙТУС-КУРБАС-ПОЛІЩУК: ТВОРЧА ІНСПІРАЦІЯ І КРАХ ІЛЮЗІЙ

У статті розглядається творча співпраця українських мистецьких діячів першої третини ХХ ст. – композитора Юлія Мейтуса, режисера Леся Курбаса та поета-публіциста Валеріана Поліщука у контексті культурних та суспільно-політичних тенденцій доби. Представники всіх мистецьких професій, в тому й композитори, у різний спосіб були причетні до театру, перебували у сфері його новацій і експериментальних ідей, засвоювали нову театральну естетику. З театром Березиль і його засновником Л. Курбасом тісно співпрацював Ю. Мейтус, який створював музику до ряду постановок театру і творчо засвоював його новаторські ідеї. Творча співпраця звела Ю. Мейтуса також з поетом, теоретиком літератури В. Поліщуком, який декларував програму конструктивного динамізму, втілюючи свої ідеї у власній поетичній творчості. «Туман на залізниці», мелодекламація для голосу і фортепіано, в оригіналі «художнє читання для голосу у супроводі фортепіано» на поезію Поліщука Мейтус написав 1923 року. Це єдиний твір, що зберігся на слова поета, якого невдовзі звинуватять у антирадянській діяльності, як і Л. Курбаса, і розстріляють в урочищі Сандармох у 1937 році. Його знайомство з В. Поліщуком інспірувало звернення до нових поетичних форм, у яких втілювалися символічні для епохи образи і авангардові принципи їх втілення. А співпраця з Л. Курбасом поглибила увагу до «омузикаленого» слова, до синтезу вербального і музичного ритму, їх співдії, що проявилось, зокрема, і у зверненні до жанру мелодекламації. Доля Мейтуса, як багатьох інших мистців, які залишилися живими, була приречена на вимушене співіснування з новими реаліями, на зречення своїх творчих пошуків задля засад соцреалізму, що безальтернативно насаджувався згори як єдино правильний ідеологічний метод.

Ключові слова: Ю. Мейтус, Л. Курбас, В. Поліщук, український мистецький авангард, модернізм, мелодекламація, жанр, стиль, музична мова.

Hrab Uliana. Meitus–Kurbas–Polishchuk – Creative Inspiration and the Collapse of Illusions

The article examines the creative collaboration of Ukrainian artistic figures of the first third of the twentieth century—composer Yulii Meitus, theatre director Les Kurbas, and poet and publicist Valerian Polishchuk—within the context of the cultural and socio-political trends of the period. Representatives of all artistic professions, including composers, were involved with the theatre in various ways, remaining within the sphere of its innovations and experimental ideas and assimilating a new theatrical aesthetic. Yulii Meitus collaborated closely with the Berезil Theatre and its founder Les Kurbas, composing music for a number of the theatre’s productions and creatively absorbing its innovative ideas. His artistic cooperation also brought Meitus together with the poet and literary theorist Valerian Polishchuk, who proclaimed a programme of constructive dynamism, implementing its principles in his own poetic work.

Fog on the Railway (Tuman na zaliznytsi), a melodeclamation for voice and piano—originally designated as artistic reading for voice with piano accompaniment—based on Polishchuk’s poetry, was composed by Meitus in 1923. This is the only surviving work set to the poet’s texts, as Polishchuk was soon accused of anti-Soviet activity, like Les Kurbas, and executed in the Sandarmokh tract

in 1937. Meitus's acquaintance with Polishchuk inspired his turn toward new poetic forms that embodied symbolically charged images of the era and avant-garde principles of their realization. His collaboration with Kurbas, in turn, deepened his attention to the "musicalized" word and to the synthesis of verbal and musical rhythm and their interaction, manifested, among other things, in his engagement with the genre of melodramatic recitation.

The fate of Meitus, like that of many other artists who survived, was marked by forced coexistence with new realities and by the renunciation of his creative pursuits in favor of the principles of Socialist Realism, imposed from above as the only ideologically acceptable method.

Key words: Yu. Meitus, L. Kurbas, V. Polishchuk, Ukrainian artistic avant-garde, modernism, melodic declamation, genre, style, musical language.

Вступ. У першій третині ХХ століття Європа епатажно заявила про себе мистецькими авангардними рухами, які зневажливо заперечували традиційне мистецтво, закликали до радикального оновлення, до руйнування норм і правил, до вільного вияву мистецького духу. «Митців наче прорвало на бешкет, виклик пристойності, нехтування звичаями та паплюження смаку, навіть на відверте хуліганство. Провокація за провокацією – ось що таке, за великим рахунком, авангард, який ми сьогодні цінуємо як високе мистецтво»¹. Експресіонізм, футуризм, конструктивізм, символізм, урбанізм їхня естетика більшою чи меншою мірою проникала в усі ділянки мистецького життя, часто породжуючи дискусійні у своєму художньому втіленні творчі ідеї, які швидко поширюються в Європі, провокують скандали й експерименти в мистецтві, в тому й у музиці.

Український авангард, який формується в руслі європейських тенденцій у різних мистецьких ділянках, репрезентує ряд відомих імен: Олександр Довженко, Казимир Малевич, Михайль Семенко, Лесь Курбас, Микола Хвильовий, Олександр Архипенко, Василь Кандінський, Василь Єрмилов, Валеріан Поліщук, Анатоль Петрицький, Микола Рославець, Михайло Вериківський, Борис Лятошинський та ін. Загальне піднесення на хвилі так званої українізації давало відчуття облудної мистецької свободи, генерувало нові, часто контрверсійні ідеї і їх втілення: «для України це був всезагальний час авангарду, авангарду як способу мислення, творчості, щоденного існування, як мрії»². А американська музикознавиця Лія Бетстоун називає природу українського модернізму «радісним експериментуванням», «побічним ефектом тріумфу, що постав на хвилі революційного драйву»³.

У фокусі нашого дослідження – взаємні творчі інспірації яскравих представників українського авангарду перш третини ХХ ст. – режисера Леся Курбаса, поета та теоретика літератури Валеріана Поліщука та композитора Юлія Мейтуса, творчість якого відображала суперечливі тенденції часу: «модернізму з орієнтацією на засвоєння найновіших способів музичного висловлювання, що поєднувався (а інколи вступав в суперечку) з дискурсом «музики для мас»⁴. Сповнений нових задумів, втілюючи у творчих проєктах сміливі ідеї, якими був сповнений український мистецький світ, Юлій Мейтус ще не знав,

¹ Г. Веселовська. Український театральний авангард. Київ: Фенікс, 2010. С. 17. <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Veselovska.pdf> (дата звернення 10.12.2025)

² Г. Веселовська. Український театральний авангард. С. 18.

³ Л. Бетстоун. Усі види мистецтва почали розквітати»: українська музика в модерністичному контексті. L. Batstone. Every Kind of Art Began to Flourish Ukrainian Music in the Modernist Context. S. 49–59. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського*. 2023. Вип. 136. С. 52.

⁴ М. Ржевська. Творчість Юлія Мейтуса 20-х років: між модернізмом та «музикою для мас». С. 147.

що 30-ті роки стануть у його біографії тим Рубіконом, який змінить вектор його творчого самовиразу – від модерністичних пошуків до пошуків стратегії виживання.

Матеріали та методи. У статті використані праці, що висвітлюють питання українського мистецького авангарду у різних аспектах – суспільно-політичному, мистецькому, музичному, зокрема М. Шкандрія, Л. Бетстоун, Г. Веселовської, Н. Єрмакової, О. Омельчук, Д. Лабінської, М. Ржевської та ін., спогади Ю. Мейтуса, публіцистика В. Поліщука, окремі публікації у журналах «Радянський театр» та «Радянська музика» за 1931–1934 рр. Міждисциплінарний дискурс статті зумовив вибір методів дослідження, а саме історико-культурологічного, біографічного, компаративного, музикознавчого, методу узагальнення.

Результати. Лесь Курбас, Валеріан Поліщук і Юлій Мейтус – мистецькі постаті, творча діяльність яких розвивалася в руслі ідей українського авангарду розкритих 20-х років. Доля їх склалася по-різному, але 20-ті роки ще були роками надії на епохальні зміни в українському мистецтві. Вони були між собою знайомі: так, знайомство Мейтуса з Лесем Курбасом відбулося після переїзду «Березоля» до Харкова наприкінці 1926 року. Представники всіх мистецьких професій, в тому й композитори, у різний спосіб були причетні до театру, перебували у сфері його новацій і експериментальних ідей, засвоювали нову театральну естетику, головними виразовими засобами якої стають конструктивізм і експериментальний спосіб підготовки акторів під назвою «біомеханіка». З театром *Березіль* активно співпрацювали композитори, серед яких Анатолій Буцький, Михайло Вериківський, Пилип Козицький, який писав про «взаємозумовленість засобів творення сценічного образу, коли музичне і пластичне, звукове і візуальне постають у неподільній єдності»⁵ та Юлій Мейтус.

Поет Валеріан Поліщук 1925 року заснував у Харкові літературне угруповання «Авангард», що обстоювала програму конструктивного динамізму, згідно якої поезії належало оспівувати модерну цивілізацію і світ технічної революції: «Оскільки мистецтва сприймаються як ритмізовані динамічні процеси, то й ритми їхні, а особливо ж яскраво це виступає для музики й поезії, мають у собі ту просторово-часову спіраль. Отже, поєднуючи в мистецтвах обов'язкову конструктивність з неминучою динамікою (мистецтво – процес), ми й надаємо нашому пролетарському конструктивному динамізмові ширшого філософського терміну спіралізм»⁶. Впроваджуючи засади конструктивізму у свою творчість, Поліщук представляв літературний авангард і у своїх поетичних творах, і в яскравій публіцистиці. Він проживав, як і Л. Курбас, у харківському будинку «Слово», який став одним з ключових осередків для поетів, письменників і діячів культури, осередок тих, кого пізніше назвуть Розстріляним Відродженням. М. Шкандрій підкреслює культурну енергію тогочасної столиці у 20-ті роки, яка була спрямована на творення радикально нової ідентичності, хоч уявлення про те, якою вона повинна бути дуже відрізнялися⁷ (рис. 1, 2, 3).

⁵ Н. Єрмакова. Музика в реформаторській діяльності Леся Курбаса (частина друга) С. 29. <http://mist.mari.kyiv.ua/article/view/280925/275095> (дата звернення 12.12.2025).

⁶ В. Поліщук. Пульс епохи. *Валер'ян Поліщук. Вибрані твори*. С. 481.

⁷ М. Shkandrij. *Avant-Garde Art in Ukraine 1910-1930: Contested Memory*. Boston: Academic Studies Press, 2019. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/29119/file.pdf> (дата звернення 5.12.2025)



Рис. 1. М. Жук. Портрет В. Поліщука, 1925 рік



Рис. 2. В. Єрмілов. Обкладинка книги Валер'яна Поліщука «Пулсь епохи». 1927, Харків



Рис. 3. М. Жук. Портрет Леся Курбаса, 1919 рік

Ю. Мейтус залишив коротенький спогад про Поліщука, з яким він познайомився у 20-ті роки, коли з великим захопленням спостерігав за новаторськими проявами в українській літературі. Мейтус згадує Поліщука як енергійного, веселого, дотепного, зібраного і привабливого чоловіка. Вони часто зустрічалися в Будинку літератури ім. В. Блакитного, розмовляли про українську поезію, про джаз і джазову музику для оркестру, яка тоді активно розвивалася. Мейтус згадує, що навіть розмістив свій джаз-етюд у редактованому Поліщуком журналі «Авангард», який у своїх поглядах «голосував за джаз банд і фокстрот»: «Музика джаз-банду, що поширює сферу звучання за межі досі нам відомих тонів, це є наша музика – музика сучасності. Нам потрібні широкі звукові обрії»⁸. Треба згадати, що Ю. Мейтус у 1924 році організував перший в Україні джаз-бенд при театрі Пролеткульту. Виступ джаз-бенду 29 грудня 1925 року у Харківському державному драматичному театрі можна вважати першим концертом джазової музики в Україні. З творчою діяльністю Мейтуса також пов'язана поява у 1928 році першого в Україні джаз-ревю «Алло, на хвилі 477» за участі театру «Березіль», назва якого походить від частоти 477, на якій велося радіомовлення у Харкові. «Урбанізм – ось що приваблювало молодого композитора у джазі, – пише Т. Панько, – він розумів його як прояв індустріальної музичної культури, і саме цей момент був для нього найважливішим»⁹. Композитор активно експериментує, надихаючись сміливими творчими імпульсами, які нуртують в українському середовищі митців та інтелектуалів, що дає підстави українському музикознавцеві Валентину Костенку у своїй статті «Німецький експресіонізм і впливи його на українську музику» назвати Мейтуса одним з представників: «експресіонізму з корективами сучасності»¹⁰.

В цей період композитор жив у Харкові, активно працював у театрі Леся Курбаса і створив музику до 13 вистав «Березоля» (1927–1932 роки), втілюючи нові експериментаторські задуми режисера; Мейтус у своїх спогадах згадував, що Лесь Курбас роботу над новою п'єсою починав словами «Маестро, є авантюра...», що зазвичай означало щось нове, незвичне чи навіть ризиковане¹¹.

Ритм стає визначальним чинником театральної естетики Курбаса, набуває «рис універсального засобу унаочнення принципів художнього мовлення митця»¹². А. В. Поліщук емоційно проголошував: «Динамічність ритму, різноманітне та визвольне шукання складні його – і геть засохлих українізаторів, академіків і правописців, що хочуть заморозити живе слово!»¹³.

Згідно авангардової естетики, ритм поетичної декламації та ритм музичний виходили на інший рівень співдії: музика мала не лише увиразнювати слово й виявляти приховані ритми та сенси поезії, а органічно взаємодіяти з ним на вербальному, образному й мелодичному рівнях, поєднаних спільною метро-ритмічною константою. Звідси увага до декламації, до читаного, «омузыкаленого» поетичного слова була дуже великою – повсюди виникали декламаційні гуртки, які об'єднували як професійних читців, так і

⁸ В. Поліщук. За джаз-банд і фокстрот. *Валер'ян Поліщук. Вибрані твори*. Київ, Смолоскип, 2014. С. 488.

⁹ Т. Панько. Біля витоків українського джазу. С. 155.

¹⁰ В. Костенко. Німецький експресіонізм і впливи його на українську музику». Див.: Г. Веселовська. *Український театральний авангард*. С. 262

¹¹ Ю. Мейтус Спогади про Леся Курбаса. *Науковий вісник НМАУ. Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості*. Вип. 34. Київ, 2006. С.189.

¹² Н. Єрмакова. *Кийдрамте. Життя і творчість Леся Курбаса*. С. 128.

¹³ В. Поліщук. Прокламація «Авангарду». *Валер'ян Поліщук. Вибрані твори*. С. 211.

аматорів; популярними жанрами були мело- та ритмодекламації або ж художнє читання під музику. Треба згадати, що 1925 року було організовано «Театр читця» при Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, у якому учасники-виконавці і сольо, і ансамблево читали вірші сучасних поетів, намагаючись максимально наблизити віршовану мову до співу¹⁴. Творенню омузикаленого слова надавав величезної ваги у *Березолі* Л. Курбас, поєднуючи його у своїх постановках з пластикою, «омузикаленим рухом». Тому природньо, що жанр мелодекламації не оминув увагою і молодий Мейтус.

У 1923 році Мейтус пише **Туман на залізниці** на слова В. Поліщука, єдиний твір, що зберігся на слова поета; жанр твору композитор визначає як «художнє читання для голосу у супроводі фортепіано», хоч за всіма жанровими ознаками це мелодекламація. В центрі поезії – паротяг, символ техногенного панування і радикальних оновлень у мистецтві. В європейській музиці, літературі, малярстві у той період з'являється ряд творів, у яких естетика техногенного світу стає домінуючою. Так образ поїзда – паротяга, що нестримно мчить в майбутнє, буде оспівано і увіковічено у численних мистецьких творах: його зображують на своїх полотнах художники-авангардисти та письменники (один з найбільш відомих творів Агати Крісті «Таємниця «Блакитного експресу» написано 1928 року на основі більш раннього оповідання «Експрес на Плімут» 1923 року). У 1924 році в Парижі відбулася прем'єра балету Мію «Голубий експрес», яка відображала неймовірну популярність нового чуда техніки – *Le Train bleu*, цього ж року року відбулася прем'єра знаменитого «Пасифік 231» Артура Онеггера.

Головний образ мелодекламації **Туман на залізниці** – залізничний потяг, нестримний рух вперед, сила енергії, швидкості, шаленої, гнівної (рис. 4).

Рис. 4. Перший аркуш мелодекламації Ю. Мейтуса на слова В. Поліщука «Туман на залізниці»

¹⁴ Д. Лабінська. «Музичне» в театрі Леся Курбаса. *Життя і творчість Леся Курбаса*. С. 270.

Йому протиставляється образ туману, який асоціюється з природними явищами, і у поетичних рядках з'являється «намучена плугами рілля», плачуча береза, рози і хмари, кужіль і вицвіла стерня. Однак це не протиставлення двох світів – техногенного і природного. В сучасному світі все підпорядковано техніці, вона всесильна і всемогутня, і *туман той слав сам паротяг*, який «шаленів, гримів у далині та блискав діамантом».

Отже, туман – це частина паротяга, його породження, і хоч викликає природні асоціації, насправді теж є породженням техногенного світу, неприродного за своїм походженням. Аналогії між біологічними явищами життя та механікою є притаманними творчому методу Поліщука, і «саме візуалізація руху виконує у Поліщука провідну образотворчу і наративну функцію, виступаючи одним із способів структурування тексту як потокової (рухомої, текучої) сутності»¹⁵. Це тонко відчув і передав у музиці Мейтус наскрізною остинатною ритмічною формулою – носієм ритмоенергії, що імітує рух поїзда, його стихію нестримного ритморуху. Таку ж роль остинатність як носій ідеї руху виконує у творі А. Онегера «Пасіфік-231»: «Саме остинатна драматургія «Пасіфіка 231» визначає його музичну сутність, а регулярна ритміка, завдяки якій здійснюється становлення остинатної драматургії, надає твору структурної монолітності»¹⁶. Метро-ритміка є головним образним і формотворчим фактором мелодекламації Мейтуса «Туман на залізниці», проходить різні етапи своєї інтенсивності, акумулюючи енергію і згромаджуючи напругу – ритм стає «не просто засобом організації музичних елементів, а повноправним музичним елементом»¹⁷.

Форма мелодекламації наскрізна, хоч умовно її можна розділити на декілька епізодів: перший – *Allegro molto* 4/4, що охоплює протягом трьох тактів динамічну градацію від піаніссімо до фортіссімо як експозиція образу паротяга; другий – три такти, у яких відсутній остинатний ритм, що характеризує паротяг, експозиція образу туману в образі китайського фокусника, який перекидається по землі, «падає на руки, вигинає спину, ходить на колесом то на підківках». Звідси зміна розміру на 5/4, і композитор використовує звукообразальні прийоми – арпеджіато, стакатто, колоподібний рух квінтотлями. Третій епізод знову повертає нас до образу паротяга – повертається розмір 4/4, і наступних чотири такти – рівномірний рух в басу шістнадцятими, на які накладається терпка, дисонуюча секунда, ритмічна монотонність: «вагон на колесо ритмічно налягає». Наступний епізод (15 тактів) присвячений розвитку образу туману і асоціативного ряду, що пов'язує його з природою – «туман в гаю, на ріллі, застиг-занімів плачучою березою «на фоні роз і жовтих мармурів», «де хмари підняли барвистий гамір». Перших шість тактів цього епізоду написано у розмірі $\frac{3}{4}$, зберігається ритмічна повторність в басу, але вона іншої природи, машинний ритморух стишується, трансформується у легке рівномірне коливання на піано, з вказівкою *dolce* з використанням педалі на першу долю. Легкість, ефемерність образу підкреслюють квінтотлі, септолі, трелі. Різка зміна парного розміру на непарний створює музично-виразову опозицію, тридольний метр більш м'який, плавний.

¹⁵ О. Омельчук. Що і як описував Валер'ян Поліщук (поетика і теорія літературного тексту в творчості письменника другої половини 20-х років). *Література на полі медій*. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Київ 2018. С.337.

¹⁶ К. Онищенко. Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції: дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Київ, 2019. С. 139.

¹⁷ Там само. С. 107.

Однак друга половина закінчення епізоду, в якому йдеться про туман, який «розчїсував на кужіль довгу мичку, по вицвілій стерні в ліс тогу волочив як давно звичку» відбувається поступове повернення до плавного мелодичного і ритмічного коливання у розмірі 2/4 в басу і низхідної секвенції шістнадцятих від форте до піаніссїмо. Цей перехід готує повернення у стихїю нестримного ритморуху і саме тепер ми розумїємо, що ефемерний туман є породженням залїзної машини, яка не бачить його і не знає про нього, лиш нестримно летить уперед. Ритмічний рух шістнадцятих поступово ущільнюється інтонаційно, укрупнюючись в акорди, полїритмічно накладаючись і завершується на трьох форте блискавичною висхідною тіратою – так зблискує «розбитим діамантом» паротяг, що шалено мчить в долину.

Вїдомо, що Мейтус неодноразово звертався до жанру ритмодекламації, зокрема, на слова В. Блакитного, М. Йогансена, однак точна інформація про їх кількість відсутня (рис. 5).



Рис. 5. Титулка ритмодекламації Ю. Мейтуса «Річі Китай»

З початком 30-х років почала стрїмко згортатися так звана українізація, радянська ідеологія мїцнїла, контроль над мистецьким середовищем ставав всеохопним. Розпочинається планомїрний наступ на мистецький авангард у всїх його проявах, через статті в пресї, розгромні виступи на конференцїях, з'їздах і Спїлках, метою яких було моральне приниження, знищення кар'єри і репутації, вїдтак публїчне каяття з визнанням своїх помилок, що теж не гарантувало захисту вїд фїзичної розправи. Розпочинається системне цькування Л. Курбаса і його театру, звинувачення у буржуазному нацїоналїзмі та нищївна критика його творчих експериментів. На захист однієї з найцїкавіших вистав «Диктатура», музику до якої написав Мейтус, подає свїй голос в майбутньому вїдомий мовознавець, а тоді молодий студент Харківського університету Юрїй Шевельов: «Моїм завданням було довести, що «Диктатура» Курбаса (...) це є вистава єдиної думки, вистава виключної цїлостї й погодження, вистава, з якої не можна нічого усунути й нічого додати, не порушивши цїєї єдності. Словом, «Диктатура» є справжньою революцією в нашому театрі»¹⁸. В цьому ж номері журналу *Радянський театр* за 1931 рік музичну

¹⁸ Г. Шевельов. Вистава діалектичної думки. *Радянський театр*. Ч. 1-2. 1931. С. 66.

сторону вистави позитивно оцінює П. Козицький, стверджуючи, що музичне оформлення дуже збагатило «техніку будування синтетичного дійства», а «в особі Мейтуса ми маємо культурного, талановитого, зі значною технікою композитора»¹⁹. Н. Єрмакова, аналізуючи постановку «Диктатури» стверджує: «Юлій Мейтус, другим у «Березолі», після Анатолія Буцького, брав безпосередню участь у формуванні сценічної дії – річ безпрецедентна для української сцени»²⁰.

Однак ідеологічно-репресивна машина набирала обертів. У журналі «Радянська музика» за 1934 рік з'являється велика стаття «Викрити й розтрошити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР», в якій йдеться про націоналістичне спрямування музикознавчої ділянки, відтак нищівна критика діяльності відомих українських музичних діячів М. Грінченка, Г. Хоткевича, В. Костенка, К. Квітки. Автор називає оперу М. Леонтовича «На русалчин великдень» «націоналістичним мотлохом» і, зокрема, пише про використання музики в театральних постановках театру «Березіль»: «На прикладі з музичним оформленням «Диктатури» ми бачимо як ворог використовував музику (М. Мейтуса – прим. У.Г.) в своїх шкідницьких контрреволюційних цілях»²¹, називає Курбаса націоналістом і стверджує: «приклад з музикою в Березолі це сигнал до максимального посилення класової чуйності на всіх ділянках музичного фронту»²². Як висновок – «кожен композитор, музикант мусить усвідомити, мусить добре пам'ятати, що музика – це гостра ідеологічна зброя в справі виховання трудящих мас»²³.

В січні 1934 року було проведено збори Оргкомітету Спілки радянських музик України та МК композиторів м. Харкова, за кілька днів до яких учасникам було роздано тези доповіді про завдання музичного фронту в світлі листопадового пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У. У цих тезах були зазначені персонально всі «носії націоналістичних проявів у музиці». Це було зроблено з метою тиску і залякування можливими наслідками, так що на зборах визначені порушники вже публічно каюлися і нещадно критикували свої помилки і націоналістичний ухил у власній діяльності. Одним з цих осіб був Ю. Мейтус, якого було піддано критиці за співпрацю з Курбасом. Можемо лише припускати, які аргументи йому привели, щоб домогтися такого публічно приниження, але виступ Мейтуса був розлогим, добре підготованим і, очевидно, достатньо самокритичним для партійного керівництва. Мейтус визнав, що «був сліпим знярядям в руках класового ворога» і виголосив цілий виступ, який було опубліковано в тому ж журналі «Радянська музика» під назвою «Ворожі прояви в музиці на театрі».

У своєму виступі Мейтус кається: «Треба рішуче й одверто заявити, що музикою, яку я писав за завданням Курбаса, я грав на руку класовому ворогові»²⁴, і описує роботу над виставою «Загибель ескадри» в театрі вже без Курбаса, що прекрасно ілюструє атмосферу контролю, який відтепер є присутньою у кожній постановці театру: «Створилась інша, світла, радісна радянська атмосфера. Появилися нові методи роботи. Раніше усі творчі питання розв'язував сам Курбас у себе в кабінеті. **Тепер висунуто методи**

¹⁹ П. Козицький. «Диктатура» «березоля» як музичне видовище» (вражіння слухача). *Радянський театр*. Ч. 1-2. 1931. С. 69.

²⁰ Н. Єрмакова. Музика в реформаторській діяльності Леся Курбаса (частина друга). С. 35.

²¹ О. Білокопитов. «Викрити і розтрошити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР». *Радянська музика*. №1. 1934. С. 32

²² Там само.

²³ Там само. С. 43.

²⁴ Ю. Мейтус. Ворожі прояви в музиці на театрі. *Радянська музика*. №1. 1934. С. 51

колективної проробки: ми обговорюємо музику в трикутнику (дирекція, парторганізація, художній керівник), обговорюємо на зібранні групи (виділення моє – У.Г.), і з такою допомогою композиторові легше працювати»²⁵. І тепер перед театром поставо «питання про застосування методу соціалістичного реалізму як єдиного методу, що справедливо відображає нашу дійсність»²⁶.

Було запроваджено тотальний ідеологічний контроль, переслідування ставали системними і у 1937 році за звинуваченнями у буржуазному націоналізмі і антирадянській діяльності, в урочищі Сандармох були розстріляні сотні українських інтелігентів, мистців, інтелектуалів, серед них Лесь Курбас і Валеріан Поліщук.

Висновки. 20-ті роки відіграли у формуванні творчої особистості Ю. Мейтуса важливу роль, за визначенням М. Ржевської стали «періодом повноцінного композиторського самовияву»²⁷. Його знайомство з В. Поліщуком інспірувало до звернення до нових поетичних форм, у яких втілювалися символічні для епохи образи і авангардові принципи їх втілення. А співпраця з Л. Курбасом поглибила увагу до «омузикаленого» слова, до синтезу вербального і музичного ритму, їх співдії, що проявилось, зокрема, і у зверненні до жанру мелодрамації. *Туман на залізниці* є прикладом музичного втілення поліщукового вільного віршу, у якому вербальна візуалізація руху органічно доповнювалася музичною складовою, метроритміка якої стала головним образним та формотворчим чинником.

Подальша доля Мейтуса, як багатьох інших мистців, які залишилися живими, наприклад, Миколи Бажана чи Максима Рильського, була приречена на вимушене співіснування з новими реаліями, на зречення своїх творчих пошуків задля засад соцреалізму, що безальтернативно насаджувався згори як єдино правильний ідеологічний метод. Ці мистці намагалися утриматися «в межах лояльного культуртрегерства, поза ідеологічним мейстрімом доби»²⁸, однак ці «стратегії пристосування» не були дієвими: «мистецтво перестало бути грою-служити Великій Ідеї треба було всерйоз»²⁹. І Мейтус працює відтепер у зовсім інших мистецьких координатах, бо, як слушно написав польський поет і публіцист Юзеф Лободовський, «людина в кайданах рухається інакше ніж на волі»³⁰. Зрештою, сила творчого обдарування композитора допомогла йому у нових обставинах вповні реалізуватися у модерній українській опері та вокальній музиці.

Література

1. Агеєва В. Візерунок на камені. Микола Бажан. Життєпис (не)радянського поета. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018.
2. Білокопитов О. «Викрити і розтрошити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР». *Радянська музика*. 1934. №1. С. 32
3. Веселовська Г. *Український театральний авангард*. Київ: Фенікс, 2010. С. 17. URL: <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Veselovska.pdf> (дата звернення 10.12.2025)

²⁵ Ю. Мейтус. Ворожі прояви в музиці на театрі. *Радянська музика*. №1. 1934. С. 52

²⁶ Там само.

²⁷ М. Ржевська. Творчість Юлія Мейтуса 20-х років: між модернізмом та «музикою для мас». *Науковий вісник НМАУ*. Вип. 34. *Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості*. Київ 2006. С. 153.

²⁸ В. Агеєва. Візерунок на камені. Микола Бажан. Життєпис (не)радянського поета. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. С. 65.

²⁹ Там само. С. 153.

³⁰ Ю. Лободовський. Сцили й Харибди української поезії. *Простір свободи: Україна на шпальтах паризької «Культури»*. Київ: Критика, 2005. С. 339.

4. Єрмакова Н. Музика в реформаторській діяльності Леся Курбаса (частина друга). URL: <http://mist.mari.kyiv.ua/article/view/280925/275095> (дата звернення 12.12.2025).
5. Єрмакова Н. Кийдрамте. *Життя і творчість Леся Курбаса* / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 125–140.
6. Козицький П. «Диктатура» «березоля» як музичне видовище» (вражіння слухача). *Радянський театр*. 1931. Ч. 1–2. С. 69.
7. Лабінська Д. «Музичне» в театрі Леся Курбаса. *Життя і творчість Леся Курбаса* / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012.
8. Лободовський Ю. Сцили й Харибди української поезії. *Простір свободи: Україна на шпальтах паризької «Культури»*. Київ : Критика, 2005.
9. Мейтус Ю. Ворожі прояви в музиці на театрі. *Радянська музика*. 1934. № 1. с. 45–53.
10. Мейтус Ю. Спогади про Леся Курбаса. *Науковий вісник НМАУ. Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості*. 2006. Вип. 34. С. 188–191.
11. Омельчук О. Що і як описував Валер'ян Поліщук (поетика і теорія літературного тексту в творчості письменника другої половини 20-х років). *Література на полі медій*. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ. 2018.
12. Онищенко К. Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції: дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Київ, 2019.
13. Панько Т. Біля витоків українського джазу. *Науковий вісник НМАУ. Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості*. 2006. Вип. 34. С. 153–156.
14. Поліщук В. За джаз-банд і фокстрот. *Валер'ян Поліщук. Вибрані твори*. Київ, Смолоскип, 2014. С. 486–489.
15. Поліщук В. Прокламація «Авангарду». *Валер'ян Поліщук. Вибрані твори*. Київ, Смолоскип, 2014. С. 210–223.
16. Поліщук В. Пульс епохи. *Валер'ян Поліщук. Вибрані твори*. С. 336–485.
17. Ржевська М. Творчість Юлія Мейтуса 20-х років: між модернізмом та «музикою для мас». *Науковий вісник НМАУ. Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості*. 2006. Вип. 34. С. 146–153.
18. Шевльов Г. Вистава діалектичної думки. *Радянський театр*. 1931. Ч. 1–2.
19. Batstone L. Every Kind of Art Began to Flourish Ukrainian Music in the Modernist Context. *Науковий вісник Національної музичної академії України*. 2023. Вип. 136. С. 49–59. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276554>
20. Shkandrij M. *Avant-Garde Art in Ukraine 1910-1930: Contested Memory*. Boston: Academic Studies Press, 2019. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/29119/file.pdf>

Дата першого надходження статті до видання: 29.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 26.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0



УДК 78.451;78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-4>

Ден Яцзюень

аспірантка творчої аспірантури кафедри академічного співу,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0004-8815-3446>

КУЛЬТУРНА ІНТЕГРАЦІЯ КИТАЙСЬКИХ ОПЕРНИХ СПІВАЧОК (СОПРАНО) В ЄВРОПЕЙСЬКУ ВОКАЛЬНУ ТРАДИЦІЮ КРИЗЬ ПРИЗМУ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

У статті досліджується процес культурної інтеграції китайських виконавиць (сопрано) в європейську вокальну традицію в контексті освоєння ними стилю *bel canto* крізь призму глобалізаційних процесів, які є невід'ємною частиною сучасного життя та все більше впливають на культуротворче буття. Тому культурні обміни на векторі «Схід–Захід» свідчать про певні зміни у виконавському мистецтві Китаю, значно зменшуючи вагу національних чинників у творенні свого культурного «обличчя». На підтвердження цієї тези звертаємось до питань висвітлення виконавської діяльності вибраних китайських співачок упродовж ХХ – перших десятиліть ХХІ століття, яка засвідчує їхній вагомий внесок не лише у китайську, а і світову музичну культуру та є яскравим прикладом органічної мистецької інтеграції в європейську вокальну традицію. У цьому контексті частково заторкнута феномен так званого «китайського *bel canto*». Зауважено, що порівняно з попереднім великим історичним періодом розвитку китайської культури та співочого мистецтва етап його активної трансформації дуже короткий і охоплює ХХ століття, відтак докорінно змінюючи національну систему музичної освіти. На основі наукових джерел виявлено причини успішності цього процесу, пов'язані, зокрема, з гастрольною діяльністю іноземних музикантів та співаків від початку ХХ століття, з розвитком концертного виконавства та музичного життя як системи, а надалі – з вивченням та поширенням китайськими митцями європейського культурного досвіду. Ці чинники сприяли поступовій зміні репертуарної політики та залученню до виконавських програм творів західноєвропейських композиторів. Зазначено, що успішне опанування китайськими виконавицями західноєвропейської манери співу, участь визначних представниць китайської вокальної культури у численних оперних постановках провідних театрів світу увиразнюють їхній міжнародний статус. Для розкриття теми статті вибрано такі методи: історичний, біографічний, музикознавчий, культурологічний, системний, описово-аналітичний, які сприяють виявленню особливостей становлення китайських виконавців як академічних співаків «європейського зразка».

Ключові слова: вокальне мистецтво, вокальна традиція, стиль *bel canto*, академічна вокальна культура, глобалізація, культурна інтеграція, китайські співачки (сопрано).

Deng Yajuan. Cultural Integration of Chinese Opera Singers (Sopranos) into the European Vocal Tradition through the Prism of Globalization Processes

The article examines the process of cultural integration of Chinese female singers (sopranos) into the European vocal tradition in the context of their mastery of the bel canto style, viewed through the prism of globalization processes that constitute an integral part of contemporary life and increasingly influence cultural existence. Accordingly, cultural exchanges along the “East–West” vector testify to certain changes in China’s performing arts, significantly reducing the weight of national factors in shaping its cultural “identity.” To substantiate this thesis, the study addresses the performance activities of selected Chinese singers throughout the 20th century and the first decades of the 21st century, which demonstrate their significant contribution not only to Chinese

but also to world musical culture and serve as a vivid example of organic artistic integration into the European vocal tradition. In this context, the phenomenon of the so-called “Chinese bel canto” is partially addressed. It is noted that, compared to the previous major historical period in the development of Chinese culture and vocal art, the stage of its active transformation is very short and encompasses the 20th century, thus fundamentally changing the national system of music education. On the basis of scholarly sources, the reasons for the success of this process are identified, in particular those related to the touring activities of foreign musicians and singers since the beginning of the 20th century, the development of concert performance and musical life as a system, and subsequently the study and dissemination of European cultural experience by Chinese artists. These factors contributed to a gradual change in repertoire policy and the inclusion of works by Western European composers in performance programs. It is emphasized that the successful mastery of the Western European vocal manner by Chinese performers, as well as the participation of prominent representatives of Chinese vocal culture in numerous opera productions at leading theaters worldwide, underscore their international status. To address the topic of the article, the following methods are employed: historical, biographical, musicological, culturological, systemic, and descriptive-analytical, which facilitate the identification of the characteristics of the formation of Chinese performers as academic singers of the “European model”.

Key words: *vocal art, vocal tradition, bel canto style, academic vocal culture, globalization, cultural integration, Chinese female singers (sopranos).*

Вступ. Протягом ХХ та початку ХХІ століття в європейському мистецтвознавстві та культурологічній думці все більше актуалізується проблема культурного діалогу «Схід–Захід». Інтерес до цієї проблематики значною мірою зумовлений глобалізаційними процесами, однією з основоположних особливостей яких є тенденція до культурного «зближення» різних цивілізацій, зокрема, західноєвропейської та східної. Розвиток подібних міжкультурних зв'язків призводить до взаємовпливу та суттєвого взаємозбагачення культур.

Культура Сходу приваблювала європейських композиторів та музикантів здавна. Певною мірою цей аспект висвітлюється у дисертаційному дослідженні Цзен Тао «Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти»¹, в якому автор теоретично обґрунтовує жанрово-стильові модифікації образу Китаю в європейському музичному мистецтві, відслідковує еволюцію методів опосередкування китайської тематики у музичному мистецтві європейських композиторів ХІХ – поч. ХХ століття. На увагу заслуговує дисертація У Голін «Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці ХІХ–ХХ століття»². Аспекти співвіднесення поетично-світоглядної моделі стародавньої китайської поезії та її музичної інтерпретації у жанрі камерно-вокальної лірики європейських, зокрема українських, митців досліджує у своїй дисертації Ван Сі³.

Водночас особливо в останні десятиріччя ХХІ ст. здійснюється і зворотний процес прийняття та запозичення здобутків європейської культури представниками мистецької спільноти східного регіону. Специфікою цього зустрічного руху є не просто

¹ Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів. 2016. 24 с.

² У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці ХІХ–ХХ століття : автореф. дисерт. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ. 2006.

³ Ван Сі. Аспекти інтерпретації поезії Китаю в українській камерно-вокальній музиці : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів. 2013. 20 с.

ознайомлення, а присвоєння певних зразків, моделей, «прагнення подолати величезну відстань, зумовлену багатьма факторами і насамперед мовленнєвим»⁴. Це відбувається завдяки втіленню принципів західної системи музичної освіти та широке залучення китайських музикантів до світових виконавських практик – концертів, оперних вистав, міжнародних конкурсів тощо. В цьому плані на особливу увагу заслуговує виконавське мистецтво, зокрема вокальне. Однією з його властивостей є вторинність, що зумовлює необхідність опрацювання й актуалізації «чужих» текстів. Як зазначає Цзян Цінь, «виконавство, корегуючи, зокрема, репертуарну політику, впливає на композиторську творчість, слухацькі вподобання та, врешті-решт, зміни суспільних художніх настанов»⁵. Надзвичайно активним на сучасному етапі творчих контактів є ознайомлення китайських вокалістів з європейськими культурними традиціями, зокрема італійськими, позаяк саме в Італії визначились основні елементи техніки оперного співу.

Мета статті – виявлення впливу глобалізаційних процесів на індивідуальні творчі «траєкторії» розвитку вибраних китайських виконавиць (сопрано) в контексті освоєння ними традицій італійського *bel canto*.

Матеріали та методи. Зміни у вокальній культурі сучасного Китаю все частіше привертають увагу численних мистецтвознавців. Зокрема, у дисертаційній роботі «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю»⁶ її авторка Сун Яньїн здійснює комплексне дослідження процесу становлення у Китаї професійної вокальної освіти та розвитку школи європейського академічного співу. А. Бойко у дисертаційній роботі «Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів»⁷ досліджує фонетичні, національно-ментальні та виконавські особливості китайського вокального мовлення. Серед інших численних наукових робіт, які привертають нашу увагу та сприяють розкриттю теми статті, назвемо дослідження Ці Мінвей «Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації»⁸. У дисертаційній роботі Чжоу Ї⁹ вокальне мистецтво Китаю визначається як феномен, «сутність якого є результатом інтеграції культурного досвіду інших країн у тисячолітні національні традиції»¹⁰. Авторка дослідження «Мистецтво сопрано як виконавський

⁴ Цзян Цінь. Тембр-ампула колоратурного сопрано у сучасній виконавській практиці : дис. на здобуття ступеня доктора філософії. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського. Харків. С. 120.

⁵ Там само. С. 120.

⁶ Сун Яньїн. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, 2016. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2376/dyssertacija-sun-janyin.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

⁷ Бойко А. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів : дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського, 2019.

⁸ Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : неопубл. дис. кандидата мистецтвознавства. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського. 2018.

⁹ Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : дис. канд. мистецтвознавства. Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка; Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Суми–Харків. 2021. URL: https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf.

¹⁰ Там само. С. 167.

феномен: національні та мовностильові пріоритети»¹¹ Сюн Яхуан крізь призму наукового пізнання вокального мистецтва висвітлює історію сопрано як типу співацького голосу на матеріалі порівняльного аналізу національних традицій Європи та Китаю, підкреслюючи, що в китайській оперній традиції, так само як і в європейській, жіночий голос розглядається як природний феномен із параметрами діапазону, тембрової палітри тощо. До типологізації жіночого сопрано в європейському оперному мистецтві XVII–XIX століть звертається у своїй науковій розвідці Ян Сихань¹². Ще одна розвідка її авторства розкриває сутність оперних амплуа сопрано в європейському мистецтві XVII–XIX століть у світлі інтерпретологічного аналізу¹³. У нашому ж дослідженні здійснено спробу розкрити питання культурної інтеграції китайських співачок (сопрано) в європейську вокальну традицію в контексті освоєння ними стилю *bel canto* крізь призму глобалізаційних процесів, що на сучасному етапі мистецьких зв'язків видається актуальним. Для розкриття теми статті використано такі методи: історичний, біографічний, музикознавчий, культурологічний, системний, описово-аналітичний, які сприяють виявленню особливостей становлення китайських виконавців як академічних співаків «європейського зразка».

Результати. Вокально-виконавське мистецтво було й залишається одним з найбільш вагомих і важливих явищ у культурному житті Китаю. Цікаво, що у той час, коли остаточно сформувалися основні (базові) художні принципи Пекінської опери (кінець XVIII століття), у західноєвропейському мистецтві також завершився процес формування загальних підходів до розуміння краси вокального звуку та методів її досягнення (стиль *bel canto*). Після цього ще майже століття обидві системи, як відомо, існували осібно, і лише з кінця XIX століття, коли керівництво Китаю під впливом соціально-економічних факторів поступово пом'якшило політику закритих кордонів, культурні обміни стали можливими. З цього часу розпочинається тривалий і складний процес трансформації вокального мистецтва Китаю, що, крім іншого, зумовлений і глобалізацією, під впливом якої поступово посилюється міжнаціональна мистецька взаємодія. Як зазначає Чжоу Ї, «якщо на початок XX ст. співоча культура Китаю істотно відрізнялася від західноєвропейської, то сьогодні вона практично тотожна тому, що ми можемо знайти у будь-якій європейській країні»¹⁴. Тут маємо: розподіл на народну, академічну, естрадну сфери; систему підготовки фахівців, яка спирається на синтез національних та світових надбань тощо. Зауважимо, що широкий спектр жанрово-стильових видів та форм концертної презентації вокальної музики охоплює насамперед розлогу національну традицію, яка тісно взаємодіє із поточними тенденціями світової музичної культури. Китайські виконавці навчаються в різних країнах світу і через активний досвід «зустрічі» культур Сходу та Заходу прокладають шляхи від минулого національної культури до творчої практики XXI століття.

¹¹ Сюн Яхуан. Мистецтво сопрано як виконавський феномен: національні та мовностильові пріоритети : дис. ... д-ра філософії. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2025.

¹² Ян Сихань. Типологізація жіночого сопрано в європейському оперному мистецтві XVII–XIX століть: від універсалізму до спеціалізації. *Аспекти історичного музикознавства*. 2025. XXXIX (39), 161–175. DOI: 10.34064/khnum2-39.09.

¹³ Ян Сихань. Оперні амплуа сопрано в європейському мистецтві XVII–XIX століть у світлі інтерпретологічного аналізу : дис. на здобуття ступеня доктора філософії. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського. *Кваліфікаційна наукова робота*. Харків. 2025, 219 с.

¹⁴ Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків). Суми–Харків. 2021. С. 65.

Приблизно за останні два десятиліття українські мистецькі освітні заклади (Києва, Львова, Одеси, Харкова) також стали навчальними осередками для китайських виконавців. Тут у них є все необхідне для органічної мистецької інтеграції в європейську вокальну традицію в унікальних умовах єдності академічного виконавства та музикознавчої науки. Такий процес досить характерний і для становлення й розвитку сучасної вокальної школи у самому Китаї, зорієнтованої на кращі європейські зразки вокальної виконавської творчості. До того ж, як зазначає Є Лінь, «співставлення вокальних завдань та їх вирішення у китайській та європейській вокальній педагогіці дозволяє в широкому сенсі простежити основний культурний діалог, який характерний для сучасного Китаю, – адаптацію найкращого у культурній парадигмі китайського мистецтва»¹⁵. Отже, у світлі творчих контактів ознайомлення китайських вокалістів з європейськими культурними традиціями та набутками здійснюється дуже активно. Серед іншого – вивчення історії формування та розвитку європейських композиторських та вокальних шкіл, ознайомлення з оперним та камерним репертуаром у манері, яка дуже відрізняється від звичної для китайських виконавців манери співу. Техніка гарного кантиленного виконання – *bel canto*, елементи якої, як відомо, визначились в Італії, успішно освоюється китайськими співаками. Саме цей принцип інтонування і надалі продовжує викликати велике зацікавлення та особливу увагу з боку китайських виконавців-вокалістів, які прагнуть сформуватися як академічні співаки «європейського зразка». Виконавець повинен постати як митець, особистість, носій здібностей, навичок, що прагне до відкриття і створення нового, а його виконання твору повинно стати творчим процесом. Ці проблеми, як і сто років тому, так і тепер виразно постають перед співаками-професіоналами.

Для китайських виконавців, котрі прагнули оволодіти західноєвропейською співочою культурою, основним завданням поставало питання необхідності оволодіння фонетичними і, відповідно, артикуляційними особливостями іноземних мов, зокрема італійської. Саме тому для опанування традиціями панівної європейської техніки (школи) *bel canto* китайським співакам знадобилося чимало часу та зусиль. На думку Цзян Цінь, одним з визначальних чинників, що змінили уявлення про вокальне мистецтво Китаю, і найперше всередині країни, стала поява цілої плеяди майстрів «китайського *bel canto*»: Чжоу Сяоянь, Ляо Чанюн, Дільбер Юніс, У Біся та інших, творчість яких є виразним підтвердженням продуктивності культурних обмінів.

Вивчаючи специфіку виконавського стилю *bel canto*, запитую себе: чи існує китайське *bel canto* – поняття, яке останнім часом фігурує у наукових розвідках китайських дослідників; чи можна застосовувати таке поняття до творчості китайських співаків, які сповідують цей принцип формування звука та загалом манеру співу? На допомогу приходить відповідь Чжоу Ї, яка пише: «...його варто розуміти метафорично: немає якогось окремого, самобутнього китайського бельканто. Є техніка співу, котра використовується у всьому світі, і в Китаї теж. Разом із тим можна сміливо говорити про феномен “китайського бельканто”, коли процеси глобалізації так об’єднують мистецьку спадщину різних народів, що стає неможливо визначити національну належність музиканта-виконавця»¹⁶.

¹⁵ Є Лінь. Сучасна вокальна школа в Китаї. Методологічні засади в контексті європейсько-китайських культурних зв’язків. *Естетика і практика мистецької освіти* : збірник статей. Науковий вісник НМАУ. Київ, 2008. С. 173.

¹⁶ Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків). Суми–Харків. 2021. С. 73.

Вивчаючи глобалізаційні процеси та їх вплив на життєтворчість китайських виконавиць (сопрано), в історичному контексті згадаємо насамперед видатну співачку та педагога ХХ століття *Чжоу Сяоянь* (1917–2016), з іменем якої пов'язано формування національної школи академічного співу в Китаї. Майбутня співачка і педагог навчалась у Шанхайській консерваторії та продовжила вдосконалювати вокально-технічну майстерність в Європі. Її вокальна майстерність дозволила виконувати партії з опер західноєвропейських композиторів, зокрема партію Джільди в опері Дж. Верді «Ріголетто» та Лакме в однойменній опері Л. Деліба, а також партію Маргарити в опері «Фауст» Ш. Гуно. Однак, повернувшись на Батьківщину, співачка перейшла на концертний репертуар, оскільки, за її словами, «на той час у Китаї не було опери»¹⁷. Як педагог акцентувала на «співі з вимовою, чистоті вимови та звуку», на поєднанні *bel canto* з китайською мовою та естетикою. Власне, виконання співачки вирізнялося чистим стилем та глибиною музичної виразності. Через педагогічну діяльність системно навчала манери виконання творів італійських композиторів ХІХ століття – Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Дж. Пуччіні. Результатом викладацької діяльності Чжоу Сяоянь стала плеяда вихованців – згодом відомих співаків, про що докладно описує у своєму дослідженні Сун Яньїн¹⁸. За ініціативою Чжоу Сяоянь у 1988 році в Шанхаї було створено Центр оперного мистецтва імені Чжоу Сяоянь, робота якого спрямована на посилення міжнародних обмінів задля досягнення успішної підготовки співаків, які б змогли виступати не лише на Батьківщині, а й у провідних театрах світу.

На сьогодні сформувалась плеяда співаків, які спеціалізуються на італійській музиці, зокрема романтичної доби, а деякі з них вже отримали визнання на світовому рівні. З відкритих джерел маємо можливість почерпнути відомості про визначних китайських співачок другої половини ХХ – поч. ХХІ століття, яким вдалося опанувати західноєвропейський репертуар, зокрема твори стилю класичного *bel canto*.

Однією з найвідоміших китайських співачок сопрано другої половини ХХ століття постає *Дільбер Юніс*, яка народилася у 1958 року в Ухані, провінція Хубей. Навчалася у Сінцзянському інституті мистецтв, згодом у Центральній консерваторії у Шень Сяна та Лі Цзінвей. Вона одна з перших китайських сопрано, яка отримала міжнародну нагороду на престижному міжнародному конкурсі молодих вокалістів. Ця перемога визначила її подальшу творчу долю: співачка була запрошена до Фінської національної опери. Її називали «Китайським соловейком». Співачка вважається еталоном колоратурної техніки, володіє чистим кришталевим тембром голосу, точними високими нотами, неперевершеним контролем піанісімо. Прославилася в операх Дж. Верді «Ріголетто» (Джільда), Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» (Лючія), В. Белліні «Пуритани» (Ельвіра). Музичні критики неодноразово відзначали майстерність співачки, якій удавалось майстерно зберігати баланс між технічним аспектом виконання та емоційністю. Як і більшість виконавців кінця ХХ – поч. ХІХ століття, Дільбер Юніс використовувала можливості звукозапису. На увагу заслуговує диск (1991)¹⁹ із записами арій італійських, французьких, німецьких композиторів, серед яких: арія Ельвіри з опери «Пуритани» В. Белліні, арія Джільди (1 дія) з опери «Ріголетто» Дж. Верді, речитатив та арія Аміні з

¹⁷ Цит. за: Цзян Ціннь. Тембр-ампула колоратурного сопрано у сучасній виконавській практиці : дис. на здобуття ступеня доктора філософії. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського. Харків, 2025. С. 124.

¹⁸ Сун Яньїн. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, 2016. С. 52.

¹⁹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nYNTXfGVtCg&list=RD6biXCnF6mqQ&index=11>.

опери «Сомнамбула» В. Белліні, сцена Лакме з дзвіночками з однойменної опери Л. Деліба, арія Лючії з опери «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Весняні голоси» Й. Штрауса. Номери, що входять до диску, відзначаються неабиякою технічною складністю, яку співачка як лірико-колоратурне сопрано опанувала блискуче. Зазначимо, що звернення до класики світового оперного мистецтва, впевненість у власних силах, свідоме ставлення до зміни тембрових характеристик власного голосу свідчать про високу майстерність співачки. Розповідаючи про свою роботу, Дільбер Юніс акцентує на питанні вокального мовлення, зазначаючи, що найскладнішою проблемою у роботі співака є необхідність володіння декількома іноземними мовами²⁰.

Серед інших активних популяризаторок італійського оперного мистецтва належить згадати імена Цзян Юн, Жао Лань, Чжан Ліпін, Хе Хуей, У Біся, Дай Цзії.

Цзян Юн (1962) – відома співачка, професор Шанхайської консерваторії; після її закінчення стажувалася у Віденському університеті музики. Гастролювала із сольними концертами в Європі та Азії. У її виконавському арсеналі – арії Дж. Россіні, Г. Доніцетті, італійські класичні пісні (Ф. Тості, С. Карділло). Вирізнялася глибокою виконавською та художньою культурою, технічною точністю та поетичністю у виконанні.

Однією з провідних сопрано Китайського оперного театру в 1980–90 рр. була *Жао Лань*. Народилася на початку 1960-х років. Закінчила Центральну консерваторію. Володарка теплої і ніжної тембру голосу, стилю *bel canto*, з плавною вокальною лінією. У її репертуарі – партія Аміні («Сомнамбула» В. Белліні), партія Інеси («Фаворитка» Г. Доніцетті).

Відомаю сучасною виконавицею є *Чжан Ліпін* (1965, Ухань, провінція Хубей). Закінчила Центральну консерваторію, стажувалася в Королівській академії музики (Лондон). Співачка стала першою китайською примадонною Метрополітен-опери та Королівської опери; професор, доктор Центральної консерваторії. Володарка теплої, глибокого тембру голосу, блискучої техніки, витонченої музикальності, глибокого розкриття ролей. Вона стала першою китайською співачкою, яка підписала контракт з холдингом звукозапису «Universal Music Group». У 2025 році співачка презентувала альбом «Вибрані італійські пісні»²¹, зокрема вибрані оперні арії та авторські пісні, що нині входять не лише до концертного репертуару, а й до навчально-педагогічних програм у закладах мистецької освіти Китаю. Чжан Ліпін вважає, що для китайського студента «опанування італійських пісень пов'язує його з багатовіковою традицією, дозволяючи йому досліджувати та втілювати емоції та історії, закладені в музиці...». Чжан Ліпін продовжує розмірковувати: «Для китайської співачки, чи будь-якої іншої, котра походить з неіталійської музичної традиції, вивчення італійських пісень – це не просто опанування мови чи нот; це також прийняття особливого музичного мислення, яке відображає історію, стиль та культуру, закладені в музиці...»²². Серед партій: Мімі, Тоска та Чіо-Чіо-Сан («Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні); Джільда та Віолетта («Ріголетто», «Травіата» Дж. Верді). Вибір партій свідчить, що Чжан Ліпін намагається подолати репертуарні обмеження, виконуючи і драматичні, і лірико-колоратурні партії. На платформі YouTube можна знайти досить велику кількість записів співачки, які свідчать про її високу виконавську майстерність.

Єдина китайська співачка, яка виступала в шести провідних театрах світу – Ла Скала, Віденській державній опері, Метрополітен-опера, Королівському оперному театрі у

²⁰ Творчий портрет Дільбер Юніс докладно змальовує Цзян Цінь, авторка статті «Творча постать Дільбер Юніс у контексті вокального мистецтва Китаю ХХ–ХХІ століть». Харків : ХНУМ, 2022. С. 199–211.

²¹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xPT2Yqq-GMk>.

²² Chen N. Songs of inspiration. *China Daily*. URL: <https://www.chinadailyhk.com/hk/article/613521>.

Лондоні, Паризькій національній опері, Берлінській державній опері, – *Хе Хуей* (1972). Народилася в Анькані, провінція Шеньсі, закінчила консерваторію Сіаня. Вважається «Аїдою світу». Партії: Аїда, Леонора («Аїда», «Трубадур» Дж. Верді), Тоска, Чіо-Чіо-Сан («Тоска»), «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні), інші. Володарка драматичного сопрано, насиченого тембру, «металевого» блиску, потужної драматичної енергії. Критики називають її «оперною суперзіркою». *Хе Хуей* отримала міжнародне визнання, зокрема, виграла премію «Найвидатніша співачка – Премія Джульєсти» та «Перший італійський оперний Оскар» від Італійської асоціації опери Верді, ставши першою азійською співачкою, удостоєною цієї честі.

На увагу заслуговує постать *У Біся* (1975) – першої китайської співачки, яка закінчила відразу два відділення – народного та академічного вокалу, і досягла успіху рівно ж і в національному стилі та у стилі *bel canto*. Співачка народилася у провінції Хунань. Закінчила Китайську консерваторію в Чанде (бакалавр, магістр), Центральну консерваторію (доктор). Її називають «Соловей поєднання Сходу та Заходу». В репертуарі співачки – арія Лауреати «*O mio babbino caro*») в опері «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні; арія Джільди («*Caro nome*») в опері «Ріголетто» Дж. Верді; китайські народні та ліричні пісні. Рідкісний голос, що поєднує яскравість народного співу з об'ємним бельканто, віртуозна техніка, стильова чистота з китайським колоритом – ось ті риси, які увиразнюють її виконавський стиль та роблять упізнаваною серед інших китайських майстрів вокального мистецтва.

Представницею нового покоління з міжнародною освітою вважаємо *Дай Цзуй*. Народилася в 1990-х роках у Пекіні в музичній сім'ї. Закінчила Мангеттенську школу музики та отримала контракт із Цюрихською оперою (з 2020); виконує головні партії: Дж. Россіні «Севільський цирульник» (Розіна), Г. Доніцетті «Любовний напій» (Адіна). Має вроджену музикальність, вільно володіє мовами. Дуже перспективна молода співачка.

Названими іменами не вичерпується весь список сучасних китайських виконавиць західноєвропейського репертуару, зокрема творів представників італійської композиторської школи.

Висновки. Аналізуючи виконання китайськими співачками арій та пісень в аудіо-та відеозаписах, можемо у підсумку сказати про доволі самобутнє виконання ними західноєвропейського репертуару. Також виявляємо певну різницю у виконанні ними композицій італійських авторів порівняно з європейськими виконавцями. Ця різниця визначена насамперед ментальністю. І не лише цим. Як було відзначено, традиційному китайському співу, який став основою розвитку феномену Пекінської опери, притаманна манера звуковидобування, що принципово відрізняється від тієї, яка є засадничою у *bel canto*. Поглиблюючи цю думку, запозичимо міркування Чжоу Ї про те, що «китайський співак, який прагне вдосконалюватися у європейському вокальному мистецтві, змушений перебудовувати весь артикуляційний апарат»²³, тобто повинен змінити сам механізм видобування звуку, без чого неможливо оволодіти *bel canto* як базовою вокальною технікою. Приклади діяльності китайських сопрано у світлі глобалізаційних процесів свідчать, що на сьогодні сформувалась плеяда виконавиць, які успішно спеціалізуються на європейській, зокрема й італійській музиці доби романтизму, а деякі з них уже отримали визнання на світовому рівні. А сучасна вокальна школа Китаю, спираючись на понад столітню трансформацію вокального мистецтва, успішно демонструє синтез західної академічної техніки та національної театральної естетики, створюючи нові вокально-сценічні моделі. Обидві традиції тяжіють до поєднання технічної віртуозності у поєднанні з психологічною глибиною образів.

²³ Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків). Суми–Харків. 2021. С. 163.

Література

1. Бойко А. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів : дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського, 2019. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/89a5ee48-a613-46e4-a582-c55bbe9bd1c1f/content>.
2. Ван Сі. Аспекти інтерпретації поезії Китаю в українській камерно-вокальній музиці : автореф. дисерт. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2013. 20 с.
3. Є Лінь. Сучасна вокальна школа в Китаї. Методологічні засади в контексті європейсько-китайських культурних зв'язків. *Естетика і практика мистецької освіти* : збірник статей. Науковий вісник НМАУ. Київ, 2008. С. 173–179.
4. Сун Яньін. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, 2016. URL: <https://elib.nakkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2376/dyssertacyja-sun-janyn.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
5. Сюн Яхуан. Мистецтво сопрано як виконавський феномен: національні та мовностильові пріоритети : дис. ... д-ра філософії. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2025. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/e4169e74-5c12-49fa-bda6-b710cb80303a/content>.
6. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століття : автореф. дисерт. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2006.
7. Цзен Тао. «Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» : автореф. дисерт. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2016.
8. Цзян Цінь. Творча постага Ділбер Юніс у контексті вокального мистецтва Китаю XX–XXI століть. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю.В. Ніколаєвська. Харків : ХНУМ, 2022. С. 199–211. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk65/problem_65_12_tsyzyantsin.pdf.
9. Цзян Цінь. Творчість китайських сопрано в аспекті глобалізаційних процесів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 75. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського / ред.-упор. Л.В. Русакова, Я.О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2025. С. 107–120. URL: <https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75-107-120JiangQin%20.pdf>.
10. Цзян Цінь. Тембр-амплуа колоратурного сопрано у сучасній виконавській практиці : дис. на здобуття ступеня доктора філософії. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського, 2025, 167 с.
11. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : неопубл. дис. кандидата мистецтвознавства. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського, 2018. Рукопис.
12. Чжоу І. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : дис. канд. мистецтвознавства. Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка. Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Суми–Харків, 2021. URL: https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf.
13. Ян Сихань. Оперні амплуа сопрано в європейському мистецтві XVII–XIX століть у світлі інтерпретологічного аналізу : дис. на здобуття ступеня доктора філософії. *Кваліфікаційна наукова робота*. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського, 2025. Харків, 219 с.
14. Ян Сихань. Типологізація жіночого сопрано в європейському оперному мистецтві XVII–XIX століть: від універсалізму до спеціалізації. *Аспекти історичного музикознавства*, 2025. XXXIX (39), 161–175. DOI: 10.34064/khnum2-39.09.
15. Chen N. Songs of inspiration. *China Daily*. <https://www.chinadailyhk.com/hk/article/613521>.

Дата першого надходження статті до видання: 31.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 28.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0



УДК 781.7:78.071.1:792.01

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-5>

Качуринець Лілія Валеріївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін,
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія
<https://orcid.org/0000-0002-7800-789X>

СЕМІОТИКА МУЗИЧНО-ПЛАСТИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РУХОВОГО ХОРУ

У статті розглянуто семіотику музично-пластичного тексту рухового хору як складного художнього та комунікативного феномену, що інтегрує музичне звучання, тілесно-рухову організацію та просторово-композиційну структуру. Мета дослідження полягає у виявленні знакової природи рухового хору та визначенні основних механізмів формування смислів у хорео-музичному тексті. Теоретичну основу становлять положення семіотики мистецтва, музикознавчої герменевтики, теорії інтонації, хореології та сучасних перформативних студій.

У роботі запропоновано аналіз складників семіотичної структури рухового хору, що містить інтонаційно-ритмічний, просторово-композиційний, кінетико-семантичний та комунікативно-перцептивний елементи. Особливу увагу приділено аналізу руху як знака, який функціонує у взаємодії з музичною тканиною, формує цілісні пласти значень і виконує роль носія емоційно-сміслових, символічних та соціокультурних повідомлень. Визначено, що групова тілесність, синхронність та просторові траєкторії є ключовими компонентами семіотичної системи рухового хору.

Здійснено огляд культурно-історичних і сучасних сценічних практик рухового хору, що демонструють різні типи семіотичної організації музично-пластичного тексту: від ритмопластики та масових мистецьких дійств до перформативних концепцій XX–XXI століть. Відзначено, що семіотика рухового хору є відкритою динамічною системою, смисли якої формуються в процесі виконання та сприйняття, залежать від естетичної стратегії постановника й культурного контексту.

Результати дослідження розширюють наукове розуміння рухового хору як мистецького явища та можуть бути використані в музикознавстві, хореології, перформативних студіях, у практиці постановки масових сцен, а також у мистецькій педагогіці.

Ключові слова: руховий хор, семіотика, музично-пластичні композиції, хореомузичний синтез, перформативність.

Kachurynets Liliia. Semiotics of the Musical-Plastic Organization of the Moving Choir

The article considers the semiotics of the musical-plastic text of the moving choir as a complex artistic and communicative phenomenon that integrates musical sound, bodily-motor organization and spatial-compositional structure. The objective of the research is to reveal the symbolic nature of the moving choir and determine the main mechanisms of the formation of meanings in the choir-musical text. The theoretical basis is the provisions of the semiotics of art, musicological hermeneutics, intonation theory, choreology and modern performative studies.

The research proposes analysis of the components of the semiotic structure of the moving choir, which includes intonation-rhythmic, spatial-compositional, kinetic-semantic and communicative-perceptive elements. Particular attention is paid to the analysis of movement as a sign that functions in interaction with the musical fabric, forms integral layers of meanings and plays the role of a carrier of emotional-semantic, symbolic and socio-cultural messages. It is determined that group

corporeality, synchronicity and spatial trajectories are key components of the semiotic system of the moving choir.

A review of the cultural-historical and contemporary stage practices of the moving choir is carried out, demonstrating different types of semiotic organization of the musical-plastic text: from rhythm plasticity and mass artistic actions to performative concepts of the 20th–21st centuries. It is noted that the semiotics of the moving choir is an open dynamic system, the meanings of which are formed in the process of performance and perception, and depend on the aesthetic strategy of the director and the cultural context.

The results of the research expand the scientific understanding of the moving choir as an artistic phenomenon and can be used in musicology, choreography, performative studies, in the practice of staging mass scenes, as well as in artistic pedagogy.

Key words: *moving choir, semiotics, musical-plastic compositions, choir-musical synthesis, performativity.*

Вступ. Руховий хор посідає особливе місце у сучасній музично-пластичній культурі, поєднуючи риси хорової організації, хореографічної структури та перформативного дійства. На відміну від традиційних форм колективного руху чи вокально-хореографічного синтезу, руховий хор вибудовує власну систему комунікації, у якій тіло, звук, простір і динаміка групової взаємодії утворюють цілісний художній текст. Саме ця полікомпонентність спонукає до осмислення рухового хору не лише як сценічної практики, але і як знакової системи, у межах якої кожний рух, інтонаційний акцент чи просторовий жест функціонує як елемент смислотворення.

Актуальність дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, у мистецтві ХХ–ХХІ століть значно зростає роль тілесності та колективної пластики як засобу художнього висловлювання. Перформативні практики, масові пластичні дійства, ритмопластичні форми та експерименти з тілесною синхронією стимулюють появу нових моделей рухового хору, що виходять за межі утилітарних або суто сценічних функцій. По-друге, сучасна музикознавча та хореологічна наука активно звертається до семіотичних підходів, які дозволяють інтерпретувати мистецькі явища як багаторівневі комунікативні структури. Однак руховий хор і досі не має цілісного семіотичного опису, що створює прогалину в теоретичному осмисленні цього феномену. По-третє, стрімкий розвиток інтерактивних технологій, нових сценічних форматів і практик колективної тілесності зумовлює появу складніших структур музично-пластичної організації, які потребують нових методологічних підходів до аналізу. Семіотичний підхід дає можливість простежити закономірності формування смислів у русі, ритмі, груповій синхронії та просторовому малюнку, трактуючи руховий хор як відкриту систему знаків, що реалізується у виконанні та сприйнятті.

Отже, дослідження семіотики музично-пластичної організації рухового хору є актуальним і для сучасного музикознавства та хореології, і для практики сценічної творчості, педагогіки мистецтва та перформативних студій. Воно дозволяє сформувати теоретичну основу для подальшого аналізу рухових хорів у контексті сучасної художньої культури та розробити інструменти інтерпретації їхньої смислової структури.

Матеріали та методи. Теоретичною основою дослідження стали сучасні та історичні зразки рухових хорів, ритмопластичних практик, перформативних мистецьких проєктів, а також відеофіксації колективних пластичних дійств, що репрезентують різні підходи до формування музично-пластичного тексту. До аналізу включено концепції європейської ритмопластики, експериментальної хореографії ХХ століття, практики

масових сценічних композицій та сучасні моделі перформативної тілесності. Таке джерельне поле забезпечує можливість простежити і усталені, і новітні механізми семіозу у структурі рухового хору.

Методологічну основу дослідження становлять: семіотичний аналіз для виявлення знакової природи руху, ритму, просторових конфігурацій та групової пластики, а також їхньої ролі у формуванні смислових структур; структурний аналіз для визначення рівнів організації музично-пластичного тексту та характеристик їхньої взаємодії; хореологічний аналіз для дослідження особливостей тілесної організації колективу, моделей групової синхронії та пластичних патернів; музикознавча герменевтика для інтерпретації взаємодії музичної тканини та рухового ряду в контексті художнього висловлювання.

Метою статті є з'ясування семіотичних механізмів формування значень у музично-пластичній структурі рухового хору.

Результати. Поняття знака та процес семіозу є базовими для аналізу художніх явищ, оскільки будь-яка мистецька форма функціонує як носій сенсу, який передається через систему сигналів: жестових, звукових чи просторових. Класична концепція знака, запропонована американським філософом Чарльзом Пірсом, описує знак як взаємодію трьох складників: репрезентамена (зовнішньої форми знака), об'єкта (того, на що він вказує) та інтерпретанта (сенсу, який виникає у свідомості спостерігача)¹. У своїй теорії Ч. Пірс наголошував, що означення не обмежується прямим зіставленням знака й об'єкта. Вирішальну роль відіграє третя ланка – процес інтерпретації, який формує мережу можливих значень. Основний зміст і додаткові сенси в його моделі взаємопов'язані та утворюють «інформаційну повноту знака» – суму всіх потенційних інтерпретацій².

Будь-який рух, жест, звуковий акцент або просторове розташування є елементом комунікативної структури, здатної створювати багаторівневі значення. Особливо це помітно в таких синтетичних формах, як руховий хор, де музика і пластика взаємодіють у межах спільного смислотворчого процесу. У цьому середовищі знак постає не як статичний елемент композиції, а як динамічний процес, що реалізується під час виконання та сприйняття.

Вагомий внесок у становлення семіотичного підходу до аналізу мистецтва зробив французький філософ і теоретик Ролан Барт, який розглядав художній текст як поліструктурне явище з відкритою інтерпретаційною природою. На його думку, будь-яке зображення, жест чи рух не можна зводити до простої «копії реальності», адже вони здатні формувати власні системи значень, що функціонують за логікою коду³. Згідно з цим підходом, мистецтво не містить «фіксованого змісту», а набуває сенсу в процесі сприйняття. Для рухового хору це особливо важливо, адже його текст формується не лише хореографічними діями, а й динамікою групової тілесності, просторовими малюнками та взаємодією з музичною тканиною.

Ключова ідея Р. Барта полягає в тому, що художній текст не містить наперед визначеного, «закритого» значення. Сенс завжди виникає в момент сприйняття, залежить від контексту та досвіду інтерпретатора. Це положення має особливе значення для розуміння рухового хору, оскільки його музично-пластична структура охоплює численні рівні

¹ Liszka J.J. Peirce's interpretant. Transactions of the Charles S. Peirce Society. Indiana University Press, 1990. Vol. 26 (1), pp. 17–62.

² Liszka J.J. Peirce's interpretant. Transactions of the Charles S. Peirce Society. Indiana University Press, 1990. Vol. 26 (1). P. 17.

³ Barthes R. Image Music Text. London: FontanaPress, 1977. P. 32.

виразності: хореографічні дії, групову тілесну взаємодію, просторові траєкторії та ритмічні акценти. Усі ці елементи створюють поліфонію сенсів, яку глядач розшифровує по-різному залежно від власних асоціацій та емоцій.

На початку ХХ століття в європейській ритмопластиці поступово формується уявлення про рух як носія сенсу та важливого компонента художнього висловлювання. Однією з ключових постатей, що вплинули на це розуміння, був швейцарський композитор і педагог Еміль Жак-Далькроз. Його система ритмічного виховання, спрямована на інтеграцію музики та руху, вперше концептуально окреслила пластичну дію як знакову структуру. У межах цієї системи рух інтонаційного тіла розглядається як своєрідне «мовлення у просторі»⁴.

Е. Жак-Далькроз підкреслював, що мистецька цілісність можлива лише за умови узгодженості між словом, жестом і музикою. На його думку, фізична дія не може бути відокремленою від музичного процесу: кожен ритмічний імпульс повинен знайти відповідний тілесний відгук, а звуковий настрій – трансформуватися в емоційно-пластичну реакцію виконавця. Науковець зауважував, що не кожен музичний елемент вимагає буквального фізичного повторення. Важливішим є створення у виконавця внутрішнього образу, який активує цілісний стан тіла і формує органічну реакцію на музичний рух. Саме це забезпечує «єдність мистецького жесту» – таку форму пластичної виразності, у якій музика стає рушійною силою тілесної дії⁵.

Руховий хор отримав якісно новий напрям розвитку в педагогічній системі Емілі Жак-Далькроза як невід’ємний складник музичного навчання. Групи учнів виконували імпровізаційні рухові побудови, синхронізовані з музичним ритмом, що в практиці Е. Жак-Далькроза трактувалося як «пластичне інтонування»⁶. Подальший розвиток ідей музично-пластичної інтеграції отримав у концепції німецького композитора і педагога Карла Орфа «Schulwerk»⁷, де вокальні й інструментальні ансамблі поєднувалися з елементарною пластикою. Сучасні відеодемонстрації Орф-класів (матеріали платформи Teaching With Orff)⁸ наочно засвідчують, що рухові та вокальні структури набувають характеристик хорової пластики: учасники виконують однакові ритмічні фігури, переміщуються в просторі синхронно з музичним пульсом, формують групові композиції та інтонаційно зумовлені жести. У таких практиках ритм стає центральним організуючим чинником музично-пластичного тексту, водночас семіотика руху характеризується простотою, грайливістю.

У сучасних перформативних студіях семіоз мистецької дії трактують як динамічний процес, у якому значення формується у взаємодії виконавця, простору й глядача. Німецька театрознавиця Еріка Фішер-Ліхте підкреслює, що перформанс існує не як фіксований твір, а як «подія», яка щоразу створює нові сенси через поєднання тілесної присутності, жестової виразності та просторових трансформацій⁹. У такому розумінні

⁴ Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*. London: Chatto & Windus, 1921. 320 p.

⁵ Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*. London : Chatto & Windus, 1921. P. 150.

⁶ Schnebly-Black J. *Rhythm and Life: The Work of Emile Jaques-Dalcroze*. *Music Library Association*, 1992. Vol. 49 (1), pp. 161–164.

⁷ Goodkin D. Orff-Schulwerk in the new millennium. *Music Educators Journal*, 2001. Vol. 88 (3), pp. 17–23.

⁸ Bow Tie Music. *Bow Tie Music*, 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bOAq6yb9F7Y> (дата звернення: 09.12.2025).

⁹ Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. 1st edition. London : Routledge, 2008. 240 p., p. 29–30.

значення не закладене наперед, воно народжується в момент виконання та сприйняття, залежно від контексту та взаємодії учасників мистецької події.

Цей підхід є особливо важливим для аналізу рухового хору, де комунікація здійснюється через колективний жест, групову синхронність та узгодженість тілесних дій. У такій структурі рух не лише задає форму композиції, а є носієм сенсу: кожна зміна просторового малюнка, ритмічний акцент чи спільний імпульс виконавців створює новий семіотичний ефект. Таким чином, семіоз у руховому хорі є процесуальним і залежить від узгодженої взаємодії всіх елементів виконання.

Історичний розвиток семіотичного мислення забезпечив методологічну основу для трактування рухового хору як знакової системи. У цьому контексті музика й рух постають не ізольованими складниками композиції, а взаємопов'язаними компонентами музично-пластичного тексту, що спільно формують єдиний процес семіозу. Такий підхід дозволяє розглядати руховий хор як складну структуру смислотворення, у якій кожен жест (рух) і кожний звук (музика) набувають значення у співдії з груповим виконанням і просторовою організацією.

Музика задає ритмічну, інтонаційну та динамічну структуру, яка визначає характер пластичної дії, водночас рух утілює ці параметри в тілесно-просторових формах. Ритм, темп і динаміка музики формують своєрідний «каркас значень», що спрямовує інтерпретацію жестів, траєкторій та групових рухів. Зі свого боку, пластика тіла «перекодує» музичну інформацію у візуально-кінестетичний вимір, створюючи додатковий рівень сенсу. Музика і рух не функціонують як паралельні явища, а утворюють синтетичний комплекс, у якому значення народжується через їхню взаємодію.

Розвиток рухового хору як форми музично-пластичного висловлювання має тривалу історію, у межах якої різні художні практики виробили власні принципи семіотичної організації пластики, простору та колективної моторики. Перші масштабні зразки рухового хору сформувалися в роботі угорського творця кінетографії танцю Рудольфа Лабана, який у 1920–1930-х роках перетворив груповий рух на структуровану форму мистецького висловлювання¹⁰. Як зазначає Вітні Леммлі, у 1933–1936 роках, очолюючи танцювальний підрозділ Міністерства народної освіти та пропаганди третього рейху, Р. Лабан отримав можливість «контролювати не лише танцювальне середовище, а фактично рух німецького населення загалом»¹¹. Масові рухові хори того періоду, включно з постановкою для Олімпійських ігор 1936 року, що об'єднала близько тисячі учасників із кількох десятків міст, розглядалися як засіб культурної політики. Через систему нотації та стандартизовані рухові моделі держава фіксувала постановки, визначені як суто «німецькі»¹².

У приватних нотатках Р. Лабана простежувалося ще радикальніше трактування руху як носія «біологічної» та «расової» інформації. Він стверджував: «Расові характеристики закарбовуються в рухах, передусім у ритмі, поставі та використанні окремих частин

¹⁰ Laemmli W.E. The choreography of everyday life: Rudolf Laban and the making of modern movement : Doctoral dissertation in History and Sociology of Science. University of Pennsylvania, 2016. 213 p.

¹¹ Laemmli W.E. The choreography of everyday life: Rudolf Laban and the making of modern movement : Doctoral dissertation in History and Sociology of Science. University of Pennsylvania, 2016. P. 50.

¹² Laemmli W.E. The choreography of everyday life: Rudolf Laban and the making of modern movement : Doctoral dissertation in History and Sociology of Science. University of Pennsylvania, 2016, pp. 50–51.

тіла»¹³. Таке розуміння руху демонструє, що пластика виконавців була не лише художньою категорією, а й інструментом формування бажаної моделі суспільної «тілесної дії».

Попри ідеологічні деформації, характерні для того історичного періоду, лабораторія Р. Лабана заклала основи для подальшого розвитку рухового хору. Саме в його ритмопластичних експериментах уперше були сформульовані принципи, які визначають руховий колектив і нині: колективна синхронність, просторове моделювання значення, перетворення руху на знак і прочитання групової моторики як комунікативного феномена.

У другій половині ХХ століття руховий хор інтегрується в оперні, театральні й перформативні форми. Зокрема, сучасні хорові театри (Nederlands Kamerkoor, Latvian Radio Choir) застосовують моделі колективної пластики у взаємодії з вокальним звучанням. Мізансцени, побудовані на масових жестах, змінних конфігураціях та одночасних групових рухах, формують новий тип музично-пластичного тексту, у якому рух і вокал функціонують як єдине семіотичне ціле. У таких постановках семіоз розглядають як процес, що виникає між виконавцем, простором і глядачем, а колективне тіло хору стає самостійним носієм значення.

Спостереження за різними художніми моделями дає підстави стверджувати, що руховий хор функціонує як багаторівнева семіотична система, у якій рух, звук і простір взаємодіють за принципом складної комунікативної взаємозалежності. Це, зі свого боку, вимагає окреслення його внутрішньої музично-пластичної організації, яку ми визначаємо як комплекс взаємопов'язаних компонентів, що забезпечують узгоджене функціонування інтонаційно-ритмічного, просторово-композиційного, кінетико-семантичного та комунікативно-перцептивного складників. Кожен з них має власну функцію у формуванні художнього та семіотичного ефекту, проте лише їхня інтеграція створює цілісний музично-пластичний текст. У межах цієї статті пропонуємо авторську концепцію основних структурних складників рухового хору, що дозволяє системно описати механізми його семіотичної дії.

Інтонаційно-ритмічний складник пов'язаний із тим, як *музика організовує рух*. Ритм задає темп, силу та характер рухів, а інтонація – емоційний настрій. Наприклад: швидкий і чіткий ритм стимулює гострі, імпульсивні рухи, а плавні інтонації створюють м'які, розтягнуті пластичні лінії. Іншими словами, музика стає «внутрішнім пульсом» рухового хору, а рух – її тілесним втіленням.

Просторово-композиційний складник описує, як *виконавці розташовуються в просторі й рухаються в ньому*. Простір у русі хору – це не просто сцена, а система значень: коло може символізувати єдність; діагональ – спрямованість або розвиток; скупчення – напругу чи концентрацію. Композиція формує візуальний «малюнок», який разом із музикою створює сенс.

Кінетико-семантичний складник відповідає за *значення, приховані у самому русі*. Важливими є: якість руху (різкий/м'який), амплітуда (широка/компактна), напруга (розслаблений/жорсткий). Рух може передавати емоції, внутрішні стани, символічні образи. На груповому рівні: синхронність означає єдність, асинхронність – хаос або конфлікт, контраст рухів – напруження чи діалог. Тут рух стає знаком – «мовою тіла».

Комунікативно-перцептивний складник описує, як *руховий хор спілкується з глядачем*. Значення народжуються не лише у виконавців, а й у момент сприйняття. Важливими є міміка і погляд, якість контакту між виконавцями, емоційний стан групи, реакція

¹³ Laemmli W.E. The choreography of everyday life: Rudolf Laban and the making of modern movement : Doctoral dissertation in History and Sociology of Science. University of Pennsylvania, 2016. P. 51.

глядача. Глядач стає «співавтором» сенсів: він інтерпретує побачене відповідно до власного досвіду та культурних асоціацій.

Кожен складник має свою функцію, але реальний сенс з'являється лише тоді, коли вони працюють разом: музика задає імпульс → простір структурує дію → рух наповнює її емоційним значенням → глядач завершує процес інтерпретацією. Так утворюється багатопланова знакова система, у якій руховий хор постає як музично-пластичний текст, що живе й змінюється під час виконання.

Постановка кантати К. Орфа «Carmina Burana» в Одеському національному академічному театрі опери та балету 2020 року (режисер Жерар Мостерд; диригент В'ячеслав Чернухо-Воліч; хормейстер Валерій Регрут)¹⁴ є показовим прикладом інтеграції вокального хору та пластичної дії, що дає підстави трактувати її як прояв рухового хору у сучасній сценічній практиці.

Основою музично-пластичної взаємодії є характерна для К. Орфа ритмічна моторика: остинатність, чіткі метричні акценти, різкі динамічні зміни. У виконанні видно, як темп і сила музичного імпульсу визначають характер групових рухів хору: кроки, підйоми корпусу, жести рук відтворюють ритмічний рельєф партитури. Музика стає структурним каркасом, що організовує одночасно вокальну та тілесну динаміку хору.

У відеозаписі спостерігаються численні зміни просторових конфігурацій хору: формування рядів, півкіл, фронтальних побудов, а також перехідні групові переміщення. Простір використано як активний компонент сценічної мови: зміна композиційних форм візуально підкреслює драматургічні акценти музики і створює відчуття масового руху, що реагує на інтонаційне й емоційне напруження.

Пластична дія хору містить низку яскравих семантичних жестів: одночасні піднесення рук, хвилеподібні рухи корпусів, синхронні нахили, марковані кроки. Вони напружені, енергійні, часто контрастні, що віддзеркалює експресивність музичного матеріалу. У такий спосіб рухова пластика виконує знакову функцію, підсилюючи драматичні та ритуальні сенси хорових сцен.

Сценографія та пластична організація колективу формують ефект «події», у якій хор постає як єдиний організм, що включає глядача у процес співпереживання. Змінність мізансцен, контрастність групових рухів і спрямованість жестів у бік залу посилюють перцептивний (сприймальний) вплив. Глядач зчитує це як цілісний музично-пластичний образ, у якому спів і рух перебувають у невід'ємній єдності.

Синтез музики, вокального звучання, пластики та простору формує багаторівневу семіотичну структуру, де кожен компонент підсилює інший. У цій постановці хор виконує не лише вокальну, а й пластичну функцію, перетворюючись на музично-пластичний ансамбль. У такий взаємодії рух постає як продовження музичного жесту, а музика – як підґрунтя для формування колективної тілесної виразності.

Сучасна виконавська практика засвідчує, що елементи рухової пластики, просторових трансформацій та сценічної дії дедалі активніше інтегруються у концертні програми академічних хорів. У цьому контексті руховий хор постає як художньо вмотивована стратегія оновлення комунікативної моделі хорового концерту: вокальне звучання зберігає провідну роль, тоді як рух і простір виконують функцію структурної та семантичної артикуляції музичного матеріалу.

¹⁴Mosterd G. Carmina Burana, Carl Orff, Full Show, Odessa, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4fOkYND9yak> (дата звернення: 09.12.2025).

В українському виконавському просторі показовою є Академічна хорова капела «Орея» Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера (керівник О. Вацек), у творчості якої пластична дія набула статусу стилістичного маркера. Керовані переміщення, мізансценічні перебудови та дозовані елементи акторської гри органічно поєднуються з вокальною технікою, формуючи цілісний музично-пластичний образ¹⁵. У концертних програмах («Різдвяна програма», «На біс!», «Хорова магія “Ореї”») рухова організація слугує способом інтерпретації ритмічної моторики та драматургічних контрастів.

Схожі тенденції простежуються у діяльності Хмельницького академічного муніципального камерного хору (керівник І. Цмур), де пластична мобільність, сценічна свобода та темброво-інструментальні вкраплення (шумові ефекти, епізодичні соло інструментів) працюють на посилення перцептивного впливу¹⁶. У програмах «Звуки Різдва», «Хіт за хітом», «Ювілейний концерт» рух виконує смислотворчу функцію, уточнюючи образний план і структуруючи подієвість виконання.

Приклад рухового хору демонструє Львівський муніципальний хор «Гомін» (керівник В. Яценко), у якому рухова манера тяжіє до мікропластики та швидких просторових перестановок¹⁷. У різдвяних програмах («Колядки», «Той самий “Щедрик”») така пластика підтримує ефект сценічної присутності колективу, актуалізуючи традиційний і авторський репертуар у форматі сучасної концертної комунікації.

Водночас Муніципальний камерний хор «Київ» під керівництвом Миколи Гобдича репрезентує інший тип рухового хору: стриманий і концептуально дозований. Просторові зміни та пластичні акценти вводяться як засіб підкреслення інтонаційної драматургії та тембрової архітекtonіки, не порушуючи академічної строгості виконання¹⁸. У програмах різдвяного циклу («Різдво в Андріївській», «Різдво в Українському Домі») рух функціонує як композиційний маркер музичного розвитку.

Аналогічні процеси фіксуються й у зарубіжній хоровій практиці, де рухова компонента часто пов'язана з виконанням сучасної музики. Так, шведський камерний хор Еріка Еріксона (Eric Ericson Chamber Choir) під керівництвом Ф. Мальмберга (F. Malmberg) у програмах («Аромат Швеції» «Голоси в темряві») застосовує пластично впорядковану сценічну присутність і чіткі просторові конфігурації¹⁹. Американський чоловічий камерний хор «Співаючий півень» («Chanticleer») під керівництвом Т. Кілера (T. Keeler) у програмах («Магія акапельної музики», «Художник-ювіляр») демонструє модель «пластичної камерності», у якій переміщення та жест підкреслюють темброві ролі й текстову артикуляцію²⁰. Південноафриканський Госпел-хор Совето («Soweto Gospel Choir») під керівництвом Д. Муловхедзі (D. Mulovhedzi) у програмах («Свобода», «Віра») поєднує вокал і ритмізовану колективну пластику, формуючи високий рівень емоційної та перцептивної залученості слухача²¹. У цих моделях рух не суперечить вокальній цілісності, а розширює семіотичне поле виконання, перетворюючи хорову подію на багатоканальний музично-пластичний текст.

¹⁵ Академічна хорова капела «Орея»: вебсайт. URL: <https://oreya.org> (дата звернення: 05.01.2026).

¹⁶ Ювілейний концерт хору. Управління культури і туризму Хмельницької міськради. 2018. URL: <https://www.kult.km.ua/anons/view/579-yuvileyniy-koncert-horu> (дата звернення: 05.01.2026).

¹⁷ Львівський органний зал. Львівський муніципальний хор «Гомін». URL: <https://www.lvivconcert.house/choir-homin> (дата звернення: 05.01.2026).

¹⁸ Камерний хор «Київ»: вебсайт. URL: <https://kyivchoir.com.ua> (дата звернення: 05.01.2026).

¹⁹ Eric Ericsons Kammarkör. About us. URL: <https://www.eekk.se/en/about-us/> (дата звернення: 05.01.2026).

²⁰ Chanticleer An Orchestra of Voices. URL: <https://www.chanticleer.org> (дата звернення: 05.01.2026).

²¹ Soweto Gospel Choir. URL: <https://www.sowetogospelchoir.com> (дата звернення: 05.01.2026).

Висновки. Отже, руховий хор постає як багаторівнева семіотична система, у якій звук, рух і простір формують цілісний музично-пластичний текст. Аналіз історичних і сучасних практик засвідчує, що семіотичний потенціал цієї форми реалізується через інтеграцію інтонаційно-ритмічних, просторово-композиційних, кінетико-семантичних та комунікативно-перцептивних складників. Кожен з них генерує власний шар значень, однак лише їхня синхронна взаємодія створює завершений художній і комунікативний ефект. Зазначений підхід відкриває перспективи для подальших досліджень рухового хору в контексті музичної семіотики, хореології та сучасної перформативної практики.

Література

1. Академічна хорова капела «Орея»: вебсайт. URL: <https://oreya.org> (дата звернення: 25.12.2025).
2. Камерний хор «Київ»: вебсайт. URL: <https://kyivchoir.com.ua> (дата звернення: 25.12.2025).
3. Львівський органний зал. Львівський муніципальний хор «Гомін». URL: <https://www.lvivconcert.house/choir-homin> (дата звернення: 25.12.2025).
4. Ювілейний концерт хору. Управління культури і туризму Хмельницької міськради. 2018. URL: <https://www.kult.km.ua/anons/view/579-yuvileyniy-koncert-horu> (дата звернення: 25.12.2025).
5. Barthes R. *Image Music Text*. London: FontanaPress, 1977. 226 p.
6. Bow Tie Music. *Orff Schulwerk Music Program*, 2023. URL: <https://surl.li/erecai> (дата звернення: 09.12.2025).
7. Chanticleer. *An Orchestra of Voices*. URL: <https://www.chanticleer.org> (дата звернення: 25.12.2025).
8. Eric Ericsons Kammarkör. *About us*. URL: <https://www.eekk.se/en/about-us/> (дата звернення: 25.12.2025).
9. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. 1st Edition. London: Routledge, 2008. 240 p.
10. Goodkin D. *Orff-Schulwerk in the new millennium*. *Music Educators Journal*, 2001. Vol. 88 (3), pp. 17–23.
11. Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*. London: Chatto & Windus, 1921. 320 p.
12. Laemmli W.E. *The choreography of everyday life: Rudolf Laban and the making of modern movement: Doctoral dissertation in History and Sociology of Science*. University of Pennsylvania, 2016. 213 p.
13. Liszka J.J. Peirce's interpretant. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. *Indiana University Press*, 1990. Vol. 26 (1), pp. 17–62.
14. Mosterd G. *Carmina Burana, Carl Orff, Full Show*, Odessa, 2020. URL: <https://surl.li/tadslu> (дата звернення: 09.12.2025).
15. Schnebly-Black J. *Rhythm and Life: The Work of Emile Jaques-Dalcroze*. *Music Library Association*, 1992. Vol. 49 (1), pp. 161–164.
16. Soweto Gospel Choir. URL: <https://www.sowetogospelchoir.com> (дата звернення: 25.12.2025).

Дата першого надходження статті до видання: 30.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 26.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0



УДК 781.7; 78.07

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-6>

Мен Фаньї

аспірантка кафедри історії музики

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0007-0446-1129>

ГЛОКАЛІЗАЦІЯ ЯК ХАРАКТЕРНА ОЗНАКА ПОСТАТІ СУЧАСНОГО МИТЦЯ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ БРАЙТА ШЕНА

У статті розглядається творча постать американського композитора китайського походження Брайта Шена. Багатомірність його творчої діяльності у сучасному глобалізованому світі виявляє ознаки глокалізації – тенденції, яка все більше спостерігається у різних сферах буття сучасної людини, симптоматично – у музичному вимірі. Композиторський почерк митця окреслюється як «метод Шена», до формування якого, крім національної орієнтації, доклалися і традиції різних континентів, і впливи різних композиторських шкіл. До чужоземних можна віднести вплив викладачів композитора у США (К. Шахтер, Дж. Перл, Х. Вайсгал, Дж. Бісон, М. Давідовські) та видатних митців сучасності (Л. Бернстайн, з яким Брайт Шен тісно співпрацював тривалий час).

Питання синтезу культур – одне з чільних для тих митців далекосхідної культури, чиє творче «я» здобуває визнання на міжнародній арені. Маючи за зразок творчу позицію свого викладача Чоу Вень Чаня, Брайт Шен вирішує питання синтезу культур у власному творчому почерку з позицій глокалізації через звернення до локальних культур у їх історично-географічному вимірі, що є також джерелом його музикознавчих праць. Музична мова композитора дозволяє розкрити не лише особливості творчого почерку, але і причину популярності його музики. Оперуючи первістками локальних мелодичних утворень, Брайт Шен специфічно трактує характерну пентатонічну систему музичного мислення Китаю, спираючись на принципи Б. Бартока у роботі з ладовими утвореннями. Вирішення ладогармонічної складової автор транслює на музичну форму, беручи за основу підходи Г. Шенкера. Музична мова композитора виявляє глибоко індивідуальне ставлення до фактури, яку вирішує оригінально у кожному зі своїх творів. Одними з найяскравіших прикладів можуть слугувати його опери, зокрема, їхня хорова складова.

Брайт Шен – один з небагатьох китайських композиторів, які не лише співпрацювали з українськими виконавцями, але й відгукнулися на події російсько-української війни. Вражений героїчною боротьбою українців, композитор долучився до позиції цивілізованого світу щодо війни в центрі Європи, намагаючись вселити віру у майбутнє людства, що виявилось в останніх оркестрових полотнах Брайта Шена – «Тріумф людства».

Ключові слова: Брайт Шен, американо-китайський композитор, китайська діаспора, глобалізація, глокалізація, жанрово-стильова палітра, хорова музика, оперна творчість.

Meng Fanyi. Globalization as a characteristic feature of the figure of a contemporary artist on the example of the creative portrait of Bright Shen

The article examines the work of the American composer of Chinese origin Bright Sheng. The multidimensionality of his creative activity in the modern globalized world reveals signs of globalization - trends that are increasingly important in various spheres of modern human existence, symbolically - in the musical dimension. The artist's compositional style is described as the "Sheng method", which, in addition to national orientation, was shaped by the traditions of different continents and the influences of different compositional schools. Foreign influences include the influence of the composer's teachers in the United States (K. Shakhter, J. Pearl,

H. Weisgal, J. Beeson, M. Davidovsky) and prominent contemporary artists (L. Bernstein, with whom Bright Sheng worked closely for a long time).

The issue of cultural synthesis is one of the integral ones for those artists of Far Eastern culture whose creative "self" is gaining recognition on the international stage. Taking as a model the creative position of his teacher Chou Wen Chang, Bright Sheng addresses the issue of cultural synthesis in his own creative style from the standpoint of glocalization through an appeal to local cultures in their historical and geographical dimension, which is also the source of his musicological works. The composer's musical language allows us to reveal not only the peculiarities of his creative style, but also the reason for the popularity of his music. Operating with the first fruits of local melodic formations, Bright Sheng specifically interprets the characteristic pentatonic system of Chinese musical thinking, relying on B. Bartok's principles in working with modal formations. The author translates the solution of the ladharmonic component into musical form, taking as a basis the approaches of H. Schenker. The composer's musical language reveals a deeply individual attitude to texture, which he solves in an original way in each of his works. One of the most striking examples is his operas, in particular their choral component.

Bright Sheng is one of the few Chinese composers who not only collaborated with Ukrainian performers, but also responded to the events of the Russian-Ukrainian war. Impressed by the heroic struggle of Ukrainians, the composer joined the position of the civilized world regarding the war in the center of Europe, trying to instill faith in the future of humanity, which was reflected in one of Bright Sheng's last orchestral works - «Triumph of Humanity».

Key words: *Bright Sheng, American-Chinese composer, globalization, glocalization, Chinese diaspora, genre and style palette, choral music, operatic creativity.*

Вступ. Одна з останніх тенденцій, характерних для мистецтва ХХІ століття – полівекторність його спрямування, що проявляється у «глобалізації локального і локалізації глобального»¹ та є об'єктом досліджень культурології, міжкультурної комунікації, мистецтвознавства, зокрема, царини музичної культури. Глокалізація – термін, що утвердився у новому тисячолітті як окреслення характерної двовекторності культурної комунікації, адже семантично є гібридом двох слів (глобалізація та локалізація). Дане явище дозволяє зрозуміти потребу митця оперувати набутками світового культурологічного процесу не лише зберігаючи власну національну ідентичність, але значно заглиблюючись у локальні виміри чи «малої батьківщини», чи окресленого «простору місць», не завжди пов'язаних з його соціокультурним чи історичним корінням.

Нові для європейського культуропростору мистецькі географічні платформи, які історично тривалий час сприймалися з позицій екзотизму, впродовж останніх століть щоразу впевненіше стають потужними гравцями на культурологічній карті світу і якнайкраще репрезентують ознаки глокалізації. Серед них – музична творчість композиторів останніх двох століть не лише в історичному Китаї, але й у китайській діаспорі. Можливість зануритися у відмінний від рідномузичного ареалу світ, перейняти не завжди традиційні форми музикування, дозволяє творити і абсолютно нові, життєздатні вектори розвитку музичного мистецтва у сучасному, сповненому глобальних викликів, суспільстві. Один з яскравих представників сучасної китайської музичної культури є Брайт Шен, чия творча силівета формувалася як у музичному світі Китаю, так і у просторі Нового світу – США, де європейські музичні традиції існують не лише у своєму класичному вимірі, але й поєднуються з набутками неєвропейських культур абсолютно природньо. При цьому у

¹ К्लешня Г. Глобальне і локальне у сучасній комунікації як фактор соціокультурних трансформацій. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія.* 2023. № 2 (38). С. 85.

даному симбіозі ніколи не зберігається право істини в останній інстанції, а залишається відкритість до нових викликів, достатньо гнучких та резонансних не лише сучасним, але й футуристичним тенденціям розвитку музичного мистецтва.

Творчі зацікавлення Брайта Шена не замикаються у двовимірності китайсько-європейських традицій, але географічно охоплюють значно ширшу палітру музичних культур, серед них – і українську – виявляючи при цьому ознаки глобалізації на рівні як творчих інтенцій, так і стилю митця. З іншого боку, його наукові дослідження, що впливають на творчий почерк композитора, локалізуються не лише на панаціональному рівні, а демонструють зацікавлення визначеним історично-географічним музичним діалектом². Разом з тим, еміграція композитора до США, де він занурюється у нові для себе та не завжди типові для західноєвропейської музичної традиції культури, могла б спричинитися до повної втрати власної національної ідентичності, проте, у випадку Брайта Шена – вона стала джерелом для становлення оригінального стилю композитора, виявила повноту його буття у новому, перенасиченому інформацією, глобалізованому світі.

Однак, у просторі українського музикознавства творча постать Брайта Шена наразі не отримала належного наукового висвітлення. Дослідженню оперних полотен композитора присвячені публікації Лю Ле, спорадично ім'я композитора присутнє у дослідженнях сучасної китайської опери європейського типу, проте повноцінне охоплення творчої постаті американського композитора китайського походження Брайта Шена на сьогодні в українському музикознавстві відсутнє.

Матеріали і методи. Матеріалами дослідження є творча діяльність та мистецький доробок композитора Брайта Шена – представника китайської діаспори. Серед методів дослідження творчої діяльності було використано: – біографічний та історичний методи (для визначення впливів та мистецької атмосфери, що сформували творчу постать митця); – культурологічний та компаративний; – аналітичний (під час вивчення мистецтвознавчої літератури, матеріалів (творчого доробку) та документів за темою дослідження); – семіотичний (у з'ясуванні мовної специфіки композицій митця); – системний і теоретичний (в узагальненні характерних рис творчості Брайта Шена на концептуальному рівні).

Результати. У сучасному музичному світі ім'я Брайта Шена належить до найвідоміших не лише в Азії, але й в США та Європі, а його твори входять до репертуару знакових виконавців сучасності. Творчість композитора багатогранна і на сьогодні представлена у багатьох жанрах – від мініатюри до масштабних синтетичних сценічних полотен.

Представник китайської діаспори, композитор, піаніст, педагог, на сьогодні один з найуспішніших композиторів, чії твори отримали світове визнання та прочитання найзнаменітнішими виконавцями сьогодення – Брайт Шен народився у Шанхаї в 1955 році у родині, де поєднувались національні та західні традиції музикування. Батько композитора був китайським оперним співаком-аматором та грав на китайській скрипці ерху, а мама майбутнього композитора добре володіла грою на фортепіано. Юні роки Брайта Шена співпали з часом Культурної революції у Китаї, репресій якої зазнала родина композитора. Впродовж семи років заслання (провінція Цинхай в Східному Тибеті) Брайт Шен все ж грає на фортепіано, ударних у традиційному музично-танцювальному театрі та диригує капелюю. Тут Брайт Шен вперше фокусує свою увагу на локальній музичній

² Серед найважливіших - «Мелодичні міграції вздовж Шовкового шляху – Північно-Західний Китай» (2002), «Б. Барток як китайський композитор» (1998); «Пісні кохання Цінхая» (1995), «Хунь» (1995), «Леонард Бернстайн: Портрет художника, написаний молодим чоловіком» (1989), «Мрія про червону палату». Опера: думки творця» (2017), в яких автор аргументує свої стилістичні пошуки.

традиції – Ху'аер – музичному явищу, яке існує лише в межах провінції, не покидаючи при цьому вивчення західноєвропейської музичної спадщини (Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетговена)³ пише перші композиції для фортепіано, ансамблю народних інструментів. Одразу після відкриття університетів у Китаї в 1978 році Шен вступає до консерваторії у Шанхаї, де зосереджується на вивченні китайської класичної та традиційної музики у галузі музичної композиції (бакалавр мистецтв).

У 1982 році композитор емігрує до родини у США, де продовжує свої музичні студії для здобуття магістерського ступеню. Брайт Шен вивчає основи західноєвропейської музичної системи, серед його викладачів теоретичних дисциплін та композиції у Квінс-коледжі – знамениті американські музикознавці та композитори: Карл Шахтер⁴, Джордж Перл⁵, Х'юго Вайсгалл⁶. Брайт Шен не лише ґрунтовно вивчає західноєвропейську музичну систему, але й на прикладі творчості своїх викладачів має можливість побачити її співдію з національними культурами неєвропейського ареалу. Після закінчення навчання у Квінс-коледжі 1984 року, композитор, здобувши звання магістра, продовжує студії в Колумбійському університеті для здобуття ступеню доктора мистецтв (випуск 1993 р.), де навчається у знаменитого американського композитора китайського походження Чоу Вен Чаня [Chou Wen-Chung; 1923–2019], учня Е. Вареза, Джека Бісона⁷ (учень Б. Бартока) та Маріо Давідовскі [Mario Davidovski; 1934–2019] – аргентино-американського композитора, одного з найбільших популяризаторів електронної музики, товариша та соратника Аарона Копленда. Вплив кожного з професорів на формування творчої постаті композитора важко переоцінити.

Чоу Вен Чань – один з китайських композиторів, який прагнув природнього поєднання у власній музичній тканині західної та східної традицій⁸. У одній зі своїх публікацій Н. Слонімський визнає успішність методу Чоу: «Коли пентатонічні мелодії Сходу гармонізуються таким традиційним чином, несумісність між мелодією та гармонічною оправою

³ Насправді умови перебування у засланні були дуже важкими – і кліматично, і матеріально, зі згадок Брайта Шена йому часто доводилося голодувати. Проте родичі з Гонконгу надсилали нотні збірки, що дозволило майбутньому композитору знайомитися з шедеврами європейської музики.

⁴ Карл Шахтер [Carl Schachter; 1932 р.н.] – музикознавець, адепт шенкеріанського аналізу - однієї з провідних систем музичного аналізу у північноамериканській музикознавчій школі.

⁵ Джордж Перл [George Perle; 1915–2009] - знаменитий американський музикознавець, автор теорії музики ХХ ст., дослідження творчості композиторів нововіденської школи, яке стало класичною навчальною книгою по атональній музиці у США. Як композитор Джордж Перл також працює у сфері атональної музики, проте творить власну дванадцятитонову систему, відмінну від нововіденської школи, адже тони у ній чітко злагоджені у певні ієрархічні структури. Композиції Дж. Перла є доволі відомими, один з його творів (духовий квінтет) відзначений Пулітцеровською премією.

⁶ Х'юго Вайсгалл [Hugo Weisgall; 1912–1997] - диригент та композитор, відомий своїми вокальними та оперними творами. Однією з характерних особливостей стилістики Вайсгалла є використання єврейської культурової музики, адже він походить з роду канторів і викладав кантеляцію у Єврейській теологічній семінарії Нью-Йорку. Серед його вокальних композицій значна частина написана для хору a capella, зрештою, саме хоровий спів композитор використовував як провідний виконавський засіб у творах європейського спрямування духовної та світської тематики.

⁷ Джек Бісон [Jack Beeson; 1921–2010], учень Бейли Бартока, творчість якого пов'язана власне з оперним жанром і представляє широку палітру видів сучасної опери, а такі його твори як “Лізі Борден”, “Привіт, там” здобули всесвітнє визнання завдяки телетрансляціям. У Колумбійському університеті Брайт Шен відвідував його лекції з історії та композиції опери, а також проходив практичні заняття у оперній лабораторії університету, якою керував Джек Бісон.

⁸ Відомим є факт, що стався у Нью-Йорку, в часі заняття Чоу Вен Чаня у Богуслава Мартіну, який запитав тоді молодого китайського композитора: “чому?”. Це питання стосувалося насамперед його власного бачення того, яким чином поєднувати різні культурні елементи стало творчим кredo композитора, відповідно – вплинуло і на його учнів.

руйнує саму суть східної мелодії. Ще складнішою є репрезентація мікротональних інтервалів, властивих музиці деяких країн Сходу. Чоу Вен Чань, можливо, є першим китайським композитором, який спробував перекласти автентичні східні мелоритми на засоби сучасної західної музики, звернувшись до проблеми узгодження мелодичного пентатонізму з дисонансом»⁹. Глибоке вивчення найновіших досягнень у галузі сучасної музики¹⁰ та дослідження автентичної китайської музики і драми спонукали до синтезу новітніх надбань європейської музики та теорії каліграфії, китайських музичних теорій інструментального звуку, його природи як основи власного композиційного мислення, що очевидно вплинуло і на стилістику його учнів, серед яких – ціла плеяда відомих сучасних композиторів китайського походження¹¹. Чоу Вен Чань мислить принципами китайських візуальних та літературних мистецтв, а це контроль потоку чорнила у каліграфії, мінімалізм у пейзажистичці, поезії та образотворчому мистецтві, зображенні жестів, що використовуються для гри на цинь. Трактатування основоположних понять китайської філософії «їнь» та «ян», зафіксованому у «І Цзин», Чоу застосував у власній музичній системі змінних гармонічних, тематичних, текстурних та ритмічних структур, основою яких є система звуків, охоплених інтервалом та звуковисотністю, які відповідають триграмам і гексаграмам «Книги змін»¹².

Незаперечний вплив на формування як власного композиторського почерку, кола виконавського репертуару та музикознавчих зацікавлень за словами Брайта Шена мав легендарний американський диригент Леонард Бернстайн¹³. Зрештою, коло спілкування композитора більш ніж вражає, рівно ж як і виконавці його творів, серед яких Йо Йо Ма, Аарон Копленд, Крістоф Ешенбах, Курт Мазур, Емануель Акс та ін. Саме завдяки підтримці Л. Бернстайна Брайту Шену вдалося витворити специфічну композиторську стилістику, яка у світовій музикознавчій літературі отримала назву «метод Шена». Його суть полягає у симбіозі не лише західноєвропейських та далекосхідних методів компонування і відповідно витворення симбіотичної музичної тканини, але у формуванні специфічного методу, який дозволяє оперувати розмаїтими за походженням та навіть неспіввідносними між собою засобами для створення єдиної пластичної звукової матерії авторського опусу.

Джерела, що формують унікальний «метод Шена», належать і до його наукових зацікавлень – творчий метод Бартока, етномузикознавчі зацікавлення якого сформували творчий почерк видатного угорського композитора. У анотації до одного зі своїх творів Брайт Шен пише: «Багато центральноєвропейських композиторів, таких як Барток і Яначек, вважали, що фундаментальні елементи їхньої музики походять із рідної народної музики та просодії їхніх рідних мов. І тому, коли людина розуміє народну музику та мови цих регіонів, можна по-справжньому зрозуміти й оцінити їхню творчість. Хоча музика цих композиторів, тим не менш, подобається мільйонам людей, які не знають їхніх мов, і захоплюється нею. У цьому відношенні це та сама мета, яку я хочу досягти у своїй композиції, натхнення якої походить від азійської культури»¹⁴.

⁹ Slonimsky N. "Chou Wen-chung," *American Composers Alliance Bulletin* 9, 1961. No. 4. Pp. 7

¹⁰ З 1954 року Чоу – перший технічний помічник в Лабораторії електронної музики Колумбійського університету

¹¹ Чжоу Лонг, Чень І, Тан Дунь, Чинарі Унг, Брайт Шен, Цзін Цзін Луо та ін..

¹² «І Цзин» («Книга змін») - священна книга конфуціанства, у якій викладено пояснення всього існуючого.

¹³ Знайомство з Л. Бернстайном припадає на студентські роки Шена. Їх перша зустріч відбулася у 1985 р. у Теннлудському музичному центрі. Саме з неї починається приватне навчання композиції та диригування у Бернстайна, що згодом переростає у співпрацю. Брайт Шен буде асистентом Бернстайна аж до його смерті у 1990 р.

¹⁴ Bright Sheng: сайт композитора. URL: <http://brightsheng.com>

Музикознавчі дослідження Брайта Шена лише поглиблюють його зацікавлення традиційною музикою Західного Китаю. Це і унікальна співоча манера Ху'аер – як своїм ідейно-образним змістом, так і виконавською специфічністю музичного викладу, абсолютно нетиповою для далекосхідного регіону. Пошук глибинних джерел азійського музичного мислення тим не менше завжди приводить Шена-музикознавця до симбіотичних локальних культур, які у власному мікросесвіті творять унікальну картину злиття великих континентальних масивів традиційних культур. Таким є дослідження традиційної музики вздовж китайської частини Великого Шовкового Шляху, зніційоване та підтримане другом композитора, знаменитим японським віолончелістом Йо Йо Ма. Проведене польове дослідження дозволило композитору виявити шляхи появи та еволюції вокальних манер та музичних інструментів, стильові дифузії що тривали впродовж тисячоліть, релікти стародавніх співочих та музичних стилів у сучасній традиційній музиці. Результати дослідження, оприлюднені у наукових публікаціях композитора ще раз підтверджують свідоме зацікавлення дифузними процесами у традиційних музичних культурах та виявляють їх як одне з джерел власного творчого стилю, відомого як «метод Шена». Примітно, що хоч у критичних розвідках американських та європейських музикознавців він іноді піддається сумнівам, проте, критики одноставно стверджують, що «метод Шена» справді дієвий.

Сам композитор у кількох публікаціях пояснює чільні засади свого власного методу композиції¹⁵. Один з найважливіших чинників в побудові музичного цілого на думку Брайта Шена криється у європейському розумінні гармонії як функційності, одночасно є найбільшою проблемою для композиторів, чия музична «ноосфера» формувалася поза межами мажоромінорної системи. Композитор ставить перед собою питання: як органічно синтезувати Захід і Схід у єдиний звукопростір? Співвідносність обидвох звукових культур, одна з яких базується на періодичності станів напруги та спокою, а інша – навпаки, завдяки відсутності півтонових тяжінь – позбавлена напруги, можлива лише при пропорційності поєднання ознак обидвох. Власне Брайт Шен вважає, що вирішення криється у шенкерівському розумінні побудови музичних творів та методиці музичного аналізу, проте, перенесеній на рівень макроформи. З іншого боку, синтез дозволяє поєднувати не лише ознаки двох великих систем, але вибудовувати нові структури в кожній з них. Так, виходячи з принципів використання малоступеневих ладів, їх поєднання шляхом накладання, застосованих Б. Бартоком у його творчості, Брайт Шен обирає не повні пентатонічні системи, а лише їх елементи, накладаючи один на одного, що призводить до природньої появи півтонів, а отже – стає паростком півтонового тяжіння у мелодичній чи навіть гармонічній будові твору. Цікаво, що одним з найважливіших спільних знаменників для обидвох культур серед засобів виразовості композитор називає власне горизонтальну координату взаємодії звуків у творі. Його розуміння логіки музичного розвитку базується на принципах шенкерівського аналізу, що дозволяє гармонічно синтезувати східні та західні традиції музичного компонування. Звукова ж вертикаль у творах Брайта Шена – один з унікальних в сучасній композиторській практиці зразків специфічного розкриття «фонізму функційності», проте, у вимірі, що дозволяє на амбівалентне відчуття як для слухача, вихованого на західно-європейській музиці, так і для адепта східноазійської музичної традиції – такого, яке об'єднає у собі європейську та далекосхідну музичні системи у єдине ціле. Композитор описує власний стосунок до звукової вертикалі, яку трактує як один з важелів створення

¹⁵ Там само.

синтезованого звукоутворення у семантичному вимірі та важливий чинник музичної виразовості у музикознавчих публікаціях. Одну з найцікавіших сторін музичної мови композитора становить поліфонія. Багатоголосся у його творах стає однією з тих площин, де не лише стирається часова та просторова координати, саме у поліфонії Брайт Шен постає майстром, який з легкістю користується усім спектром багатоголосних технік європейського походження, унікально міксує їх, що особливо яскраво проявляється у хоровій площині його творчості.

На даний момент палітра доробку композитора представляє твори фактично у всіх відомих на сьогодні жанрах. Перші опуси Брайта Шена – фортепіанні. Будучи піаністом, він неодноразово звертається до цього інструменту у власній творчості. Серед найвідоміших – «Маленькі квіти» (1980), «Моя пісня» (1989), «Далекі дзвони Дня народження» (2001), Варіація фугато (2003), «Моя інша пісня» (2007). Фактично усі фортепіанні твори композитора програмні, як і камерні твори для інших інструментів. Брайт Шен автор численних опусів для інструментів соло («Тече струмок» для альту (1988), «Струмок тече» для скрипки (1990), «Сім мелодій, почутих у Китаї» для віолончелі (1995), «Мелодія з дитинства» для кларнету (1996)). Оригінальні підходи композитор виявляє і у камералістиці через сферу програмності (тріо «Тибетський танець» для скрипки, кларнета та фортепіано (2000), «Ніч у китайській опері» для скрипки і фортепіано (2005), «Північне сяйво» для віолончелі і фортепіано (2009), «Гострий перець» для скрипки і маримби (2010), «Дует ангельського вогню» для скрипки і альту (2014), «Оновлена мелодія» (2021) для квартету саксофонів та ін.). Разом з тим Брайт Шен працює і в традиційних європейських інструментальних жанрах, серед яких фантазії (Три фантазії для скрипки і фортепіано (2005), п'єси (для альту і фортепіано 1986), етюдів (для флейти соло), фортепіанне тріо, струнні квартали (всього 5) тощо.

Часто композитор у творах камерної музики поєднує в одному опусі виконавський склад європейського та китайського походження: віолончель і піпу у «Трьох піснях» (1999). Шен, ерху, піпу та янцін лучить з квартетом саксофонів та ударних у «Співаючій пустелі Гобі» (2011), а у «Рапсодія Чистоводної затоки» (2018) єднає ерху, скрипку, віолончель та фортепіано, У Двох піснях для квартету під назвою «Піпа» композитор використовує наступний склад: піпа, скрипка, альт та віолончель (2020). Одним з найвідоміших творів композитора, присвяченій трагічним подіям китайської історії є тренодія «Нанкін, Нанкін!» для оркестру та піпи (2000), яка принесла авторові світове визнання. Цей твір також єднає автентичний інструментарій з академічним. Проте, основним завданням такого поєднання композитор бачить не тембральну монолітність ансамблевого звучання, а швидше навпаки – протиставлення інструментальних тембрів європейської та далеосхідної музики. Є у творчому доробку Брайта Шена і твори, написані для суто традиційних китайських інструментів: «Три мелодії» для піпи і ерху (2003).

Брайт Шен часто експериментує з виконавськими складами, і, відповідно, тембральною природою у опусах, де солююча партія належить європейським інструментам, а оркестр складається з традиційних китайських. Це «Весняні мрії» для солюючої віолончелі у супроводі оркестру китайських традиційних інструментів (1987, 1988) та «Пісня і танець сліз» для піпи, віолончелі і фортепіано у супроводі китайського традиційного оркестру (2003).

Твори композитора для камерного оркестру представлені програмними опусами, образний зміст яких пов'язаний не лише з китайською тематикою, серед них є і твори, що стали відгуком на події сучасності. Більшість з них написані для солюючих інструментів у супроводі камерного оркестру або великого інструментального ансамблю. Серед солюючих

інструментів – фортепіано (Капричіо «Танець червоного шовку», 1999), віолончель («Китайські мрії» (1995), «Листівки» (1997), «Два вірші» (1998), «Палаючий міраж» (2012), альт (концерт «Часу і любові» 2022), скрипка (Концерт «Нехай летить» (2013), «Лють (бризки кохання» (2022), а також флейта, кларнет (концерт «Дикий лебідь» 2006), арфа («Ніколи не задалеко» 2008), маримба («Глибоко червоний» 2014). Фактично всі ці твори, як і ті, що написані у традиційних європейських жанрах концерту, концертино, капричіо тощо з'явилися на замовлення видатних музикантів сучасності, знаменитих колективів США та Канади, наприклад, «Місяць на флейті» (1999), «Тибетський свінг» (2002) та інші.

Велику групу становлять твори для симфонічного оркестру, представлені у доробку композитора програмними композиціями у традиційному жанрі увертюри, а також увертюрою до його опери «Мрія червоної палати» (2016). Це одна з найуспішніших опер композитора, а поява її увертюри як самостійного твору та багаторазове її виконання різними провідними колективами Китаю, США та європейських країн свідчить про світовий успіх композиторської творчості Брайта Шена. Серед симфонічних полотен варто назвати такі як: «Фанфари» (1992), Прелюдія (1994), «Лаї» (2005), «Зодіакальні історії» (2005 – 2016), Олімпійська та Шанхайська увертюри (2007), «Сучжоу» (2019), «Тибетська пісня кохання та свінг» (2002–2004), «Півень світланку» (2020), «Тріумф людства» (2023). Фактично всі ці твори були написані на замовлення видатних симфонічних оркестрів США, Канади, Китаю, а деякі з них – наприклад Олімпійська увертюра – склали основу музики до відкриття Олімпійських ігор в Пекіні 2007 року, адже Брайт Шен був одним з композиторів, запрошених урядом Китаю для написання музики до цієї події. Останній на даний час симфонічний опус митця – «Тріумф людства» – є відгуком на події в Україні. Однак, в українському музичному просторі цей симфонічний опус ще не отримав свого концертного прочитання. Світова ж прем'єра з великим успіхом відбулася у Палм-Біч (США) 2023 року.

Окрему групу становлять твори для різноманітних хорових складів – достатньо специфічну та нову для китайської музичної культури вцілому. Незважаючи на усталений традиційний стосунок до вокальної музики як насамперед сольної чи ансамблевої, Брайт Шен постійно звертається до хорової площини у своїй творчості. Один з перших хорових циклів композитора постав у жанрі хорової обробки – це «Дві народні пісні з Цинхая» для мішаного хору, двох фортепіано та двох ударних (1989) – побудований на фольклорному матеріалі, що походить з провінції Цинхай, де композитор відбував заслання разом з родиною в час Культурної революції. До хорових обробок народних пісень можна віднести і його «Пісню човнярів» (2003) та «Тридцятимильне село» (2011) для дитячого/жіночого хору, ударних і арфи (2011), а також «Пісню носильника» для чотириголосного мішаного хору а capella, написану у 2012 році. Усі ці твори є хоровими обробками народних пісень провінції Шаньсі та вперше прозвучали на концертах у Карнегі-холл (Нью-Йорк, США). Ці твори вирізняються порівняно з хоровою традицією, яка панувала в Китаї впродовж майже цілого ХХ-го століття і була пов'язана з масовою піснею та переважно взірцями соцреалістичного порядку у кантатно-ораторійній сфері, інтенсивним автентичним фольклоризмом, що стало можливим лише за періоду відкритості, який приніс чимало новаторств у китайську музику загалом. Так, у хоровій площині з'являється низка різножанрових полотен з яскраво локальним забарвленням, оригінальність яких виходила з розмаїття та іманентних особливостей численних етнічних культур Китаю, поміж якими виявилися і унікальні традиції гуртового співу¹⁶.

¹⁶ Наприклад, гуртові поліфонічні пісні етнічної групи Донг провінції Гуансі, які були внесені у фонд ЮНЕСКО.

Вокальна творчість Брайта Шена також пов'язана з його рідномовною культурою, проте, уже з спробою відтворення реліктової поезії давнього Китаю. Це «Два вірші династії Сун» для сопрано та тринадцяти інструментів (1985), «Три китайські вірші» для мецо-сопрано та фортепіано (1988), «Три китайські пісні про кохання» для сопрано, альтя та фортепіано (1988). Разом з тим митець має вокальне полотно (для сопрано у супроводі оркестру) натхненне текстами Г. К. Андерсена – «Фенікс» (2004).

Брайт Шен – один з небагатьох сучасних композиторів, чий сценічні твори були поставлені фактично на всіх континентах та здобули значний успіх у публіки, позитивні відгуки музичних критиків. Зрештою, Брайт Шен неодноразово обіймав посаду композитора у оперних театрах США. Його творчий доробок у сценічних жанрах представлений балетами, операми та музикою до вистав. Оперний жанр репрезентовано такими полотнами як «Пісня Меджнуна» (1992), «Чи можу я відчувати» (1996), «Мадам Мао» (2003), «Мрія про червону палату» у камерній (2023–2024) і повній версії (2016) та музична вистава «Срібна ріка» (1997). Усі ці твори були кількаразово зреалізовані різними оперними театрами, на різних континентах, а до їх виконання часто залучалися цілі міжнародні команди виконавців. За мотивами опери «Пісня Меджнуна» композитор створив концертну версію для сопрано, тенора, хору та камерного оркестру. До постановок його хореографічних полотен долучалися найвідоміші сучасні балетні постановники – Крістофер Вільдон (балет «Соловей і троянда» (2006) за одноіменним оповіданням О. Уайльда), Пітер Мартінс («Просто танець», 2009). Обидва балети були поставлені Нью-Йоркським міським театром балету і пройшли з великим успіхом.

Американські дослідники сприймають творчість Брайта Шена як новаторську насаперед з глобалістичних позицій, адже його музична спадщина представляє непересічний зразок поєднання різних музичних традицій. Характерним для творчості композитора є і глибинне переосмислення музичної мови шляхом впровадження стилістичних ознак локальних музичних культур, які можна віднести до екзотичних як для європейського, так і китайського музичного мистецтва. Джерела такого специфічного способу трактування комплексу музичної виразовості криється у ранньому періоді творчості композитора, особливостях його творчого шляху, а також у музичній діяльності, яка не лише пов'язана з композицією, але й з виконавською практикою та музикознавчими дослідженнями. Його коло зацікавлень пов'язане насамперед з локальними культурами, які у тривалій історії взаємовідносин Сходу і Заходу євразійського континенту витворили специфічні традиційні культури з більш ніж тисячолітньою історією, музичне буття яких має ознаки глобалізації. Творчості ж Брайта Шена таке занурення – навпаки – надає ознак глокалізації як однієї з характерних рис мистецтва ХХІ століття. Очевидно, що значна кількість творів митця в тій чи іншій мірі пов'язані з історичною батьківщиною композитора. Проте, один з останніх опусів – «Лють (сплески) кохання» («Rages of love») для скрипки і камерного оркестру – став відгуком композитора на події у Європі, що почалися з повномасштабним вторгненням в Україну російських військ. Трагедія, яка спіткала український народ, його героїчна боротьба знаходить відгук у серці митця. У анотації до композиції автор ставить риторичне запитання: «якою є роль мистецтва у сучасному світі? Що воно важить перед лихоліттям? Чи справді здатне врятувати?»¹⁷. Твір має три частини і заснований на мелодичному матеріалі різного етнічного походження. Теми людських трагедій національного, вселюдського масштабу ніколи не залишаються осторонь його уваги. Так, одним з перших творів Брайта Шена,

¹⁷Bright Sheng: сайт композитора. URL: <http://brightsheng.com>

який приніс йому всесвітню славу – були «Рвані рани» для камерного оркестру – складне експресіоністичне полотно, присвячене подіям Культурної революції у Китаї. Таким же болючим відгуком на японський геноцид 1937 року в Китаї став опус «Нанкін! Нанкін!» для піпи і оркестру.

Композитор синтезує китайську національну культуру з європейськими надбаннями не лише на рівні програмних назв. Фактично у всіх творах, написаних у традиційних західноєвропейських жанрах у виконавському складі присутні китайські музичні інструменти. Проте, вже на рівні засобів виразовості Брайт Шен оперує локальними – мелодизмом, метроритмікою і т.д. – з одного боку заглиблюючи слухача у атмосферу певної місцевості, з іншого – творить паннаціональну музичну тканину, характерну для сучасного глобалізованого мистецтва. Примітно, що дані явища спостерігаються фактично у всіх творах композитора, а глокалізаційний напрям його творчості задекларований і у великій кількості його симфонічних полотен, серед яких – неокласична «Шанхайська увертюра» (заснована на тематизмі локальних шанхайських мелодій) та «Лаї» (на основі східнотибетської вокальної культури). Якщо у першому творі Брайт Шен рухається шляхом І. Стравинського, то «Лаї» – тибетська пісня про кохання – постімпресіоністичне полотно. Таким чином, композитор переломлює у призмі власного стилю набутки різних музичних культур, створюючи самобутній звуковий простір, здатний резонувати зі слухачами на усіх континентах нашої планети.

Напевно цей підхід є однією з умов популярності і його сценічних творів. І балети, і опери композитора отримали успіх не лише у США, Китаї, але й у європейських країнах. «Мрія про червону палату» у двох версіях (2016, 2023–2024), «Мадам Мао» (2003) «Срібна ріка» (1997), опера за сім хвилин «Маю я відчути» (1996) та «Пісня Меджнуна» (1992) – усі ці опери об'єднують історія про нещасливе кохання, а у одному з інтерв'ю композитор навіть називає себе «прихованим романтиком». Характерною рисою творчості Брайта Шена є поєднання азійських та європейських традицій, що особливо яскраво проявилось у опері «Срібна ріка». Чотири персонажі написані для виконавців, які представляють різні культурні середовища: афроамериканська співачка, співак з китайської опери, баритон європейського типу та китайська танцюристка. Ще дві ролі – пастуха та богині-ткалі – написані для виконавців інструменталістів. Так флейта та піпа, а фактично їхнє звучання не лише будують музичну партитуру, але й приймають безпосередню участь у розгортанні сценічної дії. Зведення воедино полярних виконавських традицій без втрати іманентної природи кожного з них покликане передати дилему фабули оперного сюжету, в якому вічний порядок настання дня за ніччю – фатальна приреченість нещасливого кохання між богинею та смертним, назавжди розлучених Срібною рікою.

Якщо глибинний контраст є основою «Срібної ріки», то у першій опері композитора – «Пісня Меджнуна» – вихідні дані виявляють певний еkleктизм: перський сюжет, переспів якого у шекспірівській версії про Ромео і Джульєту відомий всьому світу втілюється на інтонаційній основі китайської та тибетської музичних традицій у звуковій оправі західноєвропейських композиторських технік ХХ століття. Специфічною у цьому творі постає і хорова площина. Найперше – використання однорідних хорових складів (хор хлопчиків, жіночий хор), різних технік голосоведення, поєднання хорових пластів у єдиний масив на засадах контрастної та імітаційно-контрастної поліфонії створюють феноменальну звукову фактуру цього сценічного полотна. Її унікальність полягає насамперед у інтонаційно- та ладо-ритмічному виразовому строї. Значну цікавість становить цикл Фрагментів з опери «Пісня Меджнуна» для сопрано, тенора, хору

та камерного оркестру, написаний у 1992 році. Зважаючи на успіх опери, поява такого парафраза, в якому присутні власне хорові частини опери, свідчить про вагому роль хору у його оперних полотнах.

Дане зіткнення географічно віддалених музичних традицій в одному творі присутнє і в його опері «Мрія про червону палату», яке вирішується і на виконавському рівні – це вже характерне для Брайта Шена поєднання традиційних інструментів китайської культури з академічними західноєвропейськими. Примітно, для постановки опери у Пекіні виникла потреба у проведенні конкурсу для запрошення хорового колективу. Переможцем став хор Дніпровського академічного театру опери та балету під керівництвом В. Пучкова-Сорочинського, який блискуче упорався зі складною та насиченою сучасними засобами хоровою партитурою опери. Постановка в Пекінській опері здобула блискучі рецензії і критиків, і самого композитора. Впродовж 2023–2024 років композитор створив камерну версію цієї опери¹⁸.

Глобалістично-глокалізаційні тенденції з прагненням досягнення універсалістського звуковідчуття світу не залишила поза увагою композитора і українську тему, яка знайшла відгук у творчості. Саме події останніх років в Україні впевнили композитора у оптимістичному майбутньому людства – так постав твір для оркестру «Тріумф людства», написаний у 2023 році. За словами самого Брайта Шена: «Натхнення для цієї композиції прийшло з трирічного періоду 2020-2022 років: Covid-19, війна в Європі та політична напруженість у США та між країнами. Я був свідком претензій, гніву та горя. Водночас я також відчув справжню щедрість та співчуття, які змусили мене повірити, як ніколи раніше, що людство переможе, незважаючи ні на що»¹⁹.

Творчий доробок сучасного американського композитора китайського походження Брайта Шена на сьогодні є одним з найяскравіших прикладів глокалізації як однієї з найсучасніших тенденцій у сфері культури, що проявляється не лише як спосіб заглибитися у локальне середовище в пошуках домашнього затишку у сучасному глобалізованому всесвіті, але в прагненні наблизитися і співдіяти через мистецтво звуків з кожним слухачем.

Висновки. Саме Брайт Шен – перший китайський композитор, чий твори виконуються у оперних театрах Сан-Франциско, Чикаго (Лірична опера), Санта-Фе, Нью-Йорка, Пекіну. Його хореографічні полотна належать до репертуару балетних труп Нью-Йорка, Сан-Франциско. Симфонічна музика композитора звучала у виконанні провідних оркестрів Північної Америки та Європи у концертних залах Парижу, Берліна, Лондону, Ліверпулю, Гамбурга, Франкфурта, Варшави тощо. Як композитор Брайт Шен співпрацював з видатними музикантами межі тисячоліть, а також хоровими колективами. Ім'я композитора пов'язане співпрацею і з українськими виконавцями, зокрема, хоровим колективом з Дніпра.

Примітна риса творчого почерку Брайта Шена – поєднання східноазійської китайської музичної традиції з надбаннями західноєвропейської музичної культури, що дозволило говорити про «метод Шена» як специфічну форму глобалізаційного/глокалізаційного характеру його творчості. Характерними ознаками почерку композитора є джерела образного світу тих його творів, що розповідають про особисте бачення митцем драматичних історичних подій. Таким є один з перших творів, написаних ще в часі навчання «Рвані рани» – «H'un: In Memoriam 1966–76» (1988). Власне з нього

¹⁸ Любов всього життя – опера. Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека – 190 років. URL: <https://www.libr.dp.ua/vpuchkov.html>

¹⁹ Bright Sheng: сайт композитора. URL: <http://brightsheng.com>

починається міжнародне визнання композитора. Один з перших сценічних творів композитора – опера «Пісня Меджнуна» заснована на перській історії, фабула сюжету якої у музичному просторі подана з позицій європейської, китайської та тибетської музичної стилістики. Музично-театральний твір «Срібна ріка» побудований на протиставленні двох культурних парадигм – європейського та азійського світів.

Творчий доробок композитора представляє різні види музичної творчості. Досягнувши успіхів у музично-сценічних та оркестрових жанрах, не менш значимою є його камерна музика як у вокальній, так і інструментальній творчості. Значну групу творчості композитора становлять і хорові твори – доволі незвичний для китайської професійної музики жанр. Примітно, що характерна риса творчого почерку Брайта Шена – симбіоз китайського та західноєвропейського – присутня не лише у програмних назвах творів, написаних для європейського традиційного інструментарію. Композитор часто експериментує з інструментальними складами, поєднуючи традиційні китайські інструменти з сучасним європейським інструментарієм. Примітно, що звукова тканина побудована таким чином покликана протиставити звучання ерху чи піпи європейським інструментам. Проте, досконале володіння і розуміння тембрально-акустичних якостей інструментарію, а також музичної мови дозволяють створити абсолютно нову природню звукову тканину.

Література

1. Клешня Г. Глобальне і локальне у сучасній комунікації як фактор соціокультурних трансформацій. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*. 2023. № 2 (38). С. 75–80.
2. Любов всього життя – опера. Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека – 190 років. URL: <https://www.lib.dp.ua/vpuchkov.html> (дата звернення 11.10.2025)
3. Лю Ле. Китайські композитори на заході: на шляху до нової стильової ідентичності (на прикладі опери «Мрія Червоної палати» Брайта Шена). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 3–4 (52–53). С. 66–79.
4. Лю Ле. Опера «Пісня Меджнуна» Брайта Шена як відображення проблеми діалогу культур у творчості китайсько-американського композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 48. Т. 1. С. 125–131. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-18>
5. Ян Кайсень. Видовищність хорових сцен як фактор китайського оперного спектаклю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матеріали міжнар. наук. конф. Харків, 22–23 листопа. 2018 р.. Харків, 2018. С. 298–300.
6. Bright Sheng: сайт композитора. URL: <http://brightsheng.com> (дата звернення 18.10.2025)
7. Chang P. Bright Sheng's Music: An Expression of Cross-Cultural Experience Illustrated through the Motivic, Contrapuntal and Tonal Treatment of the Chinese Folk Song the Stream Flows. *Contemporary Music Review* 2007. 26. No. 5-6. Pp. 619–633. URL: https://www.researchgate.net/publication/232832051_Bright_Sheng's_music_An_expression_of_cross-cultural_experience_illustrated_through_the_motivic_contrapuntal_and_tonal_treatment_of_the_Chinese_folk_song_The_Stream_Flows (дата звернення 6.09.2025)
8. Slonimsky N. Chou Wen-Chung. *American Composers Alliance Bulletin* 9, 1961. No. 4. Pp. 2–9. Препринт в *The Board of Trustees of the University of Illinois*. Chicago, 2009.
9. Xirui Huang. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera 'Dream of the Red Chamber': dissertation of Doctor of Musical Arts: 01.05.20. Las Vegas, 2020. 138 p. URL: <https://oasis.library.unlv.edu/thesissdissertations/3904/> (дата звернення 20.07.2025)

Дата першого надходження статті до видання: 30.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 26.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

УДК 78.01; 78.03:130.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-7>

Опанасюк Олександр Петрович
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри музикознавства та музичної освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-2685-9468>

КОНЦЕПЦІЯ ІНТЕНЦІОНАЛІЗМУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА ТА ПЕРСПЕКТИВА ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРІЇ МУЗИКИ

У статті визначено основні позиції концепції інтенціоналізму культури і мистецтва та перспективу, яку вона відкриває в дослідженні історії музики. Наголошено: трактування культури як живого суспільного організму сприяє розумінню закономірностей розвитку європейської музики. Водночас її буття передбачає процесуальність і структуральність, зміст чого визначають символічний, класичний, романтичний, інтенціональний періоди. Образний тип Європейської культури позиціонується як інтенціональний. Спочатку її розвиток визначає християнське світопокладання, пізніше він спрямовується на вираження життя реального образу в його розмаїтій характеристиці. Констатується, що основу художнього розвитку європейської музики зумовлює принцип розповіді. Цей принцип пояснює необхідність пошуків новизни, до чого у вираженні художнього образу постійно вдається європейська музика. Обґрунтовуються особливості її розвитку в заключний (інтенціональний) період. У цей період динамічний важіль розвитку поступається екстенсивному, музична культура зосереджується на пройденому шляху, вдається до його аналізу та моделює проєкцію можливого майбутнього розвитку. Водночас у цьому періоді культура формує інтенціональну рефлексію, її зміст визначають базові принципи інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретро-спекції і компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики). Ці принципи можна трактувати як своєрідні спектри, у площині яких європейська музика культура розвивається і буде далі розвиватися. Теорія інтенціоналізму культури і мистецтва переводить дослідження історії музики на онтологічний рівень. Вона визначає об'єктивну основу буття європейської музичної культури в її смисловій, процесуальній і структуральній даності.

Ключові слова: концепція інтенціоналізму культури і мистецтва, історія музики, інтенціональність, процесуальність, структуральність, принцип розповіді, проєктивний і екстенсивний розвиток, інтенціональна рефлексія, базові принципи інтенціоналізму.

Opnasiuk Oleksandr. The concept of intentionalism of culture and art and the perspective of researching the history of music

The article identifies the main positions of the concept of intentionalism of culture and art and the perspective it opens in the study of music history. It is emphasized that the interpretation of culture as a living social organism contributes to the understanding of the patterns of development of European music. At the same time, the existence of culture implies process and structure, the content of which is determined by the symbolic, classical, romantic, and intentional periods. The figurative type of European culture is positioned as intentional. Initially, the development of European culture determines the Christian worldview, later it is directed towards expressing the life of a real image in its various characteristics. It is stated that the basis of the artistic development of European music is determined by the principle of narration. This principle explains the need to search for novelty, which European music constantly resorts to in expressing artistic images. The features of the development of European music in the final (intentional) period are substantiated. During this period, the dynamic lever of development

gives way to the extensive one, musical culture focuses on the path taken, resorts to its analysis, and models the projection of possible future development. At the same time, during this period, culture forms intentional reflection, its content is determined by the basic principles of intentionalism (weakening of development, intro-retro-spection and compilation, peripherality, phenomenology, indeterminism, abduction, prognostics). These principles can be interpreted as peculiar spectra within which European musical culture is developing and will continue to develop. The theory of intentionalism of culture and art takes the study of music history to the ontological level. It defines the objective basis of the existence of European musical culture in its semantic, procedural, and structural aspects.

Key words: *the concept of intentionalism of culture and art, history of music, intentionality, procedural, structural, the principle of storytelling, projective and extensive development, intentional reflection, basic principles of intentionalism.*

Вступ. Якщо в узагальненому плані визначити можливий ракурс аналізу історії музики, можна виокремити три принципи та умовно позиціонувати їх як традиційний, акцентований, вільний. Перший передбачає методологію, спрямовану на історичний зріз і послідовне висвітлення розвитку музичної культури. Хоча цей ракурс може актуалізувати філософські, культурологічні, соціологічні та інші чинники, історичний аналіз є домінуючий. Для другого принципу характерно акцентування на певних аспектах, що спрямовує наукові дослідження до певної парадигми і вибудовує відповідну перспективу в онтології музично-історичного процесу. У цих випадках ми часто стикаємося з оригінальними теоріями, які наголошують на тих чи інших моментах у бутті музичної культури, музичних явищах, що наповнює дослідження новим змістом. Вільний принцип зумовлений підосновою слова «вільний»; це вказує на довільну структуру можливого висвітлення розвитку музичної культури.

Пропонований дискурс ґрунтується на акцентованому аналізі, зміст чого визначає авторська *концепція інтенціоналізму культури і мистецтва*. Ця теорія може спрямовуватися на метаісторичний розвиток (у статті не розглядається) та історичний. В останньому випадку Європейська культура та європейська музика беруться за основу для визначення перспективи, яку для їхнього аналізу відкриває ця концепція.

Матеріали та методи. Осмислення історії музики представлено в численних публікаціях сучасної науки. Водночас зазначимо, що ми часто стикаємося з традиційним принципом висвітлення музичних явищ, або працями, в яких це питання лише актуалізується¹. Для інших властивим є аналіз музики в контексті філософських, культурологічних, соціологічних і т.п. аспектів². Третю групу складають публікації, в яких при-

¹ Зінькевич О. С. Від «історії-розповіді» до «історії-проблеми». *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: матеріали Міжнародної наукової конференції*. Львів: Сполом, 1997. С. 74–80; Зінькевич О. С. Логіка художнього процесу як історико-методологічна проблема. *Ставропігійські філософські студії: зб. статей*. Вип. 3. Львів: Ставропігійон, 2009. С. 45–55; Bonds, M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston: Pearson Education, 2013. 696 p.; The Cambridge history of world music / edited by Philip V. Bohlman. Cambridge University Press. 2013. 877 p.

² Кияновська Л. О. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманітарній науці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 231–235; Верещагіна-Білявська О. Є. Історія музики як навчальна дисципліна в контексті антропологічного підходу. *Науковий часопис Українського державного університету ім. М. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Випуск 31. Київ, 2024. С. 36–44; Torbjørn Eftestøl. Listening to History. A phenomenon-based approach to teaching music-history. *RoSE – Research on Steiner Education*, Vol.8 № 2. 2018. P. 89–96; Eun Ji Park. Sound of Music. The History of Mathematical and Scientific Thinking in Music and Sound. Springer Gebundene Ausgabe, 2025. 216 p.

сутні нові принципи музично-історичного аналізу і робляться спроби побудови нової онтології історії музики³.

Мета статті – визначення перспективи дослідження історії європейської музичної культури на основі актуалізації смислових засад концепції інтенціоналізму культури і мистецтва. Зважаючи на те, що «історія музики – поняття неосяжне», що «вихід з ситуації» щодо її можливого осягнення «вбачається в активній розробці проблем теорії історії музики»⁴, нашу концепцію ми позиціонуємо як фундаментальну теорію, здатну розмаїття музичних явищ звести до закономірностей буття (Європейської) культури та музичної культури, що вибудовує підвалини для глибинної онтології. У статті використовуються філософський, культурологічний, порівняльний, аналітичний методи аналізу.

Результати. Як зазначено в наших публікаціях, зміст концепції інтенціоналізму культури і мистецтва визначають такі позиції. Культура має вихідну інтенцію, яка зумовлює її розвиток. Процесуальне буття (Європейської) культури кристалізує чотири періоди розвитку: символічний, класичний, романтичний, інтенціональний. В заключному періоді динамічний важіль розвитку поступається екстенсивному, формується інтенціональна рефлексія, зміст якої визначають базові принципи інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретро-спекції і компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики) та інтенціональний стиль. Культура зосереджується на завершеному бутті, метою чого є аналіз пройденого шляху, проєкція можливого майбутнього розвитку⁵. Основу цієї концепції визначають поняття «інтенціональність», «процесуальність», «структуральність», трактування культури як живого суспільного організму.

На перший погляд може скластися враження, що в аналізі історії музики ці поняття не відкривають нового, оскільки їхній зміст певною мірою віддзеркалюють чимало наукових досліджень. Це не так. У контексті нашої теорії актуалізація понять «інтенціональності», «процесуальності», «структуральності», а також трактування культури як живого суспільного організму вибудовують *акцентуації*. Кожне з понять передбачає смислове поле, формує ракурс візії та налаштовує науковий дискурс щодо дослідження історії музичної культури на відповідну концептуальність.

Поняття «інтенціональність» визначається як *смисловий нахил* і означає «головну властивість людської свідомості – бути скерованою на певний об'єкт, співвідноситись із предметами досвіду»⁶. Розкриває зміст цього поняття й конотації слова «intention»: «на-

³ Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу. Київ: Логос, 2009. 227 с.; Опанасюк О. П. Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури. *Path of Science. International Electronic Scientific Journal*. 2017. Vol. 3, No 2. С. 2.16-2.30; Опанасюк О. П. Позамузичні чинники в онтології історії музики: історичний та метаісторичний вимір. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Зб. наук. праць. Вип. 17. Київ. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського, 2017. С. 19–34; Жаркова В. Б. Сучасний курс історії музики: У напрямі до надлишкового... *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2017. № 3 (36). С. 28–37; Жаркова В. Б. Метафізика історії музики в науковому просторі: виклики часу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 35–52. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249956>; Bartel, Ch. Music Without Metaphysics? *The British Journal of Aesthetics*. 2011. Vol. 51. Issue 4. October. P. 383–398; Kenneth, L. The sound of ontology: music as a model for metaphysics. Lanham: Lexington Books, 2017. 141 p.

⁴ Чекан Ю. І. До питання визначення предмету історії музики. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: матеріали Міжнародної наукової конференції*. Львів: Сполом, 1997. С. 17.

⁵ Опанасюк, О. П. Модернізм і постмодернізм: об'єктивація змісту явищ (культурологічний аспект). *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2021. № 3–4. С. 99–118. DOI: [10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251810](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251810)

⁶ Інтенціональність. ВУЕ. URL: <https://vue.gov.ua/Інтенціональність> (дата звернення: 30.01.2025).

мір, задум; напруга, зусилля; старанність; інтенсивність, сила; увага; тонус... муз. висота тону»⁷. Неважко збагнути, що не лише акти людської свідомості зумовлені інтенціональністю, але й буття явищ передбачає смисловий нахил існування.

Необхідно зазначити й інше. У науковій літературі (насамперед у психології – З. Фройд, Р. Мей, А. Менегетті) інтенціональність розглядається і в контексті процесуальності: почуття, яке має початок дії й відповідним чином детермінує свідомість людини, у момент завершення його розвитку вичерпує силу, що дає людині можливість звільнитися від цього почуття.

У статті «Про розрізнення змістової конфігурації та структуру інтенціональності» зазначається: інтенціональність визначає смисловий нахил рефлексії людини чи існування явища, інтенція зумовлює їхній зміст та кристалізує чотири періоди становлення: початковий імпульс, його розвиток, злам в траєкторії, завершення розвитку (процесуальність, структуральність). Водночас це означає, що смисловий нахил явищ «може перебувати на різному рівні» розвитку⁸, що передбачає й періоди та смисли їхнього буття.

Звідси можна зробити висновок. Будь-яке явище є певним утворенням, має смисловий нахил (інтенціональність), виникає в певний момент, розгортається у просторі, вибудовує періоди розвитку (процесуальність, структуральність), виявляє динаміку існування. Європейська музична культура не є винятком і передбачає аналогічні моменти: вона – самобутнє явище, постає в певний момент історії, зумовлена інтенціональністю, розвивається в просторі, простягається в часі, виявляє динаміку буття.

Це стосується й метакультурного явища, яке також є певним утворенням, передбачає початок, розвиток і завершення становлення. Хоча в цій статті це питання не розглядається, однак для наочної ілюстрації нижче ми пропонуємо *Рисунок 1*; він виражає об'єктивну реальність культурного і метакультурного існування. Проаналізований Г. Гегелем розвиток мистецтва виявив саме таку його динаміку. Рисунок допомагає зрозуміти й особливості Європейської (музичної) культури (завершує метаісторичне становлення) та можливого майбутнього розвитку (зміст чого визначають завершення певних фізичних і культурних явищ і початок нового метакультурного буття)⁹.

У контексті сказаного очевидним є запитання: «В чому полягає інтенціональність Європейської культури та музичної культури?». Відповідь на запитання подана у статті «Романтична та інтенціональна форми мистецтва: метаісторичний зріз, культурна ідентифікація»¹⁰.

До цього додамо: Г. Гегель співвідносить Європейську культуру з романтичним типом, О. Шпенглер – фаустівським, ми ж позиціонуємо її як інтенціональний тип (певною мірою і як інтенціонально-романтичний тип).

Водночас ми виходимо з того, що образний тип Європейської культури зумовлює *принцип розповіді* (Г. Гачев) – розповіді про страждання і воскресіння Ісуса Христа, про

⁷ Чуракова Л. П. Латинсько-український та українсько-латинський словник. Київ: Чумацький шлях, 2009. С. 109.

⁸ Опанасюк О. П. Про розрізнення змістової конфігурації та структуру інтенціональності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 1. С. 43.

⁹ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. Київ: Освіта України, 2020. С. 130–135.

¹⁰ Опанасюк О. П. Романтична та інтенціональна форми мистецтва: метаісторичний зріз, культурна ідентифікація. *Path of Science. International Electronic Scientific Journal*. 2017. Vol. 3, No 5. С. 5.1–5.13.

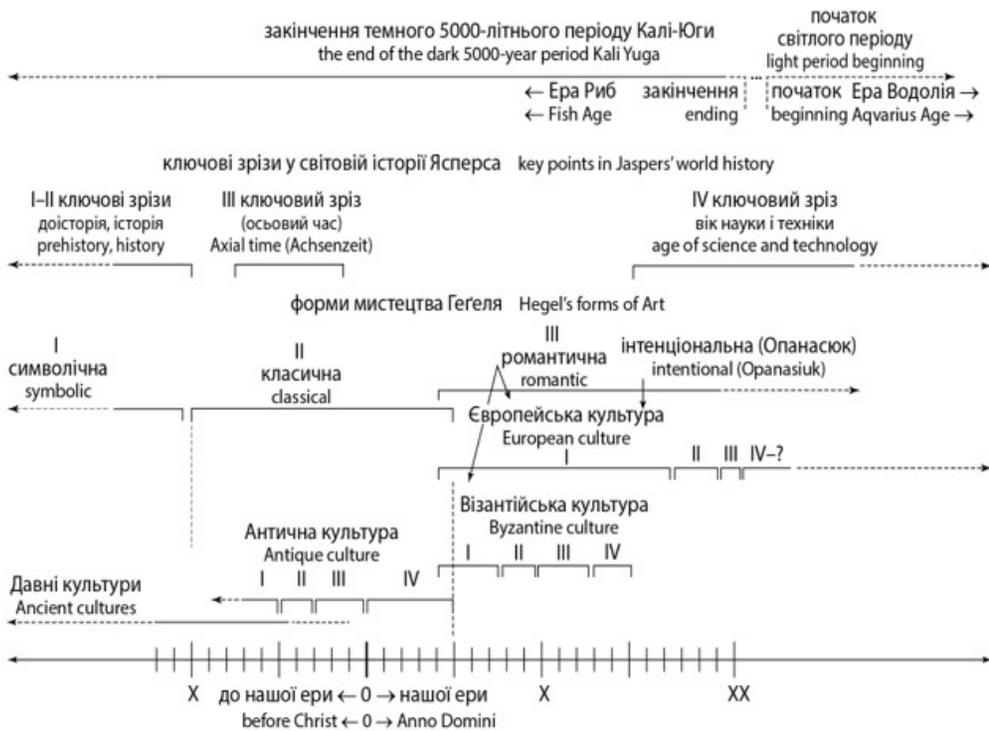


Рис. 1. Схема полілінійно-поліпластово-поліхвильового буття культури в останній 5000-літній метaperіод

есхатологію світу та спасіння людини. Саме ці інтенції визначили принципи християнського світопокладання нової культури, для якої *художність*, *фантазія* і власне *розповідь* стануть визначальними. Водночас: «Якщо синкретичне дійство Античної культури здебільшого керується прикладним принципом, то розповідний принцип... повністю ґрунтується на цій основі»¹¹. Це означає, що естетичне зосереджується у свідомості, і саме в такому контексті постають естетичні предмети, що важко зустріти в прикладній практиці мистецтва давніх культур.

Якщо взяти за основу окреслений зміст інтенції Європейської культури і принцип розповіді, неважко збагнути, в чому полягає процесуальність європейської музичної культури. Проте перш ніж продовжити цей дискурс, зазначимо таке.

Незважаючи на трактування образного типу Європейської культури як романтичного, фаустівського, інтенціонального (інтенціонально-романтичного), у всіх випадках художній принцип буде домінуючий. Г. Гегель говорить про романтичну форму мистецтва, що прагне досягнути глибину його буття. Фаустівський тип прагне зазирнути «...за край будь-чого, за межі будь-якого явища...»¹², що актуалізує ментальний план, споглядання і операції свідомості. Інтенціональний тип (Європейської культури) хоча й

¹¹ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. Київ: Освіта України, 2020. С. 161.

¹² Скурагівський В. Л. Доктор Фауст. «Фауст» Гете. «Фауст» Миколи Лукаша // Гете, Йоганн-Вольфганг. Фауст: трагедія; [з нім. пер. М. Лукаш; післямова Вадима Скурагівського; статті Л. Первомайського, Л. Копелева. Л. Череватенка]. Київ: Вид-во Жупанського, 2013. С. 508.

відмежується від попереднього культурного розвитку і скеровує увагу «до внутрішнього буття, до внутрішньої суб'єктивності»¹³, що передбачає романтична форма мистецтва (ця обставина пояснює можливість визначення цього образного типу і як інтенціонально-романтичний), однак в епоху Відродження, коли набуває великого значення імпульс щодо пошуку новизни й сили вираження образу, художня практика повністю підпорядковується інтенціональному принципу вираження (образів). Таким чином, інтенціональний образний тип Європейської культури визначає подвійна інтенція: цей образний тип зосереджується на образних смислах і намагається їх досягнути й виразити, його увага спрямовується на вираження цих образів в їхній смисловій та змістовій повноті. Очевидно, що в цьому випадку пошуки новизни і художність стають визначальними.

Друге стосується розуміння культури як живого суспільного організму. Не лише в музикознавстві (вітчизняному і зарубіжному), але і в інших царинах наук культура так не розглядається. Можна переглянути підручники, енциклопедичні видання з історії мистецтва, історії музики, культурології, філософії та переконатися, що виклад матеріалу будується за принципом висвітлення культурно-художніх явищ поза факторами процесуального й структурального буття культури. Якщо взяти європейську музичну культуру, ми побачимо, що музичні стилі, жанри, культурно-художні явища, як і сама історія музики, також аналізуються поза актуалізацією цього фактора.

Водночас аналіз мистецьких явищ у такому контексті відкриває цікаву перспективу в об'єктивності їхнього змісту. Прикладом цього є визначення О. Шпенглером стилю імпресіонізм. По-перше, німецький філософ зазначає, що культури є живими суспільними організаціями. По-друге, появу імпресіонізму він співвідносить з вичерпанням імпульсу, який живив двохтисячолітній розвиток європейської музичної культури та як ознаку її старості¹⁴.

Спираючись на все сказане, можна стверджувати таке. Процесуальне буття європейської музичної культури визначають *принцип розповіді* та *художній принцип*, вони зумовлюють її розвиток, змінюючись у кожному з періодів її становлення (структуральність): символічному (Середньовіччя, Відродження, V–XVI ст.); класичному (Новий час, Просвітництво, XVII–XVIII ст.); романтичному (кінець XVIII–XIX ст.); інтенціональному (кінець XIX–XXI ст.)¹⁵. Саме на межі та в просторі цих періодів відбувалися кардинальні зрушення в європейській музиці. Якби не розглядати музичні явища, вони будуть підпорядковуватися цим періодам і виражатимуть їхні смисли.

Символічний період (V–XVI ст.). Будь-яке явище на початку становлення зумовлене початковістю дії. Це означає, що певні смисли, які визначають його зміст, виявлятимуть свою загальність. Як каже І. Гегель, початкове розгортання (ідеї, явища) перебуває ближче до загального.

Те саме бачимо в Середньовіччі, коли формуються основи Європейської культури і європейської музики: початок становлення зумовлений загальністю смислового змісту образів духовності, гармонії, неподільності внутрішнього й зовнішнього, які похідні від

¹³ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. Київ: Освіта України, 2020. С. 200.

¹⁴ Opanasiuk O., Shyp S., Oleksiuk O. Impressionism in the context of procedural nature of existence of European culture. *Amazonia Investiga*. 2021. 10(48), 26–33. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.48.12.3> (дата звернення: 30.01.2025).

¹⁵ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. Київ: Освіта України, 2020. С. 154, 293–309.

принципів християнського світопокладання. Прикладом цього є спосіб моделювання музики: григоріанські хорали можна визначити як «дихання» образом. Загалом же музика цього періоду спрямована на вираження загального змісту художнього образу. Звідси очевидно, що принцип розповіді міг проявити себе лише в площині загального.

Характерною ознакою європейської музики є її багатоголосся. Хоча такі звукові поєднання існували й раніше, їх можна трактувати як вільне багатоголосся. Натомість у європейській музиці багатоголосся і поліфонія набувають виразових і формотворчих ознак. У IX ст. європейська музика відкрила незнані в інших культурах форми співу паралельними інтервалами: спочатку – в октаву, коли чоловічі голоси співали мелодію (хорал) в унісон, а дитячі голоси (дисканти) дублювали спів октавою вище; пізніше – в квінту, кварту, терцію (органуми). Для пояснення смислової й виразової підоснови цих форм музикування актуалізуємо принцип розповіді. Адже християнська розповідь – це не просто інформація про якості божества, вона – *розповідь* про його страждання, воскресіння. Звідси відтворення (розповідь) такого плану подій переноситься до свідомості, до споглядання, що існує й розгортається в часі і просторі. Відтак у художній творчості вони постають як естетичні предмети, які також існують і розгортаються в часо-просторі.

Спів паралельними інтервалами можна трактувати як початкові форми опанування художнім простором. Такий спів – це інтервально-просторово-окреслена мелодія, що вказує на характерний для європейської музики принцип процесуальності загалом. Нові відкриття в поліфонії і багатоголоссі наступних століть також можна розглядати в контексті опанування художнім простором, або просторової інтенції, розгорнутої (на художньому рівні) в часо-просторі. У цьому випадку *принцип розповіді* спрямовувався на опанування просторової перспективи поліфонії.

Ще одне. Якщо взяти прикладний принцип давньої музики, побачимо, що сформована в цьому плані практика музикування залишалася без суттєвих змін упродовж досить тривалого часу. Чимало давньоіндійських раг і сьогодні є актуальними для традиційної індійської музики. Натомість ми не можемо це сказати про європейську музику. Поставали жанри, стилі, розвивалися різні форми музики, водночас вони постійно перебували в русі, зміна й оновлення були фундаментальними умовами їхнього існування й розвитку.

В епоху Відродження змінюється світоглядна основа з теоцентричної на антропоцентричну, це стає поштовхом для моделювання індивідуалізованого плану культурно-художніх явищ. Хоча вихідний імпульс початкової єдності все ще зберігається (приналежність Відродження до символічного періоду), в цю епоху закладається ґрунт для активного художнього розвитку. Європейська музична культура стає на шлях активного пошуку засобів музичної виразовості, що дало б можливість виражати індивідуалізовані музичні образи.

Класичний період (XVII–XVIII ст.). За теорією Г. Гегеля, на другому шаблі розвитку ідеї передбачає узгодження між її внутрішнім смислом та втіленням у художньому матеріалі; ідея досягає «відповідності зі своїм образом... класична форма створює завершений ідеал і дає нам можливість споглядати його як здійснений»¹⁶. За концепцією інтенціоналізму культури і мистецтва, в класичний період художнє вираження виходить на рівень класичного узгодження між внутрішнім смислом (образу) та його втіленням

¹⁶ Hegel G.-W.-Fr. Aesthetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukacs. hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin. 1955. S. 90. URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> (дата звернення: 30.01.2025).

у художньому матеріалі. Це стосується і європейської музики, яка досягає класичного узгодження між ідеєю (інтенцією) та вираженням її смислів у музичному матеріалі.

І не випадково в європейській музиці цих століть трактування гармонії виходить на новий щабель. У Середньовіччі гармонія розвивається у площині двоголосся, пізніше – багатоголосся і загалом підпорядковується фонічній основі (консонансність, дисонансність звучання). У поліфонії набувається досвід вертикального узгодження тонів, осмислюється функційна природа акордів та можливостей їхнього ладового узгодження. Натомість у XVII–XVIII ст. формується мажоро-мінорна система – як функціональне відношення акордів у ладі. У музиці відбувається опанування звучностями акордів, їхніх поєднань. Об'єктивність, стабільність, класична вивіреність гармонічних побудов породжувала аналогічну вивіреність у художньому вираженні, де очікуване (поєднання акордів) передбачалося, а раптові зміни поставали як закономірність розвитку. Можна висувати різні припущення щодо розвитку цих явищ, однак саме вихід європейської музики на класичний рівень формування пояснює такі моменти.

Водночас у цей період в європейській музичній культурі постає ситуація, коли на кожен місяць чи кожне свято вимагалися нові музичні твори. Можна висувати різні припущення щодо цих вимог, однак саме принцип розповіді прояснює ситуацію. Розповідь передбачає художність і вимисел. Якщо музична творчість не буде мати новизни, тоді інтерес до такої музики буде швидко втрачений, чого не скажеш про музикування на основі прикладного принципу. Саме в такому контексті треба розглядати *музичну риторику*, яка розвивається в цей період і завданням якої був пошук відповідних для певних образів, ідей, сюжетів форм вираження в музиці. Очевидно, що це стосується й *теорії афектів*, яка підпорядковується аналогічному завданню.

Ще раз зазначимо: в європейській музичній культурі XVII–XVIII ст. йшов активний пошук принципів вираження змісту образів і афектів за допомогою відкритих засобів музичної виразовості та музично-риторичних фігур. Водночас треба розуміти, що пошуки спрямовувалися на вираження їхнього ідеального змісту та що в цей період не могли розвиватися інші принципи вираження, окрім класичного, за допомогою чого ідея знаходила відповідне втілення змісту в музичному матеріалі.

Романтичний період (XIX ст.). Зазвичай появу романтизму співвідносять з негативною реакцією на Просвітництво, Класицизм, раціональність. Водночас навіть таке його розуміння спрямовує думку до очевидного – до вичерпаності інтенцій попереднього культурного становлення. Адже якби це не відбулося, тоді не було б сенсу в новому розвитку. Зазначене засвідчує, що не революції, не негативна реакція на Просвітництво, Класицизм чи раціональність визначають причини появи романтизму (що не заперечується і що є похідним), а обставина, що Європейська культура перейшла до нової – третьої фази розвитку.

Водночас у цьому періоді Європейська культура завершує реалізацію смислів своєї інтенції. Фактично, відбувається те, про що І. Гегель, у контексті розвитку ідеї, говорить як про реалізацію її смислових атрибутів. Сказане може викликати заперечення, однак замислимося над запитанням: чого в своєму розвитку прагнула досягти європейська музика та до чого вона спрямовувалася?

Якщо актуалізувати принципи розповіді, художності, пошуку новизни – як засобів музичної виразовості, так і принципів художнього вираження образів, – можна стверджувати таке. Європейська музика переслідувала одну мету і підпорядковувалася одному завданню – вираженню в музиці життя реального героя в його розмаїтій

характеристиці, охоплюючи його внутрішні психологічні рефлексії. І ця лінія розвитку справді завершується в романтичному періоді.

Погляньмо на засоби музичної виразовості і тональність. Фактично, в кінці XIX ст. кожна з цих складових музики вичерпує свої можливості. У цей же період відбувається злам в траєкторії розвитку Європейської культури. З одного боку, вона розвиває свої атрибути та реалізує їх, з іншого боку, злам сприяє завершенню проєктивного становлення і актуалізації екстенсивного. Водночас треба розуміти, що в романтичному періоді все ще зберігається та загалом переважає динамічне начало над екстенсивним.

Інтенціональний період (кінець XIX–XXI ст.). За О. Шпенглером, кожна культура проходить чотири шаблі розвитку, які він визначає за аналогією життя живих організмів: дитинство, юність, зрілість, старість. Щодо Європейської культури німецький філософ вважає, що на межі XIX–XX ст. її розвиток переходить до фази старості. Концепція інтенціоналізму культури і мистецтва стверджує аналогічне: в кінці XIX ст. розпочинається її заключний – інтенціональний – період становлення, який триває нині. Якщо в романтичний період Європейська культура реалізує свої атрибути, тоді які означення зумовлюють її буття в інтенціональному періоді?

Не підлягає сумніву факт, що вказані чотири періоди мають смисли, які відповідним чином зумовлюють розвиток живих організмів. Те саме треба мати на увазі, коли ми аналізуємо музичні явища певного періоду. У наших публікаціях смислові означення заключного (інтенціонального) періоду визначені як *базові принципи інтенціоналізму*: екстенсії, інтро-ретро-спекції і компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики. Вони моделюють смислове поле, в площині якого здійснюється буття приналежних до цього періоду музичних явищ.

Водночас потребує пояснення причини визначення цього періоду поняттям «інтенціональність». На початку статті йшлося про те, що явища зумовлені інтенціональністю. Але треба враховувати процесуальність. Хоча інтенціональність визначає розвиток явищ, на кожному шаблі їхнього становлення вона виявлятиме різні смислові означення. Якщо взяти до уваги, що на третьому шаблі культура реалізує свої атрибути, тоді очевидно, що в заключний період вона зосередить увагу на звершеному.

З цього приводу Г. Гегель зазначає: «якщо мистецтво всебічно розкрило нам істотні погляди на світ, які вміщені в його понятті, і зміст, що входить до цих поглядів, то воно звільнилося від цього визначення змісту... Істинна потреба в ньому пробуджується та активізується лише з потребою повернутися проти того змісту, яке одне до цих пір володіло значимістю»¹⁷. Очевидно, що це «проти» – це оберненість культури назад і аналіз звершеного.

Таку ситуацію ми визначаємо як *інтенціональну рефлексію*! Пройшовши символічний, класичний, романтичний періоди, реалізувавши свої атрибути і вичерпавши потенції проєктивного розвитку в третьому періоді, в заключний (інтенціональний) період європейська музична культура обертається назад, її розвиток зумовлює екстенсія. Відтак вона зосереджується на смислах, які сформувала раніше. Це пояснює, чому в бутті культури (як і в житті будь-яких істот і явищ) заключний період завжди буде інтенціональний. У контексті визначеного вище образного типу Європейської культури як інтенціонального її заключний період можна трактувати як інтенціональність інтенціональності.

¹⁷ Hegel G.-W.-Fr. Aesthetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukacs. hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin. 1955. S. 684. URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> (дата звернення: 30.01.2025).

Те саме стосується принципу розповіді. Реалізація культурою в романтичному періоді своїх атрибутів передбачає й реалізацію принципу розповіді. Розповідь завершена, сюжет розказаний, що ж тоді, як і про що треба говорити в заключному (інтенціональному) періоді? Тоді настає час (постає необхідність) для переоповідання минулого, для аналізу, порівняння різних аспектів попереднього художнього вираження, для трансгресії тощо.

Базові принципи інтенціоналізму не лише визначають смислове поле, в межах якого розвивається європейська музична культура, але й ідентифікують зміст музичних явищ. У цьому випадку *принцип екстенсії* є визначальною ознакою їхнього буття. Сказане підтверджено кількома прикладами.

У другій половині ХХ–ХХІ ст. набуває актуальності дискурс щодо діалогу культур. З цього приводу написані численні статті, монографії. Однак об'єктивне висвітлення цього явища не може відбутися поза процесуальністю культури. Справа в тім, що діалог культур завжди мав місце в історії музичної культури. Водночас у минулому цьому діалогу не надавалося якогось значення, оскільки культурні запозичення підпорядковувалися проєктивній лінії розвитку музичної культури, відтак вони «розчинялися» в ній.

Те саме можна сказати про нео-, полі-, пост- та квазі- явища, основу яких визначає екстенсія (очевидно: після проєктивного розвитку явищ їхній повтор / змінений повтор є ознакою екстенсії). Якщо цей принцип – визначальна ознака музичних явищ в інтенціональній період, то інші базові принципи (інтенціоналізму) показують напрями, за якими вони розвиваються.

Принцип інтро-ретро-спекції і компіляції зумовлює буття будь-яких ретро- та інтроспекцій та можливі їхні поєднання. *Принцип периферійності* пояснює можливе зміщення музичної культури на периферію засобів музичної виразовості, стилів, жанрів, формотворення тощо. *Принцип феноменологізму* зумовлює будь-які зосередження музики на феноменологічних смислах. *Принцип індетермінізму* спрямований «на вираження змісту заперечень філософських, світоглядних, естетичних, художніх, етичних, моральних, нормативних положень і установок, сформованих культурою та суспільною практикою попередніх століть...». *Принцип абдукції* «зумовлює і виражає... деструктивного плану відхилення розвитку від константних і домінантних образно-смислових означень, у результаті чого їхня конфігурація спотворюється, образно-смисловий континуум певної культури чи її складових моментів зазнає різноманітних деструкцій...»¹⁸.

Принцип прогностики зумовлює пошуки можливих форм майбутньої музики. «Хоча будь-які форми розвитку так чи інакше скеровані до наступного етапу, в інтенціональній період цей принцип набуває своєрідних ознак. Адже на відміну від попередніх форм культурного розвитку, які загалом підпорядковуються цілісному буттю, розвивають його вихідний імпульс, у цьому випадку відбувається спроба прогностики нового буттєвого амплуа майбутньої культури»¹⁹. Певною мірою, в музиці такі художні проєкції можна співвідносити з всеохоплюючим стилем (В. Сильвестров), метастилем. Треба розуміти й те, що якісно нова музика стане реальністю, коли в просторі культури виникне потужний імпульс, який очікується і який згенерує нове амплуа розвитку музичної культури. У цьому випадку назвемо нашу статтю «Доба Мессіана лише тільки починається»²⁰, в якій визначені обставини й принципи пошуку майбутнього амплуа нової музики.

¹⁸ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. Київ: Освіта України, 2020. С. 236, 240.

¹⁹ Там само. С. 240.

²⁰ Опанасюк О. П. Доба Мессіана лише тільки починається. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Вип. 41. Київ: НМАУ, 2015. С. 222–240.

Висновки. Трактування культури як живого суспільного організму сприяє розумінню того, що буття європейської музики визначають закономірності існування живого організму. Актуалізація інтенціональності вибудовує основу для розуміння її образного типу (як інтенціонального) та принципів розвитку; спочатку його зміст визначає християнське світопокладання, пізніше розвиток спрямовується на вираження життя реального образу в його розмаїтій характеристиці. Актуалізований принцип розповіді пояснює, що лежить в основі художнього розвитку європейської музики та що спонукало її постійного вдаватися до пошуків новизни у вираженні художнього образу. Фактори процесуальності і структуральності спрямовують увагу до періодів (символічного, класичного, романтичного, інтенціонального), в межах яких розвивається європейська музична культура. Інтенціональна рефлексія і базові принципи інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретро-спекції і компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики) вказують на смисли, які визначають особливості буття музичної культури в заключний – інтенціональний – період. Ці принципи можна розглядати як своєрідні спектри, за напрямками яких вона розвивається в цей період і буде далі розвиватися. Концепція інтенціоналізму культури і мистецтва переводить дослідження історії музики на онтологічний рівень. Адже вона визначає об'єктивну основу буття європейської музичної культури в її смисловій, процесуальній і структуральній даності.

Література

1. Верещагіна-Білявська О. Є. Історія музики як навчальна дисципліна в контексті антропологічного підходу. *Науковий часопис Українського державного університету ім. М. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2024. Вип. 31. С. 36–44.
2. Жаркова В. Б. Метафізика історії музики в науковому просторі: виклики часу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 35–52. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249956>
3. Жаркова В. Б. Сучасний курс історії музики: У напрямі до надлишкового... *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2017. № 3 (36). С. 28–37.
4. Зінкевич О. С. Від «історії-розповіді» до «історії-проблеми». *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: матеріали Міжнародної наукової конференції*. Львів: Сполом, 1997. С. 74–80.
5. Зінкевич О. С. Логіка художнього процесу як історико-методологічна проблема. *Ставропігійські філософські студії: зб. статей*. Вип. 3. Львів: Ставропігійон, 2009. С. 45–55.
6. Інтенціональність. *ВУЕ*. URL: <https://vue.gov.ua/Інтенціональність> (дата звернення: 30.01.2025).
7. Кияновська Л. О. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманітарній науці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 231–235.
8. Опанасюк О. П. Доба Мессіана лише тільки починається. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Вип. 41. Київ: НМАУ, 2015. С. 222–240.
9. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: Монографія. Київ: Освіта України, 2020. 472 с.
10. Опанасюк О. П. Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури. *Path of Science. International Electronic Scientific Journal*. 2017. Vol. 3, No 2. С. 2.16–2.30.
11. Опанасюк, О. П. Модернізм і постмодернізм: об'єктивація змісту явищ (культурологічний аспект). *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2021. № 3–4. С. 99–118. DOI: 10.31318/2414-052 X.3-4(52-53).2021.251810
12. Опанасюк О. П. Позамузичні чинники в онтології історії музики: історичний та метаісторичний вимір. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Зб. наук. праць. Вип. 17. Київ. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського, 2017. С. 19–34.
13. Опанасюк О. П. Про розрізнення змістової конфігурації та структуру інтенціональності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 1. С. 39–44.

14. Опанасюк О. П. Романтична та інтенціональна форми мистецтва: метаісторичний зріз, культурна ідентифікація. *Path of Science. International Electronic Scientific Journal*. 2017. Vol. 3, No 5. С. 5.1–5.13.
15. Скуратівський В. Л. Доктор Фауст. «Фауст» Гете. «Фауст» Миколи Лукаша // Гете, Йоганн-Вольфганг. Фауст: трагедія; [з нім. пер. М. Лукаш; післямова Вадима Скуратівського; статті Л. Первомайського, Л. Копелєва, Л. Череватенка]. Київ: Вид-во Жупанського, 2013. 508–537.
16. Чекан Ю. І. До питання визначення предмету історії музики. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: матеріали Міжнародної наукової конференції*. Львів: Сполом, 1997. С. 17–23.
17. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.
18. Чуракова Л. П. Латинсько-український та українсько-латинський словник. Київ: Чумацький шлях, 2009. 617 с.
19. Bartel Ch. Music Without Metaphysics? *The British Journal of Aesthetics*. 2011. Vol. 51. Issue 4. October. P. 383–398.
20. Bonds M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston: Pearson Education, 2013. 696 p.
21. Eun Ji Park. Sound of Music. The History of Mathematical and Scientific Thinking in Music and Sound. Springer Gebundene Ausgabe, 2025. 216 p.
22. Hegel G.-W.-Fr. Aesthetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukacs. hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin. 1955. URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> (дата звернення: 30.01.2025).
23. Kenneth L. The sound of ontology: music as a model for metaphysics. Lanham: Lexington Books, 2017. 141 p.
24. Opanasiuk O., Shyp S., Oleksiuk O. Impressionism in the context of procedural nature of existence of European culture. *Amazonia Investiga*. 2021. 10(48), 26–33. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.48.12.3> (дата звернення: 30.01.2025).
25. The Cambridge history of world music / edited by Philip V. Bohlman. Cambridge University Press. 2013. 877 p.
26. Torbjørn Eftestøl. Listening to History. A phenomenon-based approach to teaching music-history. *RoSE – Research on Steiner Education*. 2018. Vol.8 № 2. P. 89–96.

Дата першого надходження статті до видання: 31.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 28.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0



УДК 78.071.1(510):782.1:78.036

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-8>

*Письменна Оксана Богданівна
кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<http://orcid.org/0000-0003-0899-8613>*

«ДУМКИ ТИХОЇ НОЧІ» ЧЖАО ЦЗІПІНА: МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КИТАЙСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ПОЕЗІЇ ДОБИ ТАН У КОНТЕКСТІ СТИЛІСТИЧНОГО СИНТЕЗУ СХОДУ І ЗАХОДУ

Стаття присвячена художній пісні Чжао Цзіпіна «Думки тихої ночі», створеній на основі однойменного вірша видатного поета доби Тан Лі Бо, та розглядає її як зразок синтезу традиційної китайської поетичної образності і сучасного композиторського мислення. У центрі дослідження перебуває проблема взаємодії музики й поезії, в якій глибинна символіка класичного тексту знаходить багатовимірне втілення у музичній мові твору. Особливу увагу приділено аналізу поетичних образів – місяця, ночі, дороги, дому, які в китайській культурі мають усталену семантику та набувають у музиці нового психологічного наповнення.

У статті розкрито специфіку інтонаційно-мелодичної мови пісні, що ґрунтується на поєднанні пентатонічних структур із прийомами європейського музичного мислення кінця XIX – початку XX століття. Застосування імпресіоністичних гармонічних засобів – нестійких ладо-гармонічних співзвуч, варіантного розвитку тематичних побудов створює особливий емоційно-психологічний простір, у якому відтворюється стан внутрішньої зосередженості, ностальгії та споглядальності. Окрему увагу приділено ролі пентатоніки як основи інтонаційного мислення та носія національної ідентичності, а також особливостям фактурної організації, що поєднує елементи імпресіоністичної звукописності з традиційними принципами китайської музичної мови.

У статті показано, що художня пісня Чжао Цзіпіна є прикладом органічного синтезу східної духовної традиції та європейської композиторської техніки, в якій поетичний текст і музична форма взаємодіють як єдине смислове ціле. Такий підхід засвідчує новий етап розвитку китайської камерно-вокальної музики кінця XX століття, спрямований на осмислення національної культурної спадщини крізь призму сучасного художнього мислення.

Ключові слова: китайська художня пісня, Чжао Цзіпін, Лі Бо, музика і поезія, пентатоніка, імпресіонізм, символіка, камерно-вокальний жанр, стильовий синтез, діалог культур.

Pysmenna Oksana. “Thoughts of a Quiet Night” by Zhao Jiping: Musical Interpretation of Tang-Dynasty Chinese Classical Poetry in the Context of Stylistic Synthesis of East and West

The article is devoted to the art song “Thoughts on a Quiet Night” by Zhao Jiping, composed on the basis of the eponymous poem by the eminent Tang-dynasty poet Li Bai, and examines it as an example of the synthesis of traditional Chinese poetic imagery and modern compositional thinking. The focus of the study is the interaction between music and poetry, in which the profound symbolism of the classical text finds multidimensional realization in the musical language of the work. Particular attention is paid to the analysis of poetic images – the moon, night, road, and home – which possess established semantic meanings in Chinese culture and acquire new psychological depth in musical interpretation.

The article reveals the specific features of the song’s intonational and melodic language, which is based on a combination of pentatonic structures with techniques of European musical thinking of the late nineteenth and early twentieth centuries. The use of impressionistic harmonic devices

– *unstable modal-harmonic sonorities and variant development of thematic material – creates a distinctive emotional and psychological space in which states of inner concentration, nostalgia, and contemplation are expressed. Special emphasis is placed on the role of the pentatonic system as the foundation of intonational thinking and as a bearer of national identity, as well as on the features of textural organization that combine elements of impressionistic sound painting with traditional principles of Chinese musical language.*

The article demonstrates that Zhao Jiping's art song represents an organic synthesis of Eastern spiritual tradition and European compositional technique, in which poetic text and musical form interact as a unified semantic whole. This approach marks a new stage in the development of Chinese chamber-vocal music of the late twentieth century, oriented toward reinterpreting national cultural heritage through the prism of contemporary artistic thinking.

Key words: *Chinese art song, Zhao Jiping, Li Bai, music and poetry, pentatonicism, impressionism, symbolism, chamber vocal genre, stylistic synthesis, dialogue of cultures.*

Вступ. Художня пісня Чжао Цзіпіна «Думки тихої ночі» ґрунтується на однойменному вірші видатного поета Танської епохи Лі Бо (Лі Тай Бо, 701–782 рр. н. е.), якого називають «безсмертним поетом» або «поетом-святим». Епоха династії Тан (618–906 рр. н. е.) вважається золотою сторінкою в розвитку китайської культури, де правителі дбали про економічний, політичний і культурний розвиток, підтримуючи науковців, літераторів, поетів, живописців та архітекторів. Винайдення книгодрукування у VII столітті сприяло розвитку поезії та літератури.

Поети танської доби, переважно вихідці зі збіднілих землевласників, мали тісний зв'язок з природою, народно-пісенними та календарно-обрядовими зразками, що зробило їхню поезію більш демократичною. Провідною рисою поезії цього періоду став «психологічний паралелізм – паралельне зображення природи й почуттів людини». Вірші Лі Бо, як і інших провідних поетів, відображали найменші зміни природних явищ та найтонші відтінки психологічних станів людини за допомогою низки символів, метафор, порівнянь, гіпербол. У творах танського періоду рідко оспівувалась одна тема чи почуття; усі предмети, явища та стани виступали об'єднаним тематичним комплексом, наприклад, роздуми про плинність буття та вічність перепліталися зі змінами пейзажів і пір року, які носили символічне навантаження.

Вірш «Думки тихої ночі» є одним із «Восьми пісень танської поезії» періоду династії, коли не існувало професійних музичних текстів для їх запису, вони передавалися лише усно. Незважаючи на це, вони збереглися в китайському мистецтві більше тисячі років. Сам вірш співається і належить до «співучих мелодій». Чжао Цзіпін відчув, як вони глибоко відображають унікальну красу традиційної китайської музики, і тому з дистанцією близько 12 століть написав художню пісню «Думки тихої ночі».

Чжао Цзіпін постає як одна з ключових універсальних постатей китайського музичного мистецтва кінця XX – початку XXI століття, чия багатогранна діяльність охоплювала композиторську, просвітницьку та активну громадсько-культурну сфери. Формування його творчої індивідуальності відбувалося в період інтенсивного розвитку камерно-вокальної мініатюри, що вважається «золотим віком» художньої пісні в Китаї. Саме в цьому жанровому контексті композитор реалізував прагнення до глибоко особистісного висловлювання, характерного для митців нового покоління.

Спираючись на західноєвропейські композиторські традиції, Чжао Цзіпін послідовно орієнтувався на виявлення національної музичної ментальності, поєднуючи індивідуалізовану мову з інтонаційно-образними ознаками китайської культури. Такий синтез

зумовив своєрідність його стилю та сприяв оновленню жанру художньої пісні в межах сучасної естетики.

Вагомість постаті композитора посилюється його активною участю в культурному житті країни: поряд із творчою діяльністю він виконував важливі організаційні та просвітницькі функції, очолював мистецькі інституції, ініціював фестивальні проекти та підтримував розвиток музичної освіти. Завдяки такій багатовекторній діяльності Чжао Цзіпін утвердився як одна з провідних фігур сучасної китайської музичної культури.

Поряд із ним відомими є імена Хуан Ань-Луна, Чжоу Луна, Чень І, Брайта Шена, Лян Лея та інших композиторів, які працюють у жанрі камерно-вокальної музики. Їхні сміливі творчі новації засвідчують оновлення музичної мови, нового звучання голосу й фортепіано завдяки поєднанню традиційних китайських мелодій зі здобутками європейської вокальної традиції, а також синтезу народнопісенного матеріалу з елементами політональності.

Матеріали і методи. У вітчизняному музикознавстві постать Чжао Цзіпіна, а також його життєвий і творчий шлях залишаються майже недослідженими. Натомість у китайській науковій традиції його доробок розглядається досить ґрунтовно. Дослідники зосереджують увагу на етапах становлення композитора, жанровій специфіці його творчості, а також на художніх і професійних досягненнях.

Окремий напрям досліджень присвячений музиці Чжао Цзіпіна для кіно й телебачення. Зокрема, у праці Ян Хепіна «Два ключові моменти музичної композиції Чжао Цзіпіна для кіно і телебачення»¹ аналізуються специфічні риси кіномузики композитора, тоді як Цінсі Танг у дослідженні «Аналіз етнічного стилю кіно- та телепісень Чжао Цзіпіна»² зосереджується на проблемі втілення національних традицій у його творчості.

Важливим є й дослідження Се Веньтіна «Використання елементів традиційної народної пісні у вокальній творчості Чжао Цзіпіна»³, у якому розкривається трансформація фольклорних джерел у камерно-вокальній музиці композитора.

Однак, попри наявність окремих наукових праць, стильові особливості камерно-вокальної музики Чжао Цзіпіна, специфіка його музичної мови та система художніх засобів досі не стали предметом комплексного аналізу ані в українському, ані в китайському музикознавстві. У цьому контексті звернення до його творчості є **актуальним**, оскільки сприяє глибшому осмисленню процесів розвитку китайської художньої пісні кінця ХХ століття, а також розширює виконавський і науковий репертуар у сфері камерно-вокального мистецтва.

Метою статті є виявлення характерних стильових рис китайської художньої пісні 1980-х років на прикладі твору Чжао Цзіпіна «Думки тихої ночі».

Методологічну основу дослідження становить комплекс наукових підходів, зокрема: *історичний метод* – для осмислення етапів розвитку китайського музичного мистецтва та умов формування творчості композитора; *аналітичний метод* – для виявлення

¹ Ян Хепін (Yang Heping, 楊和平). Два ключові моменти музичної композиції Чжао Цзіпіна для кіно і телебачення. Пекін : Народне музичне видавництво, 2019. С. 36–39. 楊和平. 趙紫萍電影電視音樂創作的兩個重點». 北京 : 人民音樂出版社, 2019. С. 36–39.

² Цінсі Танг (Tang Qingxi, 唐慶熙). Аналіз етнічного стилю кіно- та телепісень Чжао Цзіпіна. Пекін : Театральний дім, 2019. С. 124. 唐慶熙. 文章標題 趙紫萍民族風影視歌曲分析. 北京. 戲劇之家. 11.06.2019. С. 124.

³ Се Веньтін (Xie Wenting, 謝文婷). Використання елементів традиційної народної пісні у вокальній творчості Чжао Цзіпіна. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2018. С. 103–105. 謝文婷. 趙紫萍聲樂作品中傳統民歌元素的運用». 上海 : 上海音樂出版社. 08.05.2018. С. 103–105.

внутрішніх закономірностей і художніх особливостей конкретних зразків камерно-вокального жанру; *культурологічний підхід* – з метою реконструкції історико-стильового контексту розвитку китайської художньої пісні; *музикознавчо-структурний аналіз* – для дослідження інтонаційної мови, фактури та виражальних засобів твору.

Результати. Поезія доби Тан тяжіє не до різких природних контрастів, а до станів внутрішньої рівноваги й тонкої мінливості, які найвиразніше виявляються у весняних і осінніх образах. Саме ці пори року найповніше передають відчуття плину часу, зосереджену споглядальність і глибину емоційного переживання. Природа в такій ліриці постає не тлом, а рівноправним співучасником духовного життя людини, яка гостро усвідомлює минуцність буття й цінність кожної миті. У цьому полягає особлива гармонія поетичного світу – єдність внутрішнього стану людини з ритмами навколишнього світу, сповнена тихої зосередженості й філософського змісту.

Пісня, опублікована у 2011 році, вирізняється насиченою образністю та символікою. Через систему метафор і поетичних деталей розкривається внутрішній стан ліричного героя – ностальгія, самотність, тепла пам'ять про рідний дім. Зміна пір року стає художнім знаком плину часу, неминучих втрат і поступового віддалення від дитинства. Місячне сяйво й нічні пейзажі втілюють відчуття відстороненості та духовного зв'язку з минулим; запахи й образи природи символізують тепло батьківщини, яке зберігається у серці, попри відстань. Образ паморозі підкреслює не лише холод пори року, а й внутрішню самотність героя. Схилена голова – традиційний жест китайської лірики – виражає зосередженість, смуток і внутрішню напругу. Усі ці художні деталі формують цілісний образ поета, для якого дім є не географічним місцем, а глибоким духовним станом.

Переклад пісні «Думки тихої ночі» на вірші поета Танської епохи Лі Бо з китайської здійснений авторкою розвідки.

Ясне місячне світло розлилося по перилах колодязя (6–8 т.т.),

немов біла паморозь лягло на землю (9–10 т.т.).

Підношу погляд – ясний місяць сяє в небі за вікном (11–12 т.т.).

Схиляю голову – і в думках лину до далекого дому (13–16 т.т.).

Схиляю голову – і в думках лину до далекого дому (17–18 т.т.).

Ясне місячне світло розлилося по перилах колодязя (19–20 т.т.),

немов біла паморозь лягло на землю (21–22 т.т.).

Підношу погляд – ясний місяць сяє в небі за вікном (23–25 т.т.),

Схиляю голову – і в думках лину до далекого дому (25–27 т.т.).

Ах, місце сердечне... (28–30 т.т.), ім'я тобі – Рідне Місто (31–32 т.т.).

Я вдихаю подих природи (33–34 т.т.), і що глибша ніч – то сильніша туга (35–36 т.т.).

Там, де здіймається дим (36–38 т.т.), там місце, за яким сумує душа (39–40 т.т.).

Коли весна переходить в осінь, жовтіє земля (41–42 т.т.), і сподади дитинства повертаються в серце (43–44 т.т.).

Ах... ах... (45, 47 т.т.)

Ясне місячне світло розлилося по перилах колодязя (49–50 т.т.),

немов біла паморозь лягло на землю (51–52 т.т.).

Підношу погляд – ясний місяць сяє в небі за вікном (53–54 т.т.).

Схиляю голову – і в думках лину до далекого дому (55–56 + 57 т.т.).

Поглянь угору – і узриш місяць (58–59 т.т.).

Схиляю голову – і в думках лину до далекого дому (60–62 + 63 т.т.)

Задум вірша укладений композитором у вільну тричастинну побудову із скороченою репризою. У художній пісні Чжао Цзіпіна перші чотири рядки першої частини неперіодично повторюються і в першій, і в репризній частині.

Вступ до композиції становить шеститактова фортепіанна побудова з виразним імпресіоністичним забарвленням, у якій класична функціональна ієрархія тональності свідомо нівелюється за рахунок активного використання неакордових звуків, замієних тонів і гармонічних нашарувань. Подібний тип гармонічного мислення наближає музику до колористичної поетики Клода Дебюссі, водночас актуалізуючи принципи традиційної китайської ладовості, зокрема систему гун-діао (宫调), що ґрунтується на пентатонічному звукоряді з нефункціональним розумінням гармонії.

Початкове співвідношення S–D у тональності E-dur поступово втрачає характер класичного тонального тяжіння, переходячи у субдомінантову сферу A-dur; при цьому особливу роль відіграють трізвуки побічних щаблів III та VI, які в контексті пентатонічної організації сприймаються не як функціонально зумовлені, а як варіативні опорні співзвуччя. Каденційне завершення, вибудоване на звуках VI та V щаблів із поверненням до E-dur, має радше характер умовного ладового «замикання», ніж класичної каденції, що відповідає принципівій рівновазі, властивій гун-діао.

Фактурне насичення затриманнями та мелодичними формулами, спорідненими з п'ятизвукowymi ладами (гун 宫, шан 商, цзюе 角, чжи 徵, юй 羽), формує звуковий простір медитативної статичності. У поєднанні з імпресіоністичною колористикою ці ладові елементи створюють атмосферу стриманої туги, світлого смутку й внутрішньої невирішеності, що сприймається як відкрите емоційно-смісловіе питання (Приклад 1).



Приклад 1. Чжао Цзіпін. «Думки тихої ночі», Вступ. 1–6-т.т.

Перші чотири рядки поетичного тексту першого куплету пройняті станом тихої, зосередженої туги за рідним домом, що загострюється у нічному мовчанні під світлом місяця. Саме ніч, позбавлена зовнішнього руху, стає простором внутрішнього слухання, у

якому ностальгія за рідним містом піднімається хвилеподібно, немов повільне дихання пам'яті. Цей психологічний стан композитор відтворює за допомогою варіантного розгортання коротких пентахордних і гексахордних відтинків пентатоніки, споріднених із ладовою організацією гун-діао, де опорні звуки не утворюють функціонально жорсткої ієрархії, а сприймаються як рухомі центри тяжіння.

Майже незмінна ритмічна пульсація (чотири четвертні з подальшими двома половинними; або з цілою; або комбінація двох четвертних і половинної) формує ефект внутрішньої статичності, властивий як традиційній китайській модальності, так і імпресіоністичному часовому мисленню. Періодична структурна повторюваність (2 т. + 2 т. + 2 т. + 4 т. + 2 т.) створює враження багаторазового споглядання одного й того ж образу з різних ракурсів – подібно до живописної техніки імпресіонізму, де предмет не фіксується, а мерехтить у зміні світлових і тембрових відтінків.

Поетичний текст насичений символами й порівняннями, які формують єдине семантичне поле ностальгії: місячне світло постає знаком спогадів, самотності й віддаленості; перила колодязя символізують глибини пам'яті та минулого; паморозь уособлює холод часу, що відокремлює людину від витоків; земля метафорично осмислюється як образ дому й батьківщини, вкритої «памороззю» самотності та розлуки; вікно ж виступає межею між зовнішньою реальністю та внутрішнім світом ліричного героя. Послідовність цих метафор не лише поглиблює образний зміст, а й підсилює відчуття самотності та тужливого споглядання.

У музичному плані зазначені стани передані кількома хвилями пентатонічних відтинків, що зазнають варіантних змін і корелюють із п'ятизвуковими структурами гун, шан, цзюе, чжи, юй. Фактурним тлом для них слугують хвилеподібні та ламані арпеджовані поспівки у лівій руці фортепіано, поєднані з інтервальними й акордовими арпеджіато у правій, що надає звучанню тембрової розмитості й колористичної м'якості – характерних ознак європейського імпресіонізму.

Внутрітактові синкопи та низка швидких модуляцій (cis-moll – A-dur – E-dur – cis-moll – E-dur – A-dur – cis-moll) у межах компактної дванадцятитактової побудови (7–18 тт.) посилюють відчуття ладово-тональної нестійкості. Стан туги, споглядання й внутрішньої непевності передається не лише через модальну мінливість, а й через ланцюжки функційної нестійкості, які не завжди отримують завершене розв'язання й переходять в умовну стійкість: (cis-moll) ⁷| t – t₂ ⁸| VI – VI₆₄ = T₆₄ (A-dur) ⁹| D – D⁶ ¹⁰| D – D¹¹ | T → (E-dur) – D₂ – D₄₃ ¹² | → T (A-dur) ¹³| VI = IV (cis-moll) d ¹⁴| t – t ¹⁵| s – s ¹⁶| VII_н ¹⁷| s – d ¹⁸| t – t || (Приклад 2).

У підсумку синтез імпресіоністичної колористики з принципами гун-діао формує особливий художній простір, у якому ностальгія постає не як драматичний афект, а як споглядальний, внутрішньозосереджений стан.

Двічі повторений композитором четвертий рядок першого куплету – «Я схиляю голову в роздумах про свій далекий дім» – відтворює класичний жест самотності, характерний для китайської лірики. У традиційній поетиці Тан поет, згадуючи рідний край, не піднімає погляду до неба; навпаки, він опускає голову, занурюючись у власний внутрішній світ. Схилена голова стає символом печалі, задумливості та глибокого особистісного болю, що резонує з ліричною суттю рядка.

У музичному плані композитор застосовує варіантно-імпровізаційне проведення матеріалу (19–27 тт.) для повтореного поетичного тексту:

«Яскраве місячне світло розливалось по перилах колодязя / ... / Я схиляю голову в роздумах про свій далекий дім».

Приклад 2. Чжао Цзіпін. «Думки тихої ночі», 11–18-т.т.

Така варіантність відтворює хвилеподібний, циклічний характер інтонацій пентатонічних відтинків у системі гун-діао (宮調), де звукорядна організація не підпорядкована жорсткій тональній ієрархії, а функціонує як колористична площина, подібно до європейського імпресіоністичного підходу Дебюссі.

Емоційний контраст посилюється у серединній частині пісні, де звучать насичені образи та символи: душевне місце постає як осередок внутрішнього тепла, що зберігає спогади та почуття, незалежно від фізичної відстані; запах природи уособлює живу пам'ять і непорушний зв'язок із рідним домом. Композитор передає ці стани за допомогою постійних хвиль пентатонічних мотивів, варіантних інтервальних і арпеджiovаних фігур у лівій і правій руках, що створюють ефект наростаючої ностальгії та внутрішньої хвилі емоцій, кульмінуючи у точці «золотого перетину».

Чотиричастинна структура поетичного тексту (a + b + c + d) реалізована у повтореній двочастинній формі: a + b + a₁ + b₂, із періодично повторюваними фразами: 4 (2 + 2) + 4 (2 + 2) + 4 (2 + 2) + 4 (2 + 2) такти. Композитор також експериментує з тональною палітрою, охоплюючи рух від чотирьох дієзів до одного бемоля.

У першому реченні з текстом «Ах, це душевне місце» (28–30 тт.) / «Тебе звуть Рідне Місто» (31–32 тт.) мелодична лінія побудована на відтинку пентатонічної гами, який у другій фразі звучить в оберненні, створюючи відчуття дзеркального відображення

емоцій. Гомофонно-ушільнений фортепіанний супровід забезпечує серію гармонічних відхилень: d-moll – F-dur – B-dur – F-dur (Приклад 3), синтезуючи принципи китайської ладовості і європейської імпресіоністичної колористики, що дозволяє передати глибину ностальгії, внутрішню самотність і споглядальний характер ліричного стану.

Приклад 3. Чжао Цзіпін. «Думки тихої ночі», 28–34-т.т.

Поетичний рядок «Що глибша ніч, то бурхливіші почуття» (35–36 тт.) підкреслює, що самотність та хвили ностальгії, що накочуються у темряві ночі, значно посилюють емоційну напругу і тугу ліричного героя. У китайській поетичній традиції ніч асоціюється із внутрішньою зосередженістю та медитативною самотністю, де темрява слугує простором для споглядання та рефлексії. Європейська імпресіоністична парадигма підкреслює цей стан через колористичну гармонію та ритмічні хвилеподібні структури, що створюють ефект мінливої внутрішньої емоційної пульсації.

У музичному втіленні друге–четверте речення (33–40 тт.) реалізовані через низку гармонічних відхилень, що поєднують традиційні китайські та європейські елементи.

В основі лежить пентатонічна інтонація гун-діао, що забезпечує медитативну стабільність та внутрішню наповненість.

Одночасно використані європейські гармонічні відхилення, що створюють відчуття хвилеподібної напруженості: D43→T(B-dur), D→T(F-dur), D43→T(B-dur), D→t(d-moll), D→T(F-dur), D43→T(B-dur), D→T(F-dur), у 33–40-му тактах і т.д.

Ця комбінація формує синтез ладово-модальної китайської медитативності та європейської імпресіоністичної гармонійної пульсації, де внутрішнє хвилювання та споглядання передані через чергування пентатонічних мотивів і тонально нестійких гармонічних ланцюжків дисонанс-консонанс. Така організація дозволяє музично відобразити психологічний стан героя – наростаючу ностальгію, самотність і хвилю переживань у нічному просторі.

Усі зазначені виражальні чинники – лінія пентатонічних відтинків, обрисами подібна до символу безконечності, синкоповані метроритмічні групи, часта зміна тональностей та ладова перемінність – формують цілісний образ загостреного емоційного стану ліричного героя. При цьому пентатонічна інтонаційна основа репрезентує китайську традицію медитативного споглядання та символічного мислення, де нескінченний рух мелодії ототожнюється з безперервністю внутрішніх переживань, тоді як синкопований ритм, гармонічна нестійкість і тональні зсуви виразно апелюють до європейської імпресіоністичної поетики, зорієнтованої на передачу мінливих психологічних станів і емоційних хвиль.

Уся середина побудова завершується вигуками «Ах, Ах», які постають кульмінаційною вершиною схвильованості та смутку. Цей емоційний пік композитор підкреслює частими тональними зміщеннями (F-dur – B-dur – F-dur – d-moll у межах 24–48 тт.), де зіставлення мажорних і мінорних сфер поєднує китайську образну символіку мінливості душевних станів із європейською драматургією гармонічного напруження, властивою імпресіоністичному мисленню.

Композиція завершується скороченою репрізою, побудованою на варіантному проведенні тематичного матеріалу першої частини. Повтор тут постає не як буквальне повернення, а як зовнішнє доповнення видозміненого поетичного тексту передостаннього рядка, що звучить як заклик: «Подивіться вгору і побачите місяць» (58–59 тт.), та фінального рядка поезії «Я схилию голову в роздумах про свій далекий дім» (60–62 (+63) тт.). Ці образи втілені у двох хвилях висхідних, стрімких звукообразальних пасажів, які, розгортаючись у перекличках фортепіано через шість октав, поєднують китайську символіку місяця як образу духовної надії з європейською концертно-імпресіоністичною фактурною розкутістю (Приклад 4).

59

月 低头思

61

故 乡 rit.

Приклад 4. Чжао Цзіпін. «Думки тихої ночі», 59–63.

Фінал передає оптимізм героя, його непохитну віру в перемогу добра, надію на швидке повернення додому та досягнення внутрішнього заспокоєння.

Висновки. У художній пісні Чжао Цзіпіна «Думки тихої ночі», написаній на слова однойменного вірша поета Танської доби Лі Бо, розгортається низка поетично-музичних картин і внутрішніх станів, у яких сконцентровано атмосферу глибокої ностальгії та усвідомлення нерозривного духовного зв'язку з рідним домом – зв'язку, що не втрачає своєї сили незалежно від просторової віддаленості людини. Попри часову дистанцію понад тринадцять століть, композитор і поет виявляють дивовижну духовну єдність: у їхніх художніх образах артикульовано універсальні переживання, позбавлені часових і просторових обмежень, що свідчить про позаісторичну природу теми дому, пам'яті та самотності.

Поетичний текст, покладений в основу твору, насичений метафорами і символами, характерними для класичної китайської поезії, де внутрішній стан людини нерозривно зливається з образами природи. Природні картини набувають символічного виміру: зміни в природі стають знаками плину часу, а образ місяця постає як універсальний символ пам'яті, самотності та духовного зв'язку з минулим і рідним домом. Саме в цій взаємодії поетичного символізму та музичної мови, що поєднує китайську модальність із європейською гармонічною логікою, і виявляється глибинний художній синтез двох культурних світів.

Окреслюючи виражальні особливості музичної мови Чжао Цзіпіна у художніх піснях, відзначаємо таке.

Музична мова художніх пісень Чжао Цзіпіна вирізняється органічним поєднанням національно зумовлених інтонаційних джерел і досягнень європейської композиторської традиції кінця XIX – початку XX століття. Провідну роль у формуванні образної сфери його вокальних мініатюр відіграє мелодика, основою якої є пентатоніка – стрижневий елемент китайської музичної ментальності. Пентатонічні мотиви зазвичай подаються у вигляді лаконічних послівок, що підлягають варіантному і секвенційному розвитку. Така інтонаційна економність поєднується з прагненням до просторової розгорненості: мелодична лінія часто розширюється завдяки введенню широких інтервалів, які створюють відчуття простору, внутрішньої свободи та споглядальності. Вокальна партія, насичена пентатонічними формами, зберігає імпровізаційну гнучкість і природність народного голосоведення.

Гармонічна мова композитора тяжіє до колористичних моделей пізнього романтизму та імпресіонізму. У його творах помітне відхилення від класичної функціональної логіки t–s–d: натомість активно залучаються тризвуки та септакорди побічних щаблів, насамперед шостого, у суміжнощабельному русі, що зближує гармонічне мислення з фольклорними принципами. На сильних долях нерідко виникають поліфункційні співзвуччя, акорди з доданими або заміненними тонами, а також неакордові звуки, які збагачують вертикальну палітру. Особливу роль відіграють тризвуки і септакорди другого низького щабля (N), часто у поліфункційному поєднанні, а також мінорна домінанта, що посилює експресивну напругу. Тональна нестійкість і часті модуляції у перший ступінь спорідненості стають важливим засобом психологізації музичного висловлювання.

Фортепіанна фактура у художніх піснях Чжао Цзіпіна тяжіє до імпресіоністичних і романтичних прийомів. Вона базується на арпеджіо, трелях, арпеджіато, хвилеподібних або ламаних арпеджіованих послівках, а також на інтервальних та акордових розгортаннях. Часто використовується приховане двоголосся, терцієві, секстові й октавні дублювання, що збагачують темброву та просторову перспективу звучання. Багатопластовість фактури створює відчуття легкості, повітряності та барвистої розсвітленості, посилюючи образну асоціативність музики.

Ритмічна організація характеризується внутрішньотактовими синкопами, які надають мелодії прихованої динаміки й пластичності. Рівномірна пульсація однотривалих нот,

особливо у середніх розділах форми, може змінюватися більш активною ритмізацією мелодичної лінії. Метроритмічна варіативність стає важливим виражальним чинником, відображаючи внутрішні хвилювання ліричного героя та мінливість його емоційних станів.

Формотворення у вокальних мініатюрах композитора ґрунтується на гнучких тричасинних репризних структурах типу A–B–A¹, які забезпечують можливість варіантного розвитку тематичного матеріалу. Періодична повторюваність фраз створює ефект споглядання одного образу з різних ракурсів, а варіантно-імпровізаційний виклад сприяє поступовому емоційному поглибленню поетичного тексту.

Взаємодія музики й поезії є однією з визначальних ознак стилю Чжао Цзіпіна. Музично-виражальні засоби тісно корелюють із поетичним змістом, підкреслюючи емоційні стани ліричного героя – його тугу, захоплення, надію, внутрішню боротьбу. Значну роль відіграють звукообразальні елементи, що відтворюють метафоричні образи природи, насичені символікою китайської поезії. Такі образи, як місячне світло, паморозь, дим, набувають у музиці знакової функції, символізуючи ностальгію, самотність, плин часу та зв'язок із минулим. Емоційний стан героя постає нерозривно пов'язаним із природними картинками, зміни яких стають алегорією внутрішніх переживань.

Стиль Чжао Цзіпіна ґрунтується на тонкому синтезі європейських і китайських елементів. Західні гармонічні, фактурні та формальні моделі органічно поєднуються з національними традиціями – пентатонікою, народним голосоведенням, імпровізаційністю та поетичною символікою. У результаті формується унікальний музичний текст, що водночас вбирає архаїчні інтонаційні пласти і сучасні композиторські прийоми, перебуваючи на перетині культур Сходу та Заходу.

Таким чином, Чжао Цзіпін постає яскравою універсальною постаттю в історії китайської музики кінця XX – початку XXI століття. Його художня пісня, зокрема «Думки тихої ночі», репрезентують новий етап розвитку камерно-вокальної мініатюри, орієнтований на суб'єктивність висловлювання та індивідуалізацію музичної мови за збереження національної ідентичності. Широке використання пентатоніки, новаторські гармонічні послідовності з перевагою поліфункційних колористичних поєднань, імпресіоністична легкість фактури, внутрішньотактові синкопи й динамічні контрасти формують глибоко емоційну музичну тканину, що перебуває у тісному діалозі з багатогранною символікою китайської поезії та утверджує значущість творчості композитора в контексті сучасної світової культури.

Література

1. Се Вен'їн (謝文婷). Використання елементів традиційної народної пісні у вокальній творчості Чжао Цзіпіна. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2018. С. 103–105. 原文: 謝文婷. 《趙紫萍聲樂作品中傳統民歌元素的運用》. 上海: 上海音樂出版社, 2018. 頁 103–105.
2. Цінсі Танг (唐慶熙). Аналіз етнічного стилю кіно- та телепісень Чжао Цзіпіна. Пекін : Театральний дім, 2019. С. 124. 原文: 唐慶熙. 《趙紫萍民族風影視歌曲分析》. 北京: 戲劇之家, 2019. 頁 124.
3. Ян Хепін (楊和平). Два ключові моменти музичної композиції Чжао Цзіпіна для кіно і телебачення. Пекін : Народне музичне видавництво, 2019. С. 36–39. 原文: 楊和平. 《趙紫萍電影電視音樂創作的兩個重點》. 北京: 人民音樂出版社, 2019. 頁 36–39.
4. Pysmenna O., Myshko S., Cherevko K. Stylistics of Impressionism in the song cycles of Lesia Dychko “Pastels” and “Enharmonic” on the poems by Pavlo Tychyna. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 2021. 66 (1), 159–177. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.11.

Дата першого надходження статті до видання: 29.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 26.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

УДК 780.616

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-9>

Савицька Олександра Вікторівна
старший викладач кафедри народних інструментів,
Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0009-0007-3449-7552>

Мельник Надія Валентинівна
старший викладач кафедри народних інструментів,
Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0009-0003-4276-1932>

АКУСТИКО-ЕСТЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ СУЧАСНОЇ ЦИМБАЛЬНОЇ ЗВУКОВОЇ МОДЕЛІ: АНАЛІТИЧНІ АСПЕКТИ НА ПРИКЛАДІ АНСАМБЛЮ НАРОДНОЇ МУЗИКИ «СТОЖАРИ»

У статті розглянуто сучасну цимбальну звукову модель як багаторівневу акустико-естетичну систему, що формується на перетині органологічних, виконавських та художньо-інтерпретаційних чинників. Дослідження ґрунтується на аналізі аудіо- й відеоматеріалів ансамблю народної музики «Стожари», що репрезентує актуальні тенденції розвитку українського народно-інструментального мистецтва. У роботі поєднано методи музично-теоретичного аналізу, спектральних вимірювань та органологічної експлікації, що дало змогу простежити взаємозв'язок між конструкційними параметрами інструмента, технікою гри та художнім результатом. Спектральний аналіз засвідчив, що для сучасних українських цимбал характерні виразна частотна яскравість, збалансована середньочастотна насиченість та динамічно керована форма атаки й затухання. У виконавській практиці «Стожарів» ці параметри набувають функціональної диференціації: у танцювальних композиціях інструмент виконує роль ритмічного ядра завдяки посиленню перкусійного складника, тоді як у ліричних творах переважає м'який, кантилений тембр із подовженим післязвучанням. Виявлено, що вибір матеріалу молоточків, техніка удару та конструкція інструмента суттєво впливають на образну сферу звучання, визначаючи темброву пластику та стильову адекватність інтерпретації. Органологічні спостереження підтвердили, що сучасні конструкційні модифікації – посилення резонансної деки, оптимізований натяг струн та використання матеріалів із підвищеною пружністю – розширюють динамічний діапазон і забезпечують стабільність тембрового профілю в різних регістрах. Це сприяє кращому ансамблевому злиттю та підвищенню виразності мелодичних епізодів. Естетичний аналіз засвідчив, що цимбали у «Стожарах» функціонують як носій традиційної тембрової символіки та одночасно як інструмент сучасної художньої моделі, здатний до стилістичного розширення й виразної драматургічної рольової гнучкості. Узагальнено, що сучасна цимбальна звукова модель не є фіксованою, а постає як динамічна система, що адаптується до виконавських завдань, жанрового контексту та естетичних настанов ансамблю. Отримані результати створюють підґрунтя для подальших досліджень українських цимбал у напрямі спектральної параметризації, порівняльного аналізу ансамблевих моделей та оновлення методик виконавської підготовки.

Ключові слова: цимбали, акустика, тембр, ансамблеве виконавство, звукова модель, «Стожари», естетика звучання.

Savitskaya Oleksandra, Melnyk Nadiya. Acoustic-aesthetic parameters of the modern cymbal sound model: analytical aspects on the example of the folk music ensemble "Stozhary"

The article considers the modern cymbal sound model as a multi-level acoustic-aesthetic system, which is formed at the intersection of organological, performing and artistic-interpretative factors. The study is based on the analysis of audio and video materials of the folk music ensemble "Stozhary", which represents the current trends in the development of Ukrainian folk instrumental art. The work combines the methods of music-theoretical analysis, spectral measurements and organological explication, which made it possible to trace the relationship between the structural parameters of the instrument, playing technique and artistic result. Spectral analysis showed that modern Ukrainian cymbals are characterized by distinct frequency brightness, balanced mid-frequency saturation and dynamically controlled form of attack and decay. In the performance practice of the "Stozhars", these parameters acquire functional differentiation: in dance compositions, the instrument plays the role of a rhythmic core due to the strengthening of the percussion component, while in lyrical works, a soft, cantilevered timbre with an extended aftersound prevails. It has been found that the choice of hammer material, the striking technique and the design of the instrument significantly affect the figurative sphere of sound, determining the timbre plasticity and stylistic adequacy of the interpretation. Organological observations have confirmed that modern structural modifications – strengthening the resonant soundboard, optimized string tension and the use of materials with increased elasticity – expand the dynamic range and ensure the stability of the timbre profile in different registers. This contributes to better ensemble fusion and increased expressiveness of melodic episodes. Aesthetic analysis has shown that the cymbals in "Stozhary" function as a carrier of traditional timbre symbolism and at the same time as an instrument of a modern artistic model, capable of stylistic expansion and expressive dramatic role flexibility. It is generalized that the modern cymbal sound model is not fixed, but appears as a dynamic system that adapts to the performance tasks, genre context and aesthetic guidelines of the ensemble. The results obtained create a basis for further research into Ukrainian cymbals in the direction of spectral parameterization, comparative analysis of ensemble models and updating of performance training methods.

Key words: cymbals, acoustics, timbre, ensemble performance, sound model, "Stozhary", aesthetics of sound.

Вступ. Сучасний етап розвитку українського народно-інструментального виконавства позначений суттєвими змінами у звукових моделях традиційних інструментів, що зумовлює необхідність їхнього комплексного музикознавчого осмислення. Серед них особливе місце посідають цимбали, чия темброва природа, акустична структура та художні функції відзначаються високою варіативністю і здатністю до стилістичної трансформації. Від початку ХХІ століття інструмент переживає нову хвилю оновлення, пов'язану як з конструкційними модифікаціями, так і з розширенням виконавського арсеналу, що відповідає потребам сучасного ансамблевого звучання. Така динаміка розвитку актуалізує потребу в уточненні поняття сучасної цимбальної звукової моделі та виявленні тих її характеристик, що визначають художню специфіку інструмента в умовах оновленої музичної практики¹.

Проблема комплексного аналізу звукової моделі цимбал передбачає врахування двох взаємопов'язаних рівнів – акустичного та естетичного. Акустичний рівень охоплює

¹ Костенко О. Деякі тенденції використання цимбалів у творчості харківських композиторів. Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство». Вип. 3. Харків : Стиль, 2001. С. 68–78

сукупність тембрових, спектральних та динамічних параметрів, зумовлених конструкцією інструмента, матеріалом і технікою гри; естетичний – репрезентує способи формування художнього образу, ансамблевих функцій, жанрово-стильових ролей. Саме їхнє взаємопроникнення визначає семантичний потенціал цимбал, що постає не як суто органологічна характеристика, а як цілісна виконавська система².

Вибір ансамблю народної музики «Стожари» як аналітичного прикладу зумовлений тим, що практика цього колективу демонструє сучасні тенденції у використанні цимбал в ансамблевому контексті: поєднання традиційного виконавства з новими фактурними моделями, застосування розширених технічних можливостей інструмента, переосмислення тембрових контрастів і рольових функцій. Виступи ансамблю репрезентують широкий спектр жанрових і стилістичних рішень, що робить їх показовим матеріалом для аналізу того, як акустичні властивості інструмента інтегруються у художню структуру ансамблевого звучання³.

Таким чином, дослідження акустико-естетичних параметрів сучасної цимбальної звукової моделі та їх проявів у виконавській практиці ансамблю «Стожари» має не лише теоретичну значущість для українського музикознавства, але й практичну цінність для виконавців, аранжувальників та педагогів, які працюють у сфері народно-інструментального мистецтва. У цьому контексті теоретичне узагальнення та аналітична конкретизація звукової моделі цимбал сприятимуть подальшому розвитку інтерпретаційних стратегій і формуванню нового бачення ролі інструмента у сучасному ансамблевому виконавстві.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження слугували аудіо- та відеозаписи концертних виступів ансамблю народної музики «Стожари», а також студійні фіксації окремих творів його репертуару, що дають можливість простежити інтонаційно-структурну, темброву та динамічну роль цимбал у різних художніх умовах. Для конкретизації акустичних характеристик додатково використано записи сольних фрагментів цимбального виконавства, відібраних за критерієм технічної репрезентативності й чіткості фонограми, що забезпечує об'єктивність спектрального аналізу. Теоретичну основу сформували органологічні та музично-акустичні праці українських і західноєвропейських дослідників, присвячені конструкційним особливостям і слуховим параметрам м'якоточкових струнних інструментів, а також новітні дослідження тембрової семантики в народно-інструментальному виконавстві⁴.

Методологія дослідження поєднує низку взаємодоповнювальних підходів. Насамперед застосовано аналітичний метод музикознавчої інтерпретації, що передбачає структурний, фактурний і стилістичний аналіз партій цимбал в ансамблевому звучанні з окремим виділенням драматургічних функцій інструмента. На цьому рівні враховано не лише фактичне розташування цимбал у музичній текстурі, але і спосіб формування художнього образу, співвідношення їх тембрової ролі з іншими інструментами ансамблю, характер взаємодії з мелодичними та ритмічними групами.

Для дослідження акустичних параметрів застосовано метод спектрального аналізу. Використано цифрові інструменти, що дають змогу визначати частотний склад сигналу, інтенсивність обертонів, форму атаки та характер затухання звучання. Метод опрацьовано

² Leach John. The cimbalom. *Music and letters*, 53. 1972. P. 134–142.

³ Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : дис. ... д-ра наук : 17.00.03, 2008. 619 с.

⁴ Ватаманюк Р. Різновиди цимбалів на теренах Західної України. *Науковий збірник. 6-й світовий конгрес цимбалістів*. Львів : Кобзар, 2001. С. 42–44.

на основі підходів, запропонованих у сучасних працях із акустики молоточкових струнних інструментів, які доводять, що спектральна енергія, її розподіл у середньо- та високочастотному діапазонах, а також часові параметри звуку є ключовими індикаторами стилістичної та виконавської специфіки інструмента. Застосування спектральних вимірювань уможливило об'єктивне виокремлення тих характеристик, що у виконавському процесі сприймаються як темброві яскравість, прозорість або щільність звучання⁵.

Важливим компонентом методики стала також органологічна експлікація, спрямована на з'ясування впливу конструкції цимбал, матеріалу та форми молоточків, натягу та типу струн, площини удару та особливостей резонансного корпусу на формування звуку. Ця частина дослідження базувалася на порівнянні наявних органологічних описів сучасних українських цимбал із практичними спостереженнями щодо інструментів, використаних у виступах ансамблю «Стожари». Зіставлення емпіричних акустичних результатів із органологічними параметрами дало можливість виявити причинно-наслідкові зв'язки між конструкційними модифікаціями та змінами тембрового профілю.

Доповнювальним елементом методології виступив культурно-естетичний підхід, що дозволив інтерпретувати отримані акустичні дані у контексті сучасної української виконавської традиції. Такий підхід дав змогу окреслити естетичні функції цимбал у структурі ансамблевого звучання та виявити способи художнього використання інструмента, притаманні ансамблю «Стожари», зокрема його орієнтацію на тембровий контраст, ритмопульсацію та фактурну варіативність⁶.

Застосування зазначених методів у комплексі забезпечило цілісне дослідження цимбальної звукової моделі як поєднання вимірюваних акустичних параметрів і художньо-естетичних закономірностей, що формуються у виконавській практиці сучасного українського народного ансамблю.

Результати. У процесі проведеного аналізу вдалося встановити низку закономірностей, що визначають специфіку сучасної цимбальної звукової моделі та особливості її реалізації у виконавській практиці ансамблю народної музики «Стожари». Найважливішим результатом стало з'ясування того, що акустичні характеристики інструмента формують не окремий набір технічних показників, а комплексну систему темброво-енергетичних параметрів, які в ансамблевому контексті проявляються за певними структурними законами⁷.

Спектральний аналіз сольних і ансамблевих фрагментів засвідчив, що сучасні українські цимбали, використані в практиці ансамблю, характеризуються виразним акцентом на високому обертоному спектрі та стабільною насиченістю середньочастотної зони. Такий розподіл енергії зумовлює підвищену проникність тембру та забезпечує виокремлення інструмента у багатоголосій фактурі. Однак характер цієї спектральної організації визначається низкою чинників: матеріалом молоточків, місцем удару, натягом струн і конструкційними особливостями конкретної моделі цимбал. В ансамблевій практиці «Стожарів» саме варіювання цих параметрів формує виразну типологію функціональних ролей інструмента⁸.

⁵ Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2015. 18 с.

⁶ Мельничук С. Учитель. Творчий портрет фундатора волинської цимбально-педагогічної школи Романа Скіри : монографічний посібник. Рівне, 2007. 155 с.

⁷ Мельничук С. Учитель. Творчий портрет фундатора волинської цимбально-педагогічної школи Романа Скіри : монографічний посібник. Рівне, 2007. 155 с.

⁸ Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : дис. ... д-ра наук : 17.00.03, 2008. 619 с.

Для узагальнення виявлених закономірностей подано аналітичну таблицю, що співвідносить акустичні параметри цимбал із їхніми естетичними та функціональними проявами в ансамблевому звучанні.

Таблиця 1

Акустико-естетичні параметри сучасної цимбальної звукової моделі та їх реалізація в ансамблі «Стожари»

Акустичний параметр	Зміст параметра (вимірювані та якісні ознаки)	Художньо-естетичний ефект	Функціональний прояв у «Стожарах»
Спектральна яскравість (перевага високих обертонів)	Домінування верхньочастотного спектра, швидка атака сигналу	Відчуття «світлого» та пронизливого тембру; підвищена виразність у густих фактурах	Акцентування ритмічного малюнка; виділення кульмінаційних точок у танцювальних номерах
Середньочастотна насиченість	Рівномірний розподіл енергії у середньому діапазоні	Тепліший, «округліший» тембр; більша темброва щільність	Формування тембрового тла у ліричних композиціях; забезпечення ансамблевої цілісності
Часові параметри звучання (атака й затухання)	Від швидкої атаки до помірної; варіабельна тривалість затухання залежно від техніки гри	Артикуляційна чіткість або м'якість образу; відчуття просторової глибини	У повільних творах – довше резонансне звучання; у швидких – контрольоване скорочення післязвучання
Матеріал та жорсткість молоточків	Тверді – вища спектральна різкість; м'які – зглажена атака, середньочастотний акцент	Контрастність між «перкусійним» і «співучим» тембром	Тверді молоточки – у танцювальних номерах; м'які – у ліричних епізодах та інтонаційних піднесеннях
Конструкція та резонансні властивості інструмента	Посилена дека, пружні струни, рівний натяг	Розширений динамічний діапазон, стабільність тембру	Здатність до виразних динамічних контрастів (від р до f); точність інтонаційно-динамічних переходів

Джерело: сформовано автором на основі^{9, 10}

Представлена таблиця 1 дозволяє узгодити результати акустичних вимірювань із фактичними художніми функціями інструмента. Зафіксована закономірність – цимбали в ансамблевій практиці «Стожарів» не мають фіксованого тембрового статусу, а змінюють свій звуковий образ залежно від композиційно-стильового контексту. В умовах ритмізованих танцювальних структур ключовими стають висока спектральна яскравість і коротка атака, що підсилюють перкусійні властивості інструмента. У ліричних фрагментах, навпаки, домінує середньочастотна насиченість та триваліше затухання, яке створює просторовий, «об'ємний» ефект звучання.

Деталізація часових характеристик показала, що у тих епізодах, де інструмент виступає як мелодичний провідник, виконавці надають перевагу техніці м'якого дотику з короткою передатакою, завдяки чому тембр стає більш подовженим і кантиленним. Такий прийом істотно відрізняється від манери гри в ритмічних епізодах, де музиканти

⁹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 243 с.

¹⁰ Кужба М. Цимбали в системі народно-інструментального виконавства України: на пошану Тараса Барана та Олени Костенко. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть* : збірник матеріалів та тез XV міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 3 грудня 2021 р.) / редактор-упорядник А. Душний. Дрогобич : По світ, 2021. С. 93–97.

цілеспрямовано підсилюють перкусійність звучання¹¹.

Конструкційний аспект також отримав підтвердження: використання сучасних моделей цимбал із підсиленими резонансними властивостями дозволило ансамблю досягти більшої стабільності тембрової рівноваги між регістрами, що забезпечує краще ансамблеве злиття й уникає домінування верхнього спектра, характерного для старіших моделей інструмента¹².

Таким чином, результати дослідження засвідчують, що сучасна цимбальна звукова модель у практиці ансамблю «Стожари» є гнучкою, багатофункціональною та формує художню виразність через складну взаємодію спектральних, динамічних і фактурних параметрів.

Висновки. Узагальнення проведеного дослідження дозволяє констатувати, що сучасна цимбальна звукова модель, репрезентована у виконавській практиці ансамблю народної музики «Стожари», постає як багаторівнева акустико-естетична система, сформована на перетині органологічних, виконавських і художньо-інтерпретаційних чинників. Її характер визначається не лише конструкційними параметрами інструмента, але й комплексом виконавських прийомів, які модифікують темброво-динамічний профіль звучання, роблять його гнучким і функціонально варіативним.

Акустичний аналіз засвідчив, що для сучасних українських цимбал властиві виразна спектральна яскравість, стійка середньочастотна насиченість та динамічно керована форма атаки й затухання, які разом формують своєрідний «пластичний» тембр, здатний адаптуватися до різних стильових та фактурних умов. Синтез цих параметрів забезпечує інструменту можливість інтегруватися у щільну ансамблеву структуру без втрати інтонаційної виразності, а також підсилювати загальну драматургію твору завдяки точній артикуляційній акцентуації.

Естетичний аспект дослідження дав змогу встановити, що темброва специфіка цимбал у «Стожарах» має не лише технічну, але й образотворчу природу. У ритмічних композиціях інструмент виконує функцію енергетичного ядра ансамблевої пульсації, тоді як у ліричних творах переходить до ролі носія м'якого, емоційно забарвленого колориту. Така здатність інструмента змінювати свою образну роль є ключовою рисою сучасної звукової моделі та підтверджує необхідність розглядати цимбали не лише як елемент фактури, але як самостійний художній інтонаційний центр.

Органологічні спостереження засвідчили, що оновлення конструкції інструмента – використання пружніших струн, посиленних резонансних дек та оптимізованого натягу – істотно розширює динамічний діапазон і стабілізує частотну рівновагу між регістрами. Це сприяє кращому ансамблевому злиттю, послаблює ризик надмірної «вершинної» яскравості та надає інструменту додаткових художніх можливостей у широкому динамічному спектрі.

Отримані результати дозволяють зробити узагальнений висновок, що сучасна цимбальна звукова модель у практиці ансамблю «Стожари» не є статичною категорією, а функціонує як динамічна, інтерпретаційно керована система. Її формують взаємодія спектральних і часових параметрів, органологічні особливості інструмента та стильові

¹¹ Теуту І. Транскрипція в українському цимбальному мистецтві: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2016. 19 с.

¹² Баран Т. Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. НАН України, Інст. мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2003. 197 с.

настанови колективу. Така модель не лише відтворює традиційні ознаки українського цимбального звучання, але й розширює його межі завдяки новим виконавським технікам, жанровим синтезам і тембровим акцентам, властивим сучасній народно-інструментальній культурі.

Перспективи подальших досліджень полягають у деталізації спектральних характеристик різних моделей українських цимбал, у розширенні кола ансамблів для порівняльного аналізу, а також у застосуванні високоточних інструментальних методів вимірювання, що дозволить уточнити взаємозв'язок між конструкційними інноваціями та еволюцією тембрової естетики інструмента.

Література

1. Баран Т. Концертні цимбали : історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. НАН України, Інст. мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2003. 197 с.
2. Ватаманюк Р. Різновиди цимбалів на теренах Західної України. *Науковий збірник. 6-й світовий конгрес цимбалістів*. Львів : Кобзар, 2001. С. 42–44.
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 243 с.
4. Костенко О. Деякі тенденції використання цимбалів у творчості харківських композиторів. Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство». 2001. Вип. 3. С. 68–78.
5. Кужба М. Цимбали в системі народно-інструментального виконавства України: на пошану Тараса Барана та Олени Костенко. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть* : збірник матеріалів та тез XV міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 3 грудня 2021 р.) / редактор-упорядник А. Душний. Дрогобич : По світ, 2021. С. 93–97.
6. Мельничук С. Учитель. Творчий портрет фундатора волинської цимбально-педагогічної школи Романа Скіри : монографічний посібник. Рівне, 2007. 155 с.
7. Теуту І. Транскрипція в українському цимбальному мистецтві: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2016. 19 с.
8. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : дис. ... д-ра наук : 17.00.03, 2008. 619 с.
9. Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2015. 18 с.
10. Kretu S. Piese pentru tambal si pian. Chisinau : Lumina, 1990. 140 s.
11. Leach John. The cimbalom. *Music and letters*, 53. 1972. P. 134–142.
12. Nikolaievska Y., Paliy I., Denysenko I., Cherednychenko O., Kuzhba M., Cherniavskiy I., Wang Youjie, Zeng Qian. Style paradigm of the instrumental 85 etude genre. *Ad Alta – Journal of interdisciplinary research*. 2017. Vol. 13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18–25.

Дата першого надходження статті до видання: 12.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0



УДК 78.071.1(477.83/.86)"19"

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-10>

Толошніак Наталія Анатоліївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри естрадно-вокального мистецтва,
Заклад вищої освіти «Університет Короля Данила»
<https://orcid.org/0000-0003-2317-4321>

Кметюк Тарас Васильович
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва,
Заклад вищої освіти «Університет Короля Данила»
<https://orcid.org/0009-0000-3155-8267>

РОЛЬ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ БОРИСА КУДРИКА У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО ДИСКУРСУ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті здійснено комплексний аналіз музикознавчої публіцистики Бориса Кудрика як важливого чинника культурно-освітнього процесу Галичини першої третини ХХ століття. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення ролі музикознавчої думки в умовах соціально-політичних трансформацій та формування модерної української культурної ідентичності. Увагу зосереджено на багатогранній діяльності Б. Кудрика як музикознавця, педагога, публіциста й громадського діяча, чия спадщина істотно вплинула на розвиток музичної освіти, виконавської культури та національної самосвідомості українського суспільства.

Методологічну основу дослідження становить поєднання історико-культурного, аналітико-типологічного й порівняльного підходів, що уможливило систематизацію наукових праць Бориса Кудрика та визначення місця його публіцистики в регіональному культурно-освітньому просторі.

У статті доведено, що музикознавча публіцистика Б. Кудрика виконувала не лише інформативно-критичну, а й виразну просвітницько-виховну та методичну функції. Проаналізовано основні тематичні напрями його дописів: проблематику української народної пісні як духовного коду нації, її виховний і консолідаційний потенціал, взаємодію фольклору й професійної музики, музично-педагогічну публіцистику та матеріали, присвячені аматорському мистецтву у середовищі товариства «Просвіта».

Обґрунтовано, що стиль публіцистичних дописів Бориса Кудрика поєднував наукову аналітичність із доступністю й емоційною переконливістю, завдяки чому вони були зорієнтовані як на фахову аудиторію, так і на широкі кола читачів.

Зроблено висновок, що музикознавча публіцистика Бориса Кудрика є цілісним феноменом української культури, який поєднує аналітичну глибину, педагогічну спрямованість і просвітницьку місію. Її значення виходить за межі свого часу, зберігаючи актуальність для сучасного наукового дискурсу та відкриваючи перспективи подальших досліджень історії музичної освіти, культурно-освітніх процесів і національного мистецького досвіду Галичини.

Ключові слова: *Борис Кудрик, музикознавча публіцистика, культурно-освітній процес, українська народна пісня, національна ідентичність, музична освіта, Галичина першої третини ХХ століття.*

Toloshniak Nataliia, Kmetiuk Taras. The Role of Boris Kudryk's musicological publicism in shaping the cultural and educational discourse of Galicia in the first third of the twentieth century

The article provides a comprehensive analysis of the musicological publicism of Boris Kudryk as an important factor in the cultural and educational process of Galicia in the first third of the twentieth century. The relevance of the study is conditioned by the need to comprehend the role of musicological thought in the context of socio-political transformations and the formation of a modern Ukrainian cultural identity. The focus is placed on the multifaceted activity of B. Kudryk as a musicologist, educator, publicist, and public figure, whose legacy significantly influenced the development of music education, performance culture, and the national self-awareness of Ukrainian society.

The methodological framework of the study is based on a combination of historical-cultural, analytical-typological, and comparative approaches, which made it possible to systematize Boris Kudryk's scholarly works and to determine the place of his publicism within the regional cultural and educational space.

The article demonstrates that B. Kudryk's musicological publicism fulfilled not only informative and critical functions but also clearly expressed educational, formative, and methodological roles. The main thematic areas of his writings are analyzed, including issues related to the Ukrainian folk song as the spiritual code of the nation, its educational and consolidating potential, the interaction between folklore and professional music, music-pedagogical publicism, and materials devoted to amateur art within the milieu of the Prosvita society.

It is substantiated that the style of Boris Kudryk's publicistic writings combined scholarly analytical rigor with accessibility and emotional persuasiveness, which made them oriented both toward a professional audience and a broad readership.

The article concludes that the musicological publicism of Boris Kudryk represents a holistic phenomenon of Ukrainian culture that integrates analytical depth, pedagogical orientation, and an educational mission. Its significance extends beyond its historical period, retaining relevance for contemporary scholarly discourse and opening prospects for further research into the history of music education, cultural and educational processes, and the national artistic experience of Galicia.

Key words: *Boris Kudryk, musicological publicism, cultural and educational process, Ukrainian folk song, national identity, music education, Galicia in the first third of the twentieth century.*

Вступ. Перша третина ХХ століття в історії Галичини позначена складними соціально-політичними трансформаціями, активізацією національно-визвольного руху та формуванням модерної української культурної ідентичності. У цих умовах особливого значення набуває музично-освітня сфера, яка виступає не лише інструментом естетичного виховання, а й засобом збереження та популяризації національних цінностей. Одним із ключових діячів, котрий визначально вплинув на розвиток музикознавчої думки та культурно-просвітницького процесу в регіоні, став Борис Кудрик – музикознавець, педагог, публіцист і активний громадський діяч.

Музикознавча публіцистика Кудрика була не лише способом висвітлення сучасних йому мистецьких процесів, але й важливим чинником культурно-освітньої діяльності, спрямованої на консолідацію української громади. Його статті, огляди та критичні розвідки виконували функцію посередництва між науковим музикознавством і широкою читацькою аудиторією, сприяючи поширенню знань про українське та світове музичне мистецтво, формуванню інтересу до національної музики, вихованню нового покоління музикантів і слухачів.

Матеріали та методи. Методологічною основою дослідження слугує аналіз науково-бібліографічного масиву, сформованого в межах українського музикознавства, у якому вже накопичено значну кількість праць, присвячених осмисленню творчої пошти та мистецької спадщини Бориса Кудрика. У науковому дискурсі простежується

зацікавлення окремими аспектами його діяльності, зокрема публіцистичним доробком, а також аналізом специфіки композиторської творчості в межах окремих жанрових сфер – хорової, духовної та паралітургійної музики.

Джерельну базу дослідження становлять публікації та наукові розвідки вітчизняних дослідників музичної культури Галичини першої половини ХХ століття, у працях яких спадщина Б. Кудрика розглядається в контексті регіонального культурно-освітнього процесу. Серед них – праці Ю. Булки, В. Витвицького, Т. Воробкевич, С. Гуральої, М. Дитиняк, Л. Кияновської, Н. Кобрин, Р. Кухара, П. Медведика, Н. Толошняка, З. Штундер, О. Фрайт, Ю. Ясіновського.

У роботі застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних музикознавчих методів, зокрема історико-культурний, аналітико-типологічний і порівняльний підходи, що уможливило систематизацію наявних досліджень та окреслення місця творчої спадщини Бориса Кудрика в культурному просторі Галичини відповідного періоду. Такий методологічний підхід дозволяє виокремити й ґрунтовніше осмислити освітньо-виховний вектор його публіцистичного доробку, спрямований на формування музично-естетичних цінностей і активізацію культурно-освітніх процесів у регіоні.

Результати. На початку ХХ століття Галичина залишалася територією, де перехрещувалися різні культурні впливи – австро-угорські, польські, німецькі та українські. Після розпаду Австро-Угорщини та драматичних подій 1918–1919 років українська громада краю опинилася у нових соціально-політичних умовах. Польська влада здійснювала політику культурної асиміляції, що суттєво ускладнювало розвиток українських освітніх і мистецьких інституцій.

У період 20–30-х років у зв'язку зі змінами суспільно-політичної ситуації у Галичині відбувається певна корекція у системі музичного просвітництва, пропагування і функціонування музичного мистецтва. Поступово значно збільшується перелік часописів і журналів, а також розширюється зміст і жанровий спектр публікацій.

В умовах складних соціально-політичних змін особливу роль у формуванні суспільної думки відігравали діячі культури, зокрема музикознавці та публіцисти. Одним із найбільш помітних представників цього напрямку був Борис Кудрик – композитор, педагог і публіцист, чия діяльність поєднала мистецькі і наукові аспекти з культурно-просвітницькою місією.

Борис Кудрик отримав ґрунтовну музичну й гуманітарну освіту, що дало йому змогу мислити комплексно та виходити за межі суто академічного музикознавства. Його публіцистика не зводилася лише до вузькопрофесійних оглядів, а торкалася широкого спектра культурно-освітніх проблем. У своїх статтях Кудрик порушував питання ролі народної музики у формуванні національної ідентичності, значення музичної освіти для розвитку суспільства, взаємодії європейських та українських мистецьких тенденцій.

Дописи Б. Кудрика представлені в популярних на той час періодичних виданнях Галичини: «Діло», «Нова Зоря», «Мета», «Неділя», «Життя і знання», «Дзвони», «Українська музика», «Наші дні», «Львівські вісті», «Краківські вісті» – і становлять значну кількість наукових розвідок (близько двохсот), що свідчить про надзвичайну працездатність, цілеспрямованість, організованість та інтенсивність роботи критика-музикознавця, а також про широке коло наукових інтересів музикознавця¹.

¹ Толошник Н.А. Борис Кудрик: Бібліографія наукових праць, статей і рецензій. *Kalophonia* : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету. Число 2. 2004. С. 347–355.

Музикознавча публіцистика Кудрика була не лише способом висвітлення сучасних йому мистецьких процесів, але й важливим чинником культурно-освітньої діяльності, спрямованої на консолідацію української громади. Його статті, огляди та критичні розвідки виконували функцію посередництва між науковим музикознавством і широкою читацькою аудиторією, сприяючи поширенню знань про українське та світове музичне мистецтво, формуванню інтересу до національної музики, вихованню нового покоління музикантів і слухачів.

Його публіцистика є складовою частиною культурно-освітнього процесу Галичини в першій третині ХХ століття, оскільки вона поєднувала і виконувала різні функції: аналітичний підхід, методичну практичність та просвітницьку функцію.

Стиль газетних дописів Б. Кудрика поєднував наукову аналітичність із публіцистичною емоційністю. Завдяки цьому дописи Б. Кудрика були зрозумілими для широкої читацької аудиторії, а водночас зберігали наукову глибину. Це дозволило йому впливати як на музикантів-професіоналів, так і на аматорів, виховуючи у них смак і критичне ставлення до мистецьких явищ.

Публіцистика Б. Кудрика охоплювала кілька ключових напрямів, що відображали актуальні проблеми музичного життя Галичини та всього українського культурного середовища. Серед пріоритетних слід відзначити популяризацію української музики та фольклору.

У своїх дописах Б. Кудрик не лише фіксує стан побутування народної пісні, а й формує цілісну концепцію її функцій та значимості в історичному, соціальному й мистецькому вимірах.

Розвиток української фольклористики Галичини в перші десятиліття ХХ ст. відбувався у складних умовах. Важливим заходом щодо налагодження планомірного збирання і дослідження музичного фольклору стало відкриття Кабінету музичної етнографії при Етнографічній комісії ВУАН, яка була створена 20 квітня 1920 року. В цей період було закладено міцні підвалини вивчення фольклористики: особливостей пісенної, інструментальної і танцювальної музики.

Певна частина музикознавчих студій Бориса Кудрика пов'язана із проблемами вивчення та популяризації української народної пісні: «Українська народна пісня і всевітня музика», «Українська народна пісня в обробці наших композиторів», «Про виховне значення й належне плекання народної пісні», «Вечір старогалицької пісні (Враження й думки учасника музикологічного вечору старогалицької елегії з дня 22 березня 1936 р.)», «Шляхами стрілецької пісні».

Однією з перших фольклористичних праць Б. Кудрика була «Українська народна пісня і всевітня музика»². Ця збірка включає багато цікавого матеріалу про українські впливи творчості численних передових композиторів світу, але, на думку сучасних фольклористів, деякі приклади впливів української народної музики на західноєвропейських композиторів, які наводить автор праці, вимагали би більш точного вивчення.

Поряд із дослідженням впливу української пісенної традиції на світову музичну культуру та зворотного впливу інших культур на українське музичне мистецтво Борис Кудрик надавав особливої ваги виховному потенціалу рідного фольклору. Показово, що у статті «Про виховне значення й належне плекання народної пісні»³ автор комплексно осмислює цю проблематику, зосереджуючись на кількох ключових аспектах:

² Кудрик Б. Українська народна пісня і всевітня музика. Львів. 1927. 29 с.

³ Кудрик Б. Про виховне значення й належне плекання народної пісні. *Місячник освіти – виховання – культури. Просвіта*. Львів. 1930. Р. 1. Ч. 3. Червень. С. 67–68.

багатовіковій історії осмислення виховної ролі пісні (від античної філософської думки до початку ХХ століття); нерівномірності окремих історичних періодів у визнанні значущості пісенного фольклору як чинника виховання; визначенні місця й ролі народної пісні у морально-етичному та ідейному формуванні як національної спільноти загалом, так і окремої особистості.

Особливу увагу Б. Кудрик приділяє проблемі збереження й плекання народної пісні в умовах урбанізації, наголошуючи на відповідальності українського суспільства за її подальше існування. Як зазначає автор, «ми, зі своїм багатством пісні, якого нам завидують чужинці, маємо святий обов'язок зайнятися нашою народньою піснею як-най-основніше, мусимо берегти її від загину, що приносить їй велике місто і світ машин»⁴. У цьому ж контексті він підкреслює визвольний потенціал пісні, вбачаючи в ній духовну опору поневоленого народу: «гноблений народ, який шанує як-слід свою мову, має в руках ключі від своєї в'язниці... гноблений народ, що ще й плекає як-слід свою пісню, має навстіж відкриті двері своєї в'язниці»⁵.

Однією з провідних у концепції Б. Кудрика також є виховна функція української народної пісні. У своєму дописі «Про виховне значення й належне плекання народної пісні»⁶ він наголошує, що народна пісня є «школою характерів» і формує моральні чесноти особистості: пошану до батьків, почуття обов'язку, лицарську відвагу, побожність, внутрішню гідність. Українська пісня, на його думку, вирізняється високим етичним змістом, що проявляється у всіх жанрах – від дум і козацьких пісень до побутових і жартівливих. Навіть гумор у піснях не переходить межі вульгарності, що Кудрик трактує як ознаку внутрішньої культури народу.

Українська народна пісня, на думку музикознавця, відіграла ключову роль у пробудженні національної свідомості та історичних визвольних процесах. Автор пов'язує її вплив із козацькою добою, національним відродженням ХІХ ст., стрілецьким рухом та подіями Першої світової війни. Пісня постає як духовний чинник опору і самоусвідомлення гнобленого народу, що сприяє формуванню громадянської позиції. Б. Кудрик розглядає народну пісню як носій історичної пам'яті, у якій закарбовано досвід поколінь, соціальні реалії та емоційні стани народу. Вона зберігає не лише подієву історію, а й ментальні та світоглядні структури українців, передаючи їх у живій художній формі⁷.

У дописі «Українські народні пісні в хоровій обробці наших композиторів»⁸ Б. Кудрик підкреслює, що фольклор є первинним джерелом професійної музичної культури. Українська пісня містить у собі потенціал до складних форм художнього переосмислення, зокрема, поліфонічного розвитку, який він вважає питомою ознакою українського музичного мислення (від Лисенка до Леонтовича та Людкевича).

Б. Кудрик наголошує на значенні спільного співу (хорового, громадського, церковного) як форми соціальної єдності. Народна пісня функціонує як засіб комунікації між поколіннями та різними соціальними верствами, а також як чинник згуртування громади навколо спільних цінностей.

⁴ Там само. С. 68.

⁵ Там само. С. 68.

⁶ Кудрик Б. Про виховне значення й належне плекання народної пісні. *Місячник освіти – виховання – культури. Просвіта*. Львів. 1930. Р. 1. Ч. 3. Червень. С. 67–68.

⁷ Там само.

⁸ Кудрик Б. Українські народні пісні в хоровій обробці наших композиторів. *Життя і знання*. 1937. № 2. С. 52–53.

Автор застерігає від занепаду народної пісні в умовах масової культури й «машинного світу». Він вважає плекання автентичної пісенної традиції обов'язком інтелігенції, хормейстерів, освітніх і культурних інституцій. Збереження народної пісні трактується як форма захисту національної ідентичності.

У рецензіях на концерти стрілецької пісні «Шляхами стрілецької пісні»⁹ Кудрик виявляє вимогливість до відповідності репертуару історичному контексту, змістовій доречності та виконавській якості. Це засвідчує його переконання, що народна пісня має не лише зберігатися, а й адекватно осмислюватися й актуалізуватися у сучасному мистецькому просторі.

Для Бориса Кудрика українська народна пісня є духовним кодом нації, універсальним феноменом, що поєднує виховання, історію, естетику, громадянську ідею та професійну мистецьку практику. Її плекання він розглядає не як ностальгію за минулим, а як стратегічну умову культурного й національного майбутнього України.

Ці публікації великою мірою віддзеркалюють національно-патріотичний дух, притаманний автору дописів, а також виявляють просвітницько-виховну спрямованість цієї проблемно-тематичної групи наукових розвідок, у яких також розглядаються питання характерних особливостей народної пісні, ролі народного елемента в авторській музиці, виявів впливу українського фольклору в музиці зарубіжних композиторів.

Вагоме місце у музикознавчій публіцистиці Бориса Кудрика посідають дописи, присвячені річним звітним концертам учнів музичних навчальних закладів та їх філій. Ці рецензії формують окремий жанрово виразний пласт, який доцільно визначити як музично-педагогічну публіцистику. На відміну від традиційної концертної рецензії, спрямованої на оцінку професійного виконавства, ці тексти орієнтовані на аналіз навчально-го процесу, педагогічних результатів і виховних завдань музичної освіти.

Жанрова специфіка «річного попису» у трактуванні Кудрика полягає передусім у зміні об'єкта критичного спостереження. Автор послідовно наголошує, що йдеться не про змагання індивідуальних талантів, а про публічну демонстрацію еволюції виконавських навичок. У рецензії на попис Личаківської філії Музичного інституту ім. М. Лисенка Борис Кудрик вибудовує опис за принципом поступу – «від дитячих спроб» до «повного, зрілого тону» старших учнів, підкреслюючи цілісність педагогічної праці¹⁰. Таким чином, жанр річного попису у його текстах набуває дидактичної спрямованості, а не лише інформативної. Характерною рисою цього жанру є також поєднання аналітичності з наративністю. Описуючи перебіг попису, Кудрик не обмежується сухим переліком номерів програми, а вводить елементи художнього спостереження, які водночас мають педагогічний підтекст. Показовим є епізод із «діточо-погідним» імпровізованим танцем під «Бетховену музику», що не знецінює подію, а, навпаки, підкреслює її виховний і життєствердний характер¹¹. Такі образні відступи надають жанрові річного попису ознак культурологічного есе.

Важливою складовою частиною жанру є педагогічно вмотивована критика, що спрямована не на фіксацію помилок, а на окреслення перспектив. У дописі про звітний концерт учнів Дометія Йохи Кудрик, аналізуючи вокальні виступи, послідовно поєднує оцінку технічного стану голосу з прогнозом його розвитку, означуючи молодого виконавця як «цінний сирівець»¹².

⁹ Кудрик Б. Шляхами стрілецької пісні. *Львівські вісті*. 1941. Ч. 75.

¹⁰ Кудрик Б. Річний попис Личаківської експанованої кляси Музичного інституту ім. Лисенка у Львові. *Мета*. 1935. Ч. 24 (218) 23 червня. С. 6.

¹¹ Там само. С. 6.

¹² Кудрик Б. Річний концерт учнів Дометія Йохи. *Львівські вісті*. 1943. Ч. 134 (554). С. 3.

Подібна лексика є симптоматичною саме для музично-педагогічної публіцистики, де критика виконує насамперед виховну й орієнтаційну функцію.

Ще однією жанровою ознакою річного попису в Кудрика є рефлексія над репертуарною політикою та методикою навчання. У великому оглядовому дописі 1932 року «Річний попис філії Вищого Музичного інституту ім. Лисенка у Львові» автор виходить за межі конкретної події й порушує питання принципів виконання фортепіанних концертів на шкільних пописах, розмірковуючи над доцільністю використання фісгармонії чи камерного ансамблю замість другого фортепіано¹³. Така аналітична експансія свідчить, що жанр річного попису у Кудрика функціонує як платформа для фахової дискусії про стан і перспективи музичної освіти.

Водночас у межах цього жанру чітко простежується ціннісно-ідеологічний компонент. Кудрик оцінює пописи не лише з позицій технічної вправності, а й з огляду на естетичну й національно-культурну доцільність репертуару. Його критичне застереження щодо включення до учнівських програм творів із «неукраїнським мельосом»¹⁴ демонструє, що річний попис для автора є також інструментом формування культурної ідентичності.

Отже, річний попис у публіцистиці Бориса Кудрика постає як самостійний жанр музично-педагогічного письма, що поєднує елементи рецензії, педагогічного звіту, культурологічного есе та програмної критики. Його функція виходить далеко за межі фіксації мистецької події, перетворюючи ці тексти на важливе джерело для дослідження історії музичної освіти, педагогічної думки та культурно-освітнього дискурсу Галичини першої половини ХХ століття.

Широке коло зацікавлень митця у справі розвою хорового, оркестрового та театрального аматорського мистецтва розкривають виступи Бориса Кудрика на шпальтах часописів, які видавало товариство, насамперед Місячника освіти – виховання – культури «Просвіта».

Українська громадська організація культурно-освітняського спрямування «Просвіта» в Галичині стала найбільш масовою, впливовою, значущою культурно-освітньою силою. Вона відіграла активну роль у формуванні національної самосвідомості українців. Саме «Просвіта» взяла на себе роль всеосяжної громадсько-політичної інституції, матері багатьох культурних й економічних товариств, таких як «Рідна школа», «Сільський господар», «Січ», «Сокіл», «Союз українок» та інших.

Публіцистичні виступи Бориса Кудрика на сторінках Місячника освіти – виховання – культури «Просвіта» реалізовували комплексну пізнавально-просвітницьку та навчально-методичну функції, спрямовані на системне піднесення рівня мистецької культури, національної самосвідомості та духовних цінностей українського суспільства Галичини. Осмислюючи діяльність хорових, оркестрових і театральних аматорських колективів, автор послідовно поєднував культурно-історичний аналіз із практичними педагогічними рекомендаціями, що надавало його публікаціям характеру доступних методичних посібників для керівників просвітнянських осередків.

Навчально-методичний аспект дописів Б. Кудрика послідовно розгортається у статтях, присвячених діяльності оркестрів при читальнях «Просвіти». У публікації «Наші

¹³ Кудрик Б. Річний попис філії Вищого Музичного інституту ім. Лисенка у Львові. *Література. Мистецтво і наука. Безплатний додаток до «Мети»*. 1932. Ч. 21 (63). 5 червня. С. 4 (Музика); Докінчення: 1932. Ч. 22 (64). 12 червня. С. 4 (Музика).

¹⁴ Кудрик Б. Річний концерт учнів Дометія Йохи. *Львівські вісті*. 1943. Ч. 134 (554). С. 3.

читальняні оркестри»¹⁵ Б. Кудрик не лише аналізує реальний стан духового виконавства, а й подає елементарні основи інструментальної техніки та принципи формування репертуару, орієнтуючи аматорські колективи на зразки світової музичної класики.

Подальший розвиток цієї проблематики представлено у статті «Про те, як вести оркестральну пробу»¹⁶, де автор систематизує етапи репетиційної роботи, наголошуючи на дисципліні, звуковій культурі та професійній відповідальності керівника колективу.

Не менш важливим є допис «Про струнні оркестри в наших читальнях»¹⁷, у якому Борис Кудрик фактично вводить читача в основи інструментознавства, подаючи характеристики струнних інструментів, особливостей їх строю, діапазону та технічних можливостей. Такий підхід сприяв розширенню музично-теоретичних знань широкого кола просвітян і підвищенню загального рівня виконавської культури в аматорському середовищі.

Пізнавально-просвітницьку функцію виразно реалізовано і в театральномистецьких публікаціях, зокрема у статті «Народна співогра»¹⁸, де Б. Кудрик поєднує історико-жанровий аналіз із актуальними завданнями аматорського театру. Автор актуалізує спадщину старогалицької співогри, наголошуючи на її художній та виховній цінності, а також на здатності формувати емоційно-ціннісні орієнтири глядача через синтез музики, слова і сценічної дії.

Таким чином, публіцистика Бориса Кудрика в часописі «Просвіта» постає не лише як хроніка мистецького життя, а як цілісна система культурно-освітніх і методичних настанов, що впливали на формування суспільної свідомості, естетичних ідеалів та високої духовності українського середовища. Саме ця синтеза просвітництва, педагогіки й музикознавчого аналізу визначає тривалу наукову та культурну цінність його спадщини.

Висновки. Публіцистична спадщина Бориса Кудрика становить вагомий сегмент українського музикознавства та культурно-освітнього руху Галичини першої третини ХХ століття. Вона вирізняється жанровою різноманітністю та широтою проблематики, поєднуючи аналітичні, критичні й методично спрямовані тексти, що забезпечило її фахову глибину й доступність для широкого кола читачів.

Публіцистична діяльність Б. Кудрика справила багатогранний вплив на музичне життя регіону, зокрема сприяла розвитку професійних та аматорських колективів, удосконаленню виконавської культури й упорядкуванню мистецької практики. Вагомим є внесок музикознавця у підвищення рівня музичної освіти та естетичної культури українського суспільства. Завдяки практичним рекомендаціям і популяризації музично-теоретичних знань публіцистика Б. Кудрика виконувала пізнавально-просвітницьку та виховну функції, спрямовану на розширення культурного горизонту українського середовища, актуалізуючи роль народної пісні як чинника морально-етичного формування особистості та національної консолідації.

Отже, музикознавча публіцистика Бориса Кудрика постає як ефективний інструмент культурно-освітніх трансформацій у Галичині, що поєднував аналітичну глибину,

¹⁵ Кудрик Б. Наші читальняні оркестри: їх дотеперішній стан та як їх переформувати. *Просвіта*. 1936. № 4–5. Липень–серпень. С. 99–100.

¹⁶ Кудрик Б. Про те, як вести оркестральну пробу. *Просвіта*. 1936. № 6–7. Вересень–жовтень. С. 150–151.

¹⁷ Кудрик Б. Наші читальняні оркестри: їх дотеперішній стан та як їх переформувати. *Просвіта*. 1936. № 4–5. Липень–серпень. С. 99–100.

¹⁸ Кудрик Б. Народна співогра. *Просвіта*. 1937. № 7–12. Липень–грудень. С. 186–187.

методичну практичність і виразну просвітницько-виховну спрямованість. Його спадщина є вагомим внеском у розвиток українського музикознавства та культурно-просвітницького руху, а сам автор належить до когорти непересічних діячів, які, попри складні історичні обставини, змогли забезпечити безперервність і розвиток української музичної традиції. Актуальність його науково-публіцистичних ідей зберігається й у сучасному науковому дискурсі, відкриваючи перспективи для подальших досліджень культурних процесів Галичини та національного мистецького досвіду.

Література

1. Бурмашов Г., Воробець М., Толошник Н. Борис Кудрик: композитор, патріот, людина. Івано-Франківськ, 1997. 79 с.
2. Витвицький В. Життєвий шлях Бориса Кудрика. Василь Витвицький. За океаном. Львів, 1996. С. 95–99.
3. Дитиняк М. Борис Кудрик. Українські композитори : біобібліографічний довідник. Едмонтон, 1986. С. 76.
4. Загнітко К. Віденська пастка. URL: <https://cutt.ly/wbPJqV1>.
5. Кобрин Н. Львівський період творчої діяльності Бориса Кудрика у друкованих матеріалах. *Українська музика*. 2021. № 4 (42). С. 63–94.
6. Кухар Р. Борис Кудрик – музика-ідеаліст. *Свобода*. 1969. Ч. 94, 21 травня. С. 2; Ч. 95. 22 травня. С. 2–3.
7. Павлишин С. З неопублікованого : збірка статей / ред. В. Сивохіп. Львів : Світ, 2010. 134 с.
8. Толошник Н.А. 1.8. Борис Кудрик – митець універсального обдарування. *Сучасне суспільство: глобальні трансформації* : колективна монографія. Харків : СГ НТМ «Новий курс», 2024. С. 63–77.
9. Толошник Н.А. Борис Кудрик: Бібліографія наукових праць, статей і рецензій. *Калорифонія* : науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. С. 347–355.
10. Толошник Н. Панорама музичного життя Львова 1920-х – 1930-х рр. у дзеркалі музично-публіцистичної спадщини Бориса Кудрика. *Музична україністика: сучасний вимір* : збірник наукових статей на пошану д-ра мистецтвознавства, проф., члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / Ред.-упор. М. Ржевська. Київ – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І.Я., 2008. Вип. 2. С. 190–198.
10. Толошник Н. Публіцистична спадщина Бориса Кудрика: наукова проблематика та жанровий спектр (до 110-річчя від дня народження митця). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. XII–XIII. С. 87–92.
11. Ясіновський Ю. Борис Кудрик – дослідник і композитор церковної музики. *Калорифонія* : науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. 2004. Ч. 2. С. 284–287.

Дата першого надходження статті до видання: 29.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0



УДК 785:78.071.1:929 Ільницька (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-11>

Якимчук Олена Миколаївна
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
докторантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики,
Національна музична академія України
<https://orcid.org/0000-0002-2276-6061>
Scopus-Author ID: 59394938300
WoS Researcher ID: GRJ-5161-2022

“СТАВАТ МАТЕР” ОЛЕНИ ІЛЬНИЦЬКОЇ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ КОМПОЗИТОРКИ

У статті розглянуто жанрово-стильові особливості камерно-вокального твору “*Stabat Mater*” Олени Ільницької. З’ясовано, що в ньому композиторка використала характерні для власного стилю прийоми: промовляння, *brumendo*, *glissando* в партії сопрано, гру на роялі із затисненими струнами. Мета публікації полягає у вивченні жанрово-стильових особливостей “*Stabat Mater*”, виявленні взаємодії поетичного і музичного тексту, їхніх глибинних сенсів. Методологію складають текстологічний, структурно-аналітичний, порівняльний, інтерпретаційний методи, поєднання яких дає змогу розкрити мету статті. Наукова новизна. У статті вперше проаналізовано камерно-вокальний твір “*Stabat Mater*” для мецо-сопрано, гобоя та фортепіано О. Ільницької у контексті жанрово-стильових пошуків композиторки. Висновки. У “*Stabat Mater*” О. Ільницька використовує символіку: ламентні спадні інтонації; риторичні фігури катабазис, анабазис, хреста; остинатні мотиви забивання цвяхів. Поодинокі приклади нетрадиційних виконавських прийомів (промовляння, *brumendo*, вокаліз, *glissando*) посилюють невимовний біль Божої матері. Промовляння перших лексем у перших двох розділах є структурним маркером піснеспіву. Значені виконавські прийоми, а також гра на роялі із затисненими струнами присутні в інших творах композиторки, що свідчить про спільність її стильових рис. Важливі лексеми авторка підкреслює розширеними виконавськими прийомами. У “*Stabat Mater*” такими стали остинатні мотиви в партії фортепіано із затисненими струнами, що імітують удари по цвяхах, мікрохроматика в партії сопрано. Характерна для стилю О. Ільницької дискретність музичного часу є виразником важких емоційних станів. Всупереч складних сюжетів творів О. Ільницька схильна до трансформації і духовного очищення героїв. Їхній шлях до Світла надає її творам онтологічного оптимізму.

Ключові слова: творчість Олени Ільницької, камерно-вокальна музика, вокальна творчість Олени Ільницької, сучасна українська вокальна музика, Скорбна мати, Діва Марія, Богородиця.

Yakymchuk Olena. “Stabat Mater” by Olena Ilnytska in the context of the composer’s genre and stylistic explorations

The genre and stylistic features in the chamber and vocal work “*Stabat Mater*” by Olena Ilnytska is considered in the article. It has been established that in this work, the composer used techniques of her own style: recitative, *brumendo*, *glissando* in the soprano part, and playing with clamp the strings of the piano. The purpose of the article is to highlight the genre and stylistic features of “*Stabat Mater*”, 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. Scientific novelty. The chamber and vocal work “*Stabat Mater*” for mezzo-soprano, oboe and piano by O. Ilnytska in the context of the composer’s genre and stylistic explorations is analysed

for the first time. Conclusions. O. Ilynska uses symbols in “Stabat Mater”: lamenting descending intonations; rhetorical figures of katabasis, anabasis, and the cross; ostinato motifs of hammering nails. Examples of non-traditional performance techniques (recitative, brumendo, vocalise, glissando) intensify the inexpressible pain of the Mother of God. The recitation of the first lexemes of the first and second sections emphasise the structure of the work. These performance techniques, as well as playing with clamp the strings of the piano, are present in other works by the composer. They testify to the commonality of stylistic features. The author emphasises important lexemes with extended performance techniques. These are short ostinato motifs with clamp the strings of the piano and microchromatics in the soprano part. The discreteness of musical time expresses difficult emotional states. The path to the Light gives an ontological optimism of her works.

Key words: *the works of Olena Ilynska, chamber and vocal music, vocal works of Olena Ilynska, contemporary Ukrainian vocal music, Sorrowful Mother, Virgin Mary, Mother of God.*

Вступ. Образ скорбної матері знайшов втілення в різних видах мистецтва й став архетипним у світовій культурі. Він реалізує не лише біблійний сюжет, а й є виразником загальнолюдської трагедії, втрати, скорботи. Діва Марія, яка стоїть під хрестом, споглядаючи на муки свого Сина, протягом багатьох століть надихала митців на створення ними шедеврів. Вона уособлює найвищу міру людського страждання, покори Богові, безумовної материнської любові.

Зразки живопису С. Боттічеллі, Рогіра ван дер Вейдена, Д. Веласкеса, Ель Греко, С. Далі, скульптура Мікеланджело фіксують застиглу мить – точку найвищої емоційної напруги Діви Марії, непідвладну плину часу.

Для українського контексту важливими стали приклади лірики Т. Шевченка й П. Тичини. У поемі «Марія» (1859) Т. Шевченко зображує Богородицю земною жінкою, життя якої є самопожертвою. Поезія П. Тичини «Скорбна мати» (1918) стала сміливою для свого часу інтерпретацією образу Діви Марії. У обох поетів вона уособлює незламну силу материнства, є символом самої України.

У переліку сучасних мистецьких інтерпретацій відомого біблійного сюжету – балет на музику “Stabat Mater” Дж. Перголезі в постановці румунського балетмейстера Едварда Клюга¹, який він створив на замовлення Мюнхенського театру. Драматургія його вистави побудована на протиріччі між трагічним біблійним сюжетом і світлою музикою Дж. Перголезі. В Україні показ балету відбувся 2015 р. у виконанні проєкта *The great Gatsby*, де роль Ісуса виконав Денис Матвієнко².

На думку дослідників, автором тексту середньовічної поеми-секвенції “Stabat Mater” є францисканець Якопоне да Тоді (XIII ст.). Вона складається з двадцяти строф, які стали основою для багатьох музичних інтерпретацій, написаних у різні епохи. Найвідомішою вважають “Stabat Mater” Дж. Перголезі, сповнену зітхаючих скорботних інтонацій. Масштабністю авторського задуму відрізняється кантата А. Дворжака. Оперний драматизм відчутний в інтерпретації Дж. Россіні. К. Пендерецький, А. Пярт у власних версіях канонічного тексту осмислюють катаклізми ХХ–ХХІ ст.

Серед українських зразків на увагу заслуговують «Скорбна мати» Я. Яциневича на слова П. Тичини, яка, за твердженням Д. Чамахуд, є першою українською ораторією.

¹ Клюг Едвард (1973) – балетмейстер. Народився в Румунії, де закінчив Національну балетну школу в м. Клуж-Напока. З 1991 р. живе й працює в Словенії. Балетмейстер, від 2003 р. художній керівник балетної трупи Національного театру (м. Марібор).

² Балет “Stabat Mater”. *Українська правда*. 27 червня 2015 <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/06/27/196404/>

Ідеї композитора знайшли продовження в кантаті для сопрано, баритона, лірника, дитячого й мішаного хорів, симфонічного оркестру Ю. Іщенка на поезію П. Тичини (2008)³.

Середньовічна секвенція “Stabat Mater” отримала музичне втілення в опусах Г. Гаврилець (2002), Г. Немировського (1994), О. Родіна (2015), Б. Сегіна (2002), М. Шука (1999), І. Щербаківа (1992). Твір О. Ільницької продовжує цей перелік. У ньому композиторка пропонує сучасне, камерне прочитання канонічного тексту.

Наукова новизна. У статті вперше проаналізовано камерно-вокальний твір “Stabat Mater” для мецо-сопрано, гобоя та фортепіано О. Ільницької, отож наукова новизна є очевидною.

Матеріали і методи. Камерно-вокальну музику українських композиторів у різних аспектах вивчають У. Граб⁴, О. Григор’єва⁵, Л. Кияновська⁶, О. Німилевич⁷, Т. Мартинюк⁸. Огляд образу скорбної матері в українській музиці, втілений у т.ч. у середньовічній секвенції “Stabat Mater” здійснили О. Зосім та А. Білодід⁹. Інтерв’ю А. Єфіменко, Д. Саф’ян з композиторкою про її творчість представлені на сторінках інтернет-видань¹⁰. Композиторський доробок О. Ільницької висвітлено в низці публікацій авторки статті¹¹.

Для аналізу твору використано низку методів: текстологічний – для визначення художньо-образної сфери; структурно-аналітичний – для розуміння побудови піснеспіву, особливості драматургії; порівняльний – для порівняння поетичного тексту з його

³ Чамахуд Д.В. Хорова та камерно-вокальна музика Якова Яциневича в контексті життєтворчості митця: джерелознавчий та стильовий аспекти : дис. доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім.П.І.Чайковського. Київ, 2025.Том 1. С. 7.

⁴ Граб У. Б. Особливості інтерпретації поетичного тексту у вокальному циклі Івана Вовка «Сім струн» на слова Лесі Українки. *Українська музика*. 2024. Вип. 2(49). С. 38–49.

⁵ Григор’єва О.Б. Вокальний цикл у творчості Д.Л.Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : автореф. дис. канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Харк. нац. унів. мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2021. 17 с.

⁶ Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2012. Вип. 21. С. 377–388.

⁷ Мартинюк Т.В. «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. №3. С. 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15>

⁸ Німилевич О. Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко з вокального циклу «Калина міряє коралі». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 116–123.

⁹ Зосім О.Л., Білодід А.А. “Stabat mater” в українській музичній культурі: від традиції до постмодерних пошуків. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 1. С. 110–121.

¹⁰ Єфіменко А. Музика – внеском у Перемогу. *Збруч*. 21 жовтня 2023. URL : https://zbruc.eu/node/116754?fbclid=IwAR02kCui4X6sVfvpSp1_Q3PgSoAKwv-VB1OhNNiaekjmwVJaCiTZXIU4-gY (дата звернення : 20 серпня 2024); Саф’ян Д. Олена Ільницька: я не люблю повторюватись. *The Claquers*. 15 березня 2023. URL : <https://theclaquers.com/posts/11066> (дата звернення : 20 серпня 2024).

¹¹ Якимчук О.М. Камерно-вокальна творчість Олени Ільницької: семантичний аспект. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2025. Вип. 54. С. 81–88 <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-12>; Якимчук О.М. Камерно-інструментальна творчість Олени Ільницької: жанрово-стильовий аспект. *Слобожанські мистецтвознавчі студії*. 2025. Вип. 3. С. 161–165 <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.30>; Yakymchuk O. Mythopoetics of Piano Nocturnes by Olena Ilnytska. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 2025. 25(1), 1–12 <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>; Yakymchuk O. “To Victory” for vocal sextet and symphony orchestra by Olena Ilnytska: mythopoetics of the work. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2025. 70(2), 421–432. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.2.23>

музичним втіленням; інтерпретаційний забезпечив авторське прочитання твору як цілісного явища.

Результати. О. Ільницька є авторкою низки духовних піснеспівів для різних складів: Псалом 61 «Вислухай, Боже, благання моє» для мішаного хору (2010), Псалом 12 «Доки, Господи?» для вокального секстету (2025), «Agnus Dei» для мецо-сопрано, віолончелі та фортепіано (2023).

«Stabat Mater» написаний для мецо-сопрано, гобоя, фортепіано (2023). Подібний склад (тріо) композиторка використала у вокальному циклі «Сам на сам» на слова В. Стуса (2024) та «Agnus Dei». Обидва твори написані для мецо-сопрано, віолончелі та фортепіано. Отож, «Stabat Mater» має певні паралелі із зазначеними опусами.

У основу піснеспіву О. Ільницька поклала текст згаданої середньовічної секвенції «Stabat Mater» Якопоне да Тоді, а саме, першу строфу (*Stabat Mater dolorosa, / iuxta crucem Lacrimosa, / dum pendebat Filius*).

Архітектоніка твору складається з трьох розділів. Перший і другий відповідають першим двом рядкам строфи, третій охоплює текст усієї строфи. Тричастинна форма є характерною структурною моделлю в творчості О. Ільницької. Вона надає можливість композиторці урізноманітнювати музичний матеріал, трансформувати його в репризних частинах, посилюючи екзистенційні, філософські сенси (Ноктюрни для фортепіано, «Agnus Dei»). Існує інший варіант осмислення тричастинної структури. Так, у «До Перемоги» середня частина (обробка закарпатської пісні «Пливе кача») є осердям симфонічного твору, а третя являє собою трансформацію й духовне очищення. У «Stabat Mater» третя частина має підсумковий характер, вона охоплює канонічний текст усієї строфи, що надає твору композиційної цілісності.

Подібно до «Agnus Dei», в «Stabat Mater» багато символіки, пов'язаної із семантичним значенням канонічного тексту. О. Ільницька ретельно добирала виконавські прийоми, заostroюючи екзистенційні сенси лексем-символів. Утім у представленому піснеспіві нетрадиційних виконавських прийомів менше, ніж в інших. Попри вподобання композиторки до гри на струнах роялю, сонорних ефектів голосу, струнних і духових інструментів, у «Stabat Mater» авторка надає перевагу традиційному виконанню. Така стилістична рівноваженість обумовлена трагічним сюжетом і образом самої Богородиці: звичний спів, кантиленне звучання духового інструменту дозволяють підкреслити глибоку скорботу матері за Сином. Композиторка обмежилась двома фразами промовляння, *glissando* в партії солістки, мотивом «забивання цвяхів» із затисненими струнами роялю.

Основними чинниками інтонаційної цілісності є тони, спільні для всіх партій. Вони символізують намагання Діви Марії витримати невимовний біль, зберегти покору Богові, переживаючи страшну подію розп'яття Сина. Подібний риторичний прийом (втримання основного інтонаційного центру в усіх партіях) О. Ільницька використала в «Agnus Dei», що відтворює стан зневіреної людини, яка намагається втриматись з усіх сил, переконуючи себе, що у неї все добре¹². Так, інтонаційним центром першого розділу є *сі-бемоль*. Він утримується в ритмо-інтонаційній формулі фортепіанного супроводу, яка стає лейтмотивом першої і третьої частин (приклад 1). У вокальній партії поєднуються спів, промовляння, вокаліз, *brumendo*, інтонування чвертьтонами.

¹² Якимчук О.М. Камерно-вокальна творчість Олени Ільницької: семантичний аспект. *Наукові збірники ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2025. Вип. 54. С. 85 <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-12>

Приклад 1. О. Ільницька “Stabat Mater”, 5–8 тт.

Промовляння першої лексеми *Stabat Mater* тричі чергується зі співом *brumendo*, що фокусує увагу слухача на початку твору, створюючи музичну інтригу в його подальшій драматургії. З появою співу музичні фрази стають розлогішими, утворюючи діалог з партією гобою. Подібна функція підтримки вокальної партії зустрічається у вокальному циклі «Сам на сам» на слова В. Стуса для мецо-сопрано, віолончелі та фортепіано, де струнний інструмент створює обертонову ауру для голосу солістки.

У другому проведенні основної теми інтонаційний центр стає лабільним (*сі-бемоль* – *ля* – *ля-бемоль*), експлікуючи духовне потрясіння матері. Повторена тричі *dolorosa* переходить з теситури першої октави, в якій звучала до цього моменту, в теситуру другої – глухий внутрішній біль перетворюється на відкриту експресію.

Подібно до першого, другий розділ починається промовленою солісткою фразою *iuxta Crucem*, прийомом, що є структурним маркером пісенспіву. У ньому О. Ільницька використала три характерні інтонації-символи: ламентні секундові (*lacrimosa*), хреста, забивання цвяхів у хрест (*iuxta Crucem*).

Остинатний мотив забивання цвяхів у хрест яскраво відтворений у партії фортепіано на клавіші *do*¹ із затисненими струнами, прийомі, характерному для стилю О. Ільницької (приклад 2). Він привертає увагу слухача через глухий звук роялю, який уподібнюється ударам по цвяху. Акценти підкреслюють невідворотність процесу. Невблаганність долі відчутна в кожному звуці остинатної формули.

Надзвичайну жорстокість композиторка тонко передає в двозвучному (а не з одного звуку) короткому синкопованому мотиві. Пристук, що виникає від нанесеного з усією лютьтю удару, карбує звирячу ненависть ката до жертви, підігріту криками наговпу про розп’яття.

Страшні удари завмирають у зловісних паузах – світ застиг у найстрашнішій миті. Дискретність музичних структур О. Ільницька часто використовує в моменти важких емоційних станів. Так, самотність, беззахисність людини відчутна в солоспіві «Попереду нарешті порожнеча» з вокального циклу «Сам на сам» на слова В. Стуса, камерно-вокальному творі “*Agnus Dei*”.

Із мотиву солістки *iuxta Crucem* розростається тема хреста у вигляді імітації між солісткою і гобоїстом (приклад 3). У партії фортепіано продовжуються «удари по цвяхах». Остинатні октави з м.2 поєднуються з репліками, які поступово охоплюють увесь діапазон роялю, сягаючи його крайніх меж – четвертої і контроктави.

Приклад 2. О. Ільницька “Stabat Mater”, 91–95 тт.

Приклад 3. О. Ільницька “Stabat Mater”, 106–110 тт.

Інша лексема другого розділу *lacrimosa* освячена ламентними інтонаціями. Композиторка повторює її чотирнадцять разів, в яких відчутна семантика безперервного плачу. Двозвучні секундні мотиви змінюють тризвучні. Склади лексеми відокремлені один від одного, що вказує на розгубленість, емоційну спустошеність героїні. *Glissando* посилюють ламентозні інтонації. З третього повтору розспіви стають тривалішими. Ритмічне подрібнення восьмими, мікрохроматика в партії солістки, тріольні мотиви з низхідних секунд у партії фортепіано посилюють загальне ламенто другого розділу. У безперервному багаторазовому проспівуванні *lacrimosa* з характерними неспадними секундними хорейчними мотивами відчутна невимовна скорбота. Виняток у цьому ланцюгу складає останнє промовляння лексеми в зворотному напрямку – вгору, на в.10. Такий широкий стрибок заперечує усю попередню риторичку, руйнуючи вектор покори Діви Марії.

Остання анабазисна *lacrimosa* перемагає музичну гравітацію катабазисних мотивів, щоб почати рух до Бога. Продовженням цієї ідеї є тривала перегра фортепіано й гобоя, в якій переважають висхідні секундні, терцієві, квінтові інтонації. Тут, як і в інших творах, попри складні екзистенційні сюжети, композиторка спрямовує загальну концепцію до Світла. Тож, для багатьох її творів характерний онтологічний оптимізм.

Третій розділ має підсумковий характер. У ньому використано текст усієї строфи. У формулах поєднуються інтонації і символізм перших двох розділів. Так, інтонаційним центром лейтформули першого є do^1 – тон забивання цвяхів, що звучить як відгомін семантико-музичних подій другого розділу. Розспіви солістки порівняно з першим розділом стають довшими. Композиторка двічі повторює перші два рядки строфи. Партія гобоя інтонаційно споріднена з мелодією мецо-сопрано, що посилює увагу до проспіваного нею канонічного тексту.

Остання лексема *dum pendebat Filius* звучить без супроводу в збільшенні у вигляді фігури хреста (приклад 4). Така риторика додає експресії, посилюючи ефект страждання. Вона відтворює фізичну й метафізичну природу хреста. Проведення теми в збільшенні візуалізує його висоту, масштаб, масивність. У метафізичному вимірі – на хресті розп'ято усі гріхи всього людства. У такий спосіб композиторка підкреслює ключові вирази в текстах. Подібну інтерпретацію отримало слово *Mundi* в “Agnus Dei” – довгими тривалостями без супроводу, що виділяє його із загального контексту партитури й посилює семантичне значення (тяглість існування світу – від самого початку до кінця).

Приклад 4. О. Ільницька “Stabat Mater”, 270–274 тт.

Висновки. Аналіз “Stabat Mater” для мецо-сопрано, гобоя та фортепіано О. Ільницької дозволяє дійти певних висновків. Композиторка використовує символіку: ламентні спадні інтонації; риторичні фігури катабазис, анабазис, хреста; остинатні мотиви забивання цвяків. Це зумовлено характером біблійного сюжету й архетипним образом самої Діви Марії. З цієї ж причини вбачаємо зважене використання композиторкою нетрадиційних виконавських прийомів. Внутрішній стан Богородиці спонукає до лірико-скорбного звичного співу. Поодинокі приклади промовляння, *brumendo*, вокалізу, *glissando* лише посилюють невимовний біль Божої матері. Промовляння перших лексем у перших двох розділах є структурним маркером піснеспіву. Зазначені виконавські прийоми, а також гра на роялі із затисненими струнами присутні в інших творах композиторки, що свідчить про спільність її стильових рис. Важливі лексеми авторка підкреслює розширеними виконавськими прийомами. У “Stabat Mater” такими стали остинатні мотиви в партії фортепіано із затисненими струнами, що імітують удари по цвяхах, мікрохроматика в партії сопрано. Дискретність музичного часу, характерна стильова риса О. Ільницької, у “Stabat Mater” та інших творах є виразником важких емоційних станів. Всупереч складних сюжетів творів О. Ільницька схильна до трансформацій і духовного очищення героїв. Їхній шлях до Світла надає їй творам онтологічного оптимізму.

Література

1. Балет “Stabat Mater”. *Українська правда*. 27 червня 2015 <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/06/27/196404/> (дата звернення 22.12.2025)
2. Григор’єва О.Б. Вокальний цикл у творчості Д.Л.Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : автореф. дис. канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Харк. нац. унів. мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. 17 с.

3. Граб У. Б. Особливості інтерпретації поетичного тексту у вокальному циклі Івана Вовка «Сім струн» на слова Лесі Українки. *Українська музика*. 2024. Вип. 2(49). С. 38–49. DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-5.
4. Єфіменко А. Музика – внеском у Перемогу. *Збруч*. 21 жовтня 2023. URL : https://zbruc.eu/node/116754?fbclid=IwAR02kCui4X6sVfvpSp1_Q3PgSoAKwr-VB1OhNNiaekjmwVJaCiTZXIU4-gY (дата звернення : 20 серпня 2024).
5. Зосім О.Л., Білодід А.А. “Stabat mater” в українській музичній культурі: від традиції до постмодерних пошуків. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 1. С. 110–121.
6. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2012. Вип. 21. С. 377–388.
7. Мартинюк Т.В. «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. №3. С. 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15>
8. Німилович О. Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко з вокального циклу «Калина міряє корали». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 116–123.
9. Саф’ян Д., Олена Ільницька: я не люблю повторюватись. *The Claquers*. 15 березня 2023. URL : <https://theclaquers.com/posts/11066> (дата звернення : 20 серпня 2024).
10. Чамахуд Д.В. Хорова та камерно-вокальна музика Якова Яциневича в контексті життєтворчості митця: джерелознавчий та стильовий аспекти : дис. доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім.П.І. Чайковського. Київ, 2025. Том 1 – 242 с., Том 2 (додатки) – 253 с.
11. Якимчук О.М. Камерно-інструментальна творчість Олени Ільницької: жанрово-стильовий аспект. *Слобожанські мистецтвознавчі студії*. 2025. Вип. 3. С. 161–165 <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.30>
12. Якимчук О.М. Камерно-вокальна творчість Олени Ільницької: семантичний аспект. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2025. Вип. 54. С. 81–88. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-12>
13. Yakymchuk O. Mythopoetics of Piano Nocturnes by Olena Ilnytska. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*. 2025. 25(1), 1–12 <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>
14. Yakymchuk O. “To Victory” for vocal sextet and symphony orchestra by Olena Ilnytska: mythopoetics of the work. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2025. 70(2), 421–432. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.2.23>

Дата першого надходження статті до видання: 01.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 29.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0



МАТЕРІАЛИ

УДК 78.03.072.2/.3:780.616.432](477.83/.86)"19"(044+092):303.446.4

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-12>

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

РОМАН САВИЦЬКИЙ І СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: КОНТАКТИ У СВІТЛІ ЕПІСТОЛЯРНЮ ТА ДОКУМЕНТІВ

Постать Романа Івановича Савицького (1907–1960) – знаного українського піаніста, музичного педагога, громадського діяча і музичного критика – відома в українській музичній культурі серед плеяди галицьких музичних діячів, які в 20–30-тих роках ХХ століття розбудовували і утверджували музичний професіоналізм у різних ділянках тогочасного музичного життя Галичини. У тій плеяді Р. Савицький (фото 1) постійно співпрацював з українськими композиторами як у музично-громадській, адміністративній, так і в творчій, музично-виконавській діяльності. В наявній літературі серед контактів піаніста з композиторами найбільше висвітлюються взаємини Р. Савицького з Василем Барвінським – його учителем у Львівському Вищому музичному інституті, твори якого виконував впродовж цілого життя і був неперевершеним їх інтерпретатором, та Нестором Нижанківським – приятелем по навчанню у Празькій консерваторії та по праці у згаданому львівському інституті, окремі твори якого Р. Савицький також виконував.

Контакти ж піаніста зі Станіславом Людкевичем згадуються хіба принагідно, фрагментарно, здебільшого у вигляді цитування людкевичевих рецензій на виступи Р. Савицького¹. Проте документальних слідів багатолітніх (щонайменше майже 20-літніх) їх контактів є чимало. В домашньому архіві С. Людкевича знаходиться 15 нотних видань і 29 книжок, належність яких піаністові документована його підписом чи печаткою на титульній сторінці чи обкладинці. Шлях потрапляння цих видань до домашнього архіву С. Людкевича достеменно нез'ясований: цілком ймовірно, що вони були передані композиторові піаністом на зберігання або віддані під час виїзду за кордон.

Також зберігаються: групові фото (3 штуки) періоду 1931–1940 років, де разом занимовані С. Людкевич та Р. Савицький; програмки пописів учнів Вищого Музичного Інституту (3 штуки) періоду 1926–1927 років, в яких серед виступаючих учнів значиться ім'я Р. Савицького; програмка Шевченківського концерту у Перемишлі 1934 р. за участю піаніста. Серед рукописів є 3 листи Р. Савицького до С. Людкевича, що охоплюють період 1932–1933 років і один лист Р. Савицького до В. Барвінського з 1927 р.

¹ Характерні щодо цього джерела: Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Том ССХХХІІ: Праці Музикознавчої комісії. / Ред. О. Купчинський, Ю. Ясиновський. Львів : НТШ, 1996. С. 531–532; Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів, 2008. С. 114–117.

Значною є низка рукописних та збережених машинописних документів: звіт Р. Савицького як очільника Самбірської філії про діяльність філії, супровідний лист інспектора С. Людкевича до Міністерства Віросповідання і Народної Освіти у Варшаві до надіслання звітів діяльності філій за 1932/1933 навчальний рік та документів про професійну кваліфікацію педагогів (серед яких і Р. Савицький) Вищого музичного інституту; лист СУПРОМу до Стрийської філії з 1939 р. Повні тексти перелічених листів і документів з належним науковим апаратом долучаємо в додатках до цієї статті. Крім того, зберігся зошит з рукописом Р. Савицького «Спис учнів»² з виписаними фортепіанним педагогом характеристиками своїх учнів у музичному інституті.



Фото 1. Роман Савицький

С. Людкевич мав нагоду пізнати Р. Савицького, коли той був учнем Вищого музичного інституту у Львові, навчаючись по класу фортепіано у директора інституту Василя Барвінського. Зокрема, 24–25 червня 1926 р. Р. Савицький виступав на річному пописові учнів інституту. Враження від концерту С. Людкевич виклав в опублікованій у той період рецензії «З музичного руху. Пописи елевів Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка», де дав таку узагальнюючу характеристику учням-піаністам: «Особливо гарно запрезентувалися цього року квантитативно і квалітативно вищі роки фортепіано. Майже всім елевам дотичних років (Д. Гординська, Р. Савицький, І. Любчаківна, О. Левицька) можна би віщувати більшу або меншу піаністичну кар'єру із застереженням, що не стануть у половині важкої дороги, яку сьогодні мусить перебути всякий сьак-так реномований піаніст»³. Характеристика стала пророчою, даною в аванс, і своєю подальшою піаністичною кар'єрою Р. Савицький цілком виправдав її.

На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 30 серпня 1926 р. обговорювалася кандидатура Р. Савицького, учня 7-го року на той час, на отримання стипендії ім. А. Вахнянина⁴. На наступному засіданні 18 жовтня 1926 р. стипендію було поділено між Р. Савицьким та О. Левицькою⁵.

² Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові (далі – ММСЛ). Інвентарний № 4283.

³ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 500.

⁴ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.). / Підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів : Апріорі, 2019. С. 68.

⁵ Книга протоколів... С. 70.

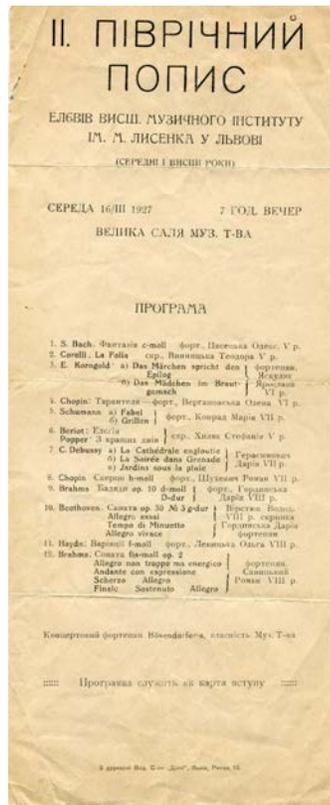


Фото 2. Програма II піврічного попису учнів Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, який відбувся 16 березня 1927 р.
З фондів Меморіального музею Станіслава Людкевича у Львові

Виступав Р. Савицький і в наступному, 1927 році: на II піврічному пописі учнів середніх і вищих років, що відбувся 16 березня⁶, він виконав повністю сонату f-moll Й. Брамса, а на III річному пописі елевів 28 червня – скерцо h-moll Ф. Шопена⁷. Програмки цих заходів збереглися в архіві С. Людкевича.

До часу навчання Р. Савицького в інституті стосується і лист учня-піаніста до свого педагога – Василя Барвінського, позначений 1927 роком – роком закінчення піаністом навчання в Музичному інституті (він поданий № 1 у рубриці документів у додатку до цієї статті). У листі Р. Савицький пояснює, що не прибув на заняття до професора, бо підготовляв до іспиту в музичному інституті свою «стриєнку» – родичку по батькові (дружину батькового брата). З'ясувати персоналію, на жаль, не вдалося, оскільки відсутні дослідження про родину Савицьких⁸.

По завершенні чотирьох років навчання в Інституті у класі В. Барвінського, за фінансової підтримки Андрея Шептицького, Р. Савицький виїздить до Праги, де продовжує

⁶ ММСЛ Інв. № 2525.

⁷ ММСЛ. Інв. № 2523.

⁸ З праці Д. Блажейовського «Історичний шематизм Перемиської єпархії з включенням Апостольської адміністрації Лемківщини (1828–1939)» (Львів : Каменяр, 1995. С. 831) маємо детальні відомості лише про батька піаніста – священника Івана Савицького (1883–1920).

навчання у консерваторії, а 1928 р. вступає до «Школи Майстрів», в якій навчається до 1932 р. під керівництвом Вілема Курца. Повернувшись 1932 р. до Галичини сформованим музикантом і досвідченим піаністом, активно включається в музичне життя краю.

Бажаючи виступити з першим сольним концертом у Львові, Р. Савицький подавав прохання до Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка про надання йому залу Музичного товариства безплатно. Подання було розглянуто на засіданні Виділу 6 вересня 1932 р. за присутності С. Людкевича і віддано зал піаністові за півціни⁹. Дохід з львівського концерту не покрит, однак, видатків і Виділ Музичного товариства ім. М. Лисенка на засіданні 20 жовтня 1932 р. подарував піаністові другу половину платні¹⁰.

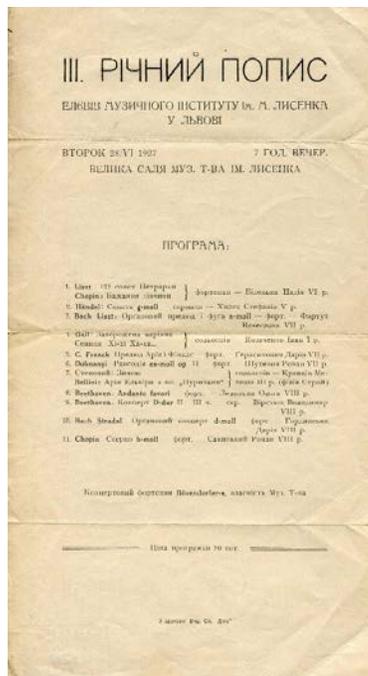


Фото 3. Програма III річного попису учнів Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, який відбувся 28 червня 1927 року. З фондів Меморіального музею Станіслава Людкевича у Львові

Про дебютний виступ піаніста у Львові, що відбувся 6 жовтня 1932 р. у залі Музичного товариства ім. Лисенка, С. Людкевич опублікував у газеті «Діло» рецензію «Фортепіанний концерт Р. Савицького», давши в ній доволі детальну характеристику піаніста: «[П]ан Савицький є уродженим піаністом, а саме у значенні технічній; він умів легко засвоїти собі всі високі технічні вимоги, що їх нині ставлять до піаніста: тугу пальцівку, як і тонкі нюанси удару, пластичну та прецизійну ритміку й динаміку, спосібну до контрастових ефектів, укінці прецизійну педалізацію. З усім тим лучиться у нього добра і певна пам'ять, психічна погода, свobodний (не переборщений) темперамент і шляхетний т.зв. піаністичний «Schnitt» чи «Schliff», конечний для віртуоза. З усіма тими прикметами п. Савицький явився так само дуже добрим бахістом і бетховеністом, якого трудний стиль

⁹ Книга протоколів... С. 235.

¹⁰ Книга протоколів... С. 243.

не всі піаністи вміють засвоїти, як і бездоганим виконавцем брильянтного стилю Ліста (концертний етюд f-moll, майже нечуване на концертах «Скерцо і марш»), а також поданого в наддатках Шопена (вальс As-dur і «Колисанка»). Тільки у «Симфонічних етюдах» Шумана піаніст почував себе, мабуть, трохи менше свobodно, і тому щодо інтерпретації деяких частин можна б мати деякі застереження, а питома технічна пластика п. Савицького в них не заблисла в тій мірі, як у інших творах»¹¹. Рецензент відзначає виконання сюїти К. Дебюссі та прелюдій В. Барвінського і бажає подальшого творчого успіху піаністові. Після публікації рецензії у листі від 5 січня 1933 р. (лист № 2 у рубриці листів нашої публікації) Р. Савицький подякував С. Людкевичу «за дуже добру і річеву рецензію, яку Ви неожидано скоро написали в [«] Ділі[»]». Запізніла подяка за рецензію на концерт була пов'язана з насиченим концертним графіком піаніста: після Львова концертна програма була повторена у Самборі та Станіславові, Стрию.

Молодий піаніст мав успіх і щасливу долю у музичних колах. Стрийська філія Музичного товариства ім. М. Лисенка запропонувала йому виступити з концертом у Стрию 5 листопада, крім того, підписала 1 листопада 1932 р. з ним контракт як педагогом фортепіано у філії. Про підписання контракту зі Стрийською філією Р. Савицький пише у листі до С. Людкевича від 5 січня 1933 р. Там, зокрема, він інформує кореспондента, що Виділ Стрийської філії мав звернутися до С. Людкевича у справі виділення Р. Савицькому учнів, бо, як пише автор листа, «ходить о се, щоб справа з формального боку була через Вас переведена». Деталь з листа свідчить не лише про пунктуальність і прискипливість Р. Савицького щодо документів, але й про вияв поваги до С. Людкевича, який має завизувати порядок документообігу. У Стрийській філії Р. Савицький пропрацював до 1938 року, доїжджаючи туди на заняття зі Львова.

Крім концертної діяльності, Р. Савицького зі С. Людкевичем пов'язувала у ті роки і справа ведення школи при філії Музичного товариства ім. М. Лисенка у Самборі. Ініціатива її відкриття виникла наприкінці 1927 р., ще до появи там Р. Савицького. На засіданні Виділу 23 січня 1928 р. про Самбірську філію говорилося вже як про створену, при якій функціонує школа з 15 учнями і директором якої став Ярослав Барнич¹². Звідомлення секретаря Музичного товариства за 1927–1928 навчальний рік дає таку картину розвитку філії: «Голова Філії п[ан] Ніжанковський, секретар А. Княжинський. Навчання в школі почалося 1 січня 1928 р. Управу обняв проф[есор] Ярослав Барнич. Зразу вписалося 14 елевів на науку гри на скрипках, що її уділяв п[ан] Барнич Я. Число елевів до червня змаліло на 6. В сьому році вписалося 8 елевів. Як свідчить звіт тамошньої Філії, Виділ поки що безуспішно бореться з байдужністю громадянства як що до самого Т[овариства], так і відносно школи»¹³. Однак школа перестала функціонувати через погану відвідуваність учнів, а згодом і виїзд Я. Барнича із Самбора¹⁴.

З появою Р. Савицького виникли надії на поновлення функціонування Самбірської школи. На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 10 вересня 1932 р. повідомлялося, що «Піаніст Савицький старається навязати контакт з філією в Самборі

¹¹ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 535.

¹² Книга протоколів... С. 109.

¹³ Книга протоколів... С. 124.

¹⁴ 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. 57.

для відчинення там школи»¹⁵. Про організаційний стан філії на момент приходу туди Р. Савицького говорить перший зі збережених листів піаніста до С. Людкевича (№ 1 у рубриці листів у нашій публікації). З нього випливає, що голова філії Юліян Нижанківський виїхав із Самбора, а Ярослав Барнич, який переселився до Станіславова, розгубив усі необхідні документи. У листі Р. Савицький просить Інспектора надати необхідні для існування філії папери і формуляри, щоб створити керуючий Виділ, а також просить порад щодо дальшої діяльності і можливого приїзду до Самбора для поладження справи. З результату – філія запрацювала з початком 1932/1933 р. – здогадуємося, що С. Людкевич поміг Р. Савицькому. Згодом про те, що «у відновленій філії в Самборі ангажують як управителя й учителя фортеп'яно визнану силу п. Р. Савицького, який має за доїздом учити й у Стрию»¹⁶, згадує С. Людкевич у статті «З нашої музично-шкільної ділянки (філії Вищого музичного інституту ім. Лисенка)». Секретарський звіт за діяльність Товариства в 1931/1932 р. навчальному році теж зазначає, що «саме філія Товариства у Самборі заходиться біля зорганізування школи»¹⁷.

У домашньому архіві С. Людкевича зберігся автограф звіту Самбірської філії за рік 1932/33 («Instytut Muzyczny im Lyseńki we Lwowie, filia w Samborze. – Rok spraw. 1932/33») польською мовою, написаний Р. Савицьким як керівником філії та завізований інспектором С. Людкевичем (№ 3 у рубриці документів). З документа випливає, що в школі навчалося всього 18 учнів і проводилися лише класи фортеп'яно (вів Р. Савицький) та музично-теоретичних дисциплін (вела О. Козаковичева). Документ висвітлює також картину переведень учнів за станом здачі ними іспитів, які відбувалися під керівництвом С. Людкевича як інспектора. Під проводом С. Людкевича відбулося у Самборі дві наради («конференції»). Зазначені в документі деталі свідчать, що С. Людкевич приїздив до Самбора в питаннях функціонування філії і з тої нагоди мав ділові контакти з Р. Савицьким. Наскільки довго Р. Савицький був очільником Самбірської філії поки документально не вдалося встановити. Однак філія ще 1938 р. функціонувала. Свідчення тому – збережений серед матеріалів СУПРОМу лист за підписом старшини «Виділу Філії Музичного Товариства ім. Лисенка в Самборі дня 27 березня 1938 р.» – голови Миколи Зінюка та секретаря Гната Мартинецького із привітаннями Василеві Барвінському з нагоди 30-ліття його творчої праці¹⁸.

На засіданні Виділу Музичного товариства 24 грудня 1932 р. розглядалося подання Р. Савицького на педагогічну посаду у Вищій музичній інститут. У дискусії над поданням, в якій за документом «взяли участь всі приявні, а зокрема по засягненні думок панів директора Барвінського, доктора Людкевича, доктора Лиска – ухвалено на внесок доктора Нижанківського заангажувати пана Романа Савицького як учителя до Вищого Музичного Інституту з тим, щоб обняття посади наступить щойно з 1/9 (вересня) 1933 р»¹⁹. У згаданому листі до С. Людкевича від 3 січня 1933 р. він зізнавався Інспекторові щодо свого іменування: «Мушу признати ся, що я не сподівав ся, щоб все пройшло так гладко, хоч з другої сторони булоб дивно якби були якісь труднощі виринули». Про долучення

¹⁵ Книга протоколів... С. 239.

¹⁶ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 290.

¹⁷ Книга протоколів... С. 249.

¹⁸ ЛННБ ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. Ф. 163 (Львівська державна консерваторія). Конс. 171/3. Арк. 31.

¹⁹ Книга протоколів... С. 260.

Р. Савицького та інших нових педагогів до учительських сил Вищого музичного інституту було повідомлено й окремою статтею у пресі²⁰. З того часу піаніст працював у львівському інституті до кінця його існування. 1934–1935 р. Р. Савицький став членом Музичного товариства ім. М. Лисенка, як це вказує «Звідомлення секретаря за діловий рік 1934/35»²¹. У такому статусі він відвідував щорічні Загальні збори товариства (15 листопада 1936 р., 14 листопада 1937 р.). На Загальних зборах 13 листопада 1938 р. він обраний заступником Виділового, а з 1 лютого 1939 р. з'являвся і на засіданнях Виділу.



Фото 4. Пописи філіальних (позальвівських) інститутів, травень 1937 р. У другому ряду сидять зліва направо: 2 – Богдан Левицький, 3 – Галя Лагодинська, 4 – Ірина Негребецька, 5 – Ірина Любчак-Крих, 6 – Дарія Колесса-Залеська, 7 – Станіслав Людкевич, 8 – Василь Барвінський, 9 – Володимира Божейко, 10 – Марія Вишницька, 11 – Юрій Крих, 12 – Роман Савицький. *Фото з фондів Меморіального музею С. Людкевича у Львові*

З першого ж року роботи Р. Савицький брав жваву участь у концертній діяльності інституту. Взагалі, 30-ті роки ХХ століття – це розквіт його майстерності і zenit концертної діяльності в різних амплуа: як солюючого піаніста, як фортепіанного та камерного ансамбліста. В його арсеналі і сольні концертні виступи, і окремі номери у збірних тематичних програмах, музика найрізноманітніших стилів – від бароко до творчості своїх приятелів-композиторів, з якими співпрацював в інституті. Така універсальність Р. Савицького в парі з високим професіоналізмом і артистизмом його гри вабила С. Людкевича, який часто відгукується рецензіями на концертні виступи піаніста.

Його прихід на посаду в інститут припав на час, коли Музичне товариство заходилося коло організації концерту на пошанування 20-х роковин смерті М. Лисенка. Справа заходів з нагоди цієї дати обговорювалася за участю С. Людкевича на львівському Виділі ще з 1932 р., але зібрані не могли дійти згоди щодо форми вшанування і, врешті, концерт вирішили провести в 1933 р. Бажаючи долучитися до участі в концерті,

²⁰ Нові вчительські сили Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. *Новий час*. 1933. № 195. 3 вересня. С. 4.

²¹ Книга протоколів... С. 331.

Р. Савицький у листі до С. Людкевича від 5 січня 1933 р. просить про надіслання нот одного з менших творів М. Лисенка. «Я хотів вчити другу рапсодію, але довідався, що грає її проф. Перфецький на скрипці», – сказано в листі. На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові 26 січня 1933 р. обговорювалася організація концерту і вказувалося, що участь у концерті візьме й Р. Савицький²². Дату концерту було визначено на 8 лютого. У концерті Р. Савицький виконав Концертний полонез As-dur та Скерцо з «Української сюїти» ор. 2 і в оцінці рецензентів його виступ схарактеризований як один з найяскравіших у концерті. Крім Р. Савицького, у концерті брали участь співаки О. Бандрівська, І. Шмериківська-Приймова, скрипаль Є. Перфецький, «Львівський Боян» під диригентурою М. Колесси і з концертмейстерами Анатолем Косом та Нестором Нижанківським, слово про М. Лисенка виголосив В. Барвінський. На засіданні Виділу 23 березня 1933 р. Р. Савицькому серед інших учасників концерту була оголошена подяка за участь в імпрезі²³.

4 березня 1934 р. у Стрийській філії відбувся концерт педагогів, організований не без ініціативи Р. Савицького, який, крім грання, виголосив ще й вступне слово про методи фортепіанної гри. У концертній програмі піаніст виступав і як соліст, і у фортепіанних ансамблях з іншими педагогами. Присутній на концерті С. Людкевич захоплено писав згодом у рецензії: «Відтак слідував концерт Моцарта F-dur в опрацюванні на три фортепіано, виконаний учителями Інституту п. М. Байловою, Р. Савицьким да д-ром З. Лиськом. Я ніколи не думав, що вчителі (з яких двоє доїждять до Стрия) так скоро і так добре приноровляться до стильової збірної інтерпретації «мережкового» Моцарта та вспіють «зігратися», під кожним оглядом, в тій мірі, як це я чув на концерті. Вичувалося в ритміці й фразуванні одно обличчя та одну руку. [...] Проф. Савицький відіграв відому «Пастораль» і «Капріччіо» Скарлатті та два етюд Шопена (F-dur і As-dur) із питомою йому легкістю, простотою та непорочною пластикою»²⁴.

4 травня 1934 р. у залі Музичного товариства ім. М. Лисенка відбувся концерт камерної музики у виконанні Є. Перфецького та Р. Савицького, у програмі якого скрипкові сонати Й. Брамса, С. Франка та Е. Гріга. У рецензії на концерт п. н. «Сонатний вечір проф. Є. Перфецького та Р. Савицького» С. Людкевич, даючи образно-емоційну характеристику виконання кожної сонати, назагал охарактеризував виконання так: «Виконавці, як на короткий час співпраці, вспіли дуже добре достроїтись, під кожним оглядом, так що добули з кожного майже твору те, що в ньому питоме, гарне й інтересне»²⁵.

1935 р. на концерті, влаштованому «Львівським Бояном» до 250-ліття з народження Й.С. Баха і Г.Ф. Генделя, Р. Савицький виконав «Чакону» Й.С. Баха у транскрипції Ф. Бузоні. В опублікованій рецензії на «Концерт з творів Баха й Генделя» С. Людкевич вказав Р. Савицького як виконавця, але не дав детальнішої характеристики виконанню²⁶.

18 квітня 1937 р. концертом вшановували століття з часу виходу «Русалки Дністрової». У програмі концерту були також ще твори С. Людкевича на слова М. Шашкевича:

²² Книга протоколів... С. 262.

²³ Книга протоколів... С. 264.

²⁴ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 542.

²⁵ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 543.

²⁶ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 555–556.

хори «Дайте руки, юні друзи» (виконував хор Богословської Академії під керівництвом В. Якубця), «Підлисе», «Дністрованка» (у виконанні «Бояна») та солоспів «Розпука» у виконанні М. Голинського. Також на концерті прозвучали хори «Чом річенько домашня» та «Осінь» І. Лавірвського (виконував «Боян») у редакції С. Людкевича та Симфонія D-dur М. Вербицького у транскрипції С. Людкевича для фортепіанного тріо. Останній із зазначених творів прозвучав у виконанні тріо у складі Р. Савицького, Р. Криштальського та П. Пшенички. У рецензії на концерт В. Барвінський писав: «Цінним урізномодненням вокальної програми було інструментальне тріо в складі: Р. Савицький, д-р Криштальський і П. Пшеничка, що виконали т.зв. «симфонію», а радше увертюру D-dur М. Вербицького в обрібці др. Людкевичом на фортеп'яно, скрипку і віолончелю. В цей твір, що сильно нагадує нам давні оперові увертюри, вплетена немов припадково симпатична коломийка, що була одною із причин надзвичайного успіху цієї точки у публіки, хоч на це заслужило передусім знамените та звуково дуже плястично переведене виконання. Помимо на око так «високопарної» назви, цей зовсім безпретенсіональний твір Вербицького може всетаки послужити доказом, що і наші перші піоніри музичного творчого мистецтва і в тих важких умовах цікавилися зразками тодішньої європейської літератури – та старалися їх наслідувати»²⁷.

Р. Савицький разом з С. Людкевичем був серед ініціаторів заснування «Союзу Українських Професійних Музик» (СУПРОМ). Разом вони присутні на перших загальних зборах спілки 12 квітня 1934 р.²⁸. У СУПРОМі Р. Савицький сповняв обов'язки секретаря (у 1934–1936 і з 1937–1939 рр.) і цим зумовлювалася активність, заангажованість у справах, оскільки через його руки переходив весь документообіг спілки. Активність Р. Савицького була поцінована й обранням його на засіданні Ради 24 грудня 1936 р. містоголовою (заступником голови) СУПРОМу і на цій посаді він сповняв обов'язки впродовж року²⁹. Оскільки і С. Людкевич долучався до роботи спілки в різних напрямках, то й контакти піаніста і композитора тут були доволі інтенсивними.

На засіданні 27 квітня 1934 р. спілка поділилася на 3 секції (педагогічну, виконавську, композиторську) і Р. Савицький очолив виконавську секцію. До згаданих трьох секцій на «ширших сходах» СУПРОМу 14 жовтня 1934 р. була організована і музикологічна секція, очільником якої вибрано С. Людкевича.

На засіданні Ради Р. Савицький озвучив лист Ф. Шешка до В. Барвінського, який, перебуваючи тимчасово в Болгарії, просив про надіслання хорових творів українських композиторів для виконання їх болгарськими хорами. Протокол засідання фіксує, що «Д-р Людкевич зараз же на засіданні вибрав із своєї бібліотеки і передав дир. Барвінському кільканадцять хоральних творів, однак застеріг собі зворот творів Леонтовича»³⁰. Висилку матеріалів взяв на себе В. Барвінський.

На загальних зборах спілки 8 грудня 1935 р. Р. Савицький і С. Людкевич звітували як керівники своїх секцій. У звіті С. Людкевич наголосив, що Наукове товариство ім. Шевченка дозволило відкриття «музичної секції у своїм лоні»³¹. 22 березня 1936 р. при

²⁷ Барвінський В. Святочний концерт в 100-ліття появи «Русалки Дністрової». *Новий час*. 1937, № 87, 21 квітня, С. 8.

²⁸ Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи* Львів : Сполом, Видавництво М. Коць, 1997. С. 61.

²⁹ Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові... С. 107.

³⁰ Книга протоколів Союзу... С. 84.

³¹ Книга протоколів Союзу... С. 90.

НТШ почала функціонувати Музикологічна комісія під керівництвом С. Людкевича. Як свідчать опубліковані протоколи засідань, Р. Савицький до цієї комісії не входив.

2 квітня 1936 р. після зустрічі членів «Супрому» у ресторані «Брістоль» Р. Савицькому довелося стати свідком конфліктного інциденту між Н. Нижанківським та С. Людкевичем. Через руки Р. Савицького, як свідчать протоколи засідань, переходив весь обмін листування між конфліктними сторонами, організація серед членів спілки мирового суду і його документальне оформлення, йому ж довелося стати і свідком сумних наслідків конфлікту – покинення Н. Нижанківським посади керівника у СУПРОМі та зменшення активності С. Людкевича у роботі спілки.

Із заснуванням 1937 р. друкованого органу «СУПРОМу» – журналу «Українська музика» – Р. Савицький став членом редколегії цього місячника, а також постійним його автором. Тут він опублікував статтю «Проблема навчання фортепянової гри» (1937, № 5–6, с. 61–65), регулярно виступав як рецензент концертів, що відбувалися у Львові та інших містах Галичини³². У журналі також поміщено рецензії В. Барвінського, З. Лиська, які стосувалися сценічних виступів Р. Савицького. Назагал, численні публікації Р. Савицького того часу опубліковані і в інших львівських часописах³³.

У зв'язку з подіями довкола Зеновія Лиська, що відбувалися 1937 р. у Стрийській філії, Р. Савицький полишив педагогічну діяльність у Стрию. На початку вересня 1937 р. З. Лисько захворів і через лікування не міг впродовж півроку сповняти свої функції у Інституті. Тим часом відділ Стрийської філії звернувся до львівського відділу з ініціативою змінити директора школи у Стрию. На засіданні 21 лютого 1938 р. львівський Відділ розглянув справу і повідомив стриян, що не бачить потреби цього робити³⁴. 12 березня З. Лисько звернувся до Стрийської філії з повідомленням, що 15 березня приступить до виконання обов'язків. 14 березня 1938 р. Стрийський відділ листовно відповів З. Лиськові, що службову угоду з ним розірвав. Ображений З. Лисько звертається листовно до Ради СУПРОМУ і відділу Музичного товариства. Справу полагоджував В. Барвінський, який вів щодо цього діалог з очільником Стрийської філії В. Котовичем упродовж квітня – травня 1938 р. Та повертати З. Лиська до праці у Стрию відділ не збирався. З. Лисько лишився безробітний, а Стрийський відділ навіть не сплатив йому значну заборговану суму. Справу було передано громадському суду. Серед домашнього архіву С. Людкевича є рукопис підписаного В. Барвінським як головою і Р. Савицьким як секретарем листа від 23 травня 1939 р. до Стрийської філії (документ № 4 у нашій публікації) у справі передачі з виплатою З. Лиськові заборгованої філією суми до громадського суду та засудження поведінки. За документом, лист мав бути оприлюднений в пресі, однак із суспільно-національних мотивів СУПРОМ не зробив цього, але копію листа передав С. Людкевичу. Лист цей має тим більшу вагу, що «Книга протоколів» Ради СУПРОМУ закінчується кінцем грудня 1938 р. і події щодо справи З. Лиська в 1939 р. є невідомі.

1938 р. З. Лисько покинув посаду у Стрию і був переведений до Львова, про що констатувалося на засіданні відділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 28 листопада

³² Перелік публікацій Р. Савицького дивись у виданні: Місячник «Українська музика» (1937–1939): Систематичний покажчик змісту журналу. / Упоряд. Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник. Львів, 2003.

³³ Їх значний перелік дивись у виданні: Курилишин К. Часопис «Діло» (Львів, 1880–1939 рр.): Матеріали до біо-бібліографістики. Т. 9: 1931–1935 рр. Дрогобич : Коло, 2025. С. 527–528.

³⁴ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.). / Підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів : Апріорі, 2019. С. 404–405.

1938 р. Музичне товариство ім. М. Лисенка запропонувало йому посаду скарбника, яку він прийняв³⁵. Новим очільником Стрийської філії стала обрана на конкурсних засадах літом 1938 р. Галя Левицька. На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 12 жовтня 1938 р. повідомлялося: «Пан Голова повідомляє, що пані Г. Левицька обняла з 1/Х обов'язки управительки й учительки гри на фортеп'яні у Стрию, а внаслідок того професор Савицький зрезигнував з посади вчителя у Стрию й остав у Централі»³⁶. Р. Савицький став натомість педагогом філії Товариства на Личакові. З цитати документа випливає, що покинення піаністом роботи у Стрию було пов'язане з результатом справи звільнення З. Лиська, однак більш детального ствердження щодо цього нема. У протоколах засідань Ради СУПРОМУ, де справа З. Лиська періодично зринала на засіданнях, та в період осені 1938р. про це не сказано нічого.

На 1938 р. припадали 50-ліття з дня народження та 30-літній ювілей творчої діяльності В. Барвінського. З цієї нагоди у пресі появилася чимало статей про творчість ювіляра, серед них і стаття С. Людкевича про ювіляра³⁷. Про ювілей В. Барвінського та пошанування його концертами з тої нагоди і програму першого з концертів обговорювалося на засіданнях СУПРОМу 10 та 22 лютого³⁸. Як піаніст, у репертуарі якого фортепіанні твори В. Барвінського посідали окреме чільне місце ще від 1920-х років і до кінця життя, Р. Савицький спричинився до відзначення цієї дати свого вчителя всіма можливими іпостасями діяльності – і як солюючий піаніст, і як піаніст-концертмейстер, і як музичний критик.

Впродовж 1938 року відбулося три концерти з творів В. Барвінського, організовані СУПРОМом, більшість з яких рецензувалася С. Людкевичем. У першому концерті у виконанні фортепіанного Р. Савицького, Р. Криштальського та П. Пшенички звучала камерна музика В. Барвінського: два фортепіанні тріо та фортепіанний секстет (для виконання останнього до ансамблю долучилися Є. Козулькевич, Б. Задорожній та Н. Горницький). У коротенькій рецензії С. Людкевич пише про весь ансамбль виконавців: «Виконавці творів [...] вложили у виконання стільки зусиль і пієтизму, що створили ансамбль, який уповні доріс до високого завдання; вони дали змогу любителям справді гарної та вартної української музики пережити такі рідкі в нас гарні моменти, а мабуть і самому композиторові дали заслужене повне вдовolenня»³⁹.

У другому концерті, що відбувся 8 травня, у виконанні М. Сабат-Свірської, Н. Нижанківського, Р. Криштальського звучала вокальна лірика – солоспіви «Вечером в хаті», «Ой поля ви, поля», «У мене був коханий рідний край», «Ой сумна, сумна», дві обробки народних пісень для голосу і фортепіано та «Пісня пісень» для голосу, скрипки і фортепіано. Рецензію на концерт у журналі «Українська музика» написав сам Р. Савицький. У ній він відзначає В. Барвінського як композитора, якому чужа всяка зовнішня ефектність і «ні одна нотка в його композиціях не є зайва, а кожна нотка – це окремих світ,

³⁵ Книга протоколів... С. 429.

³⁶ Книга протоколів... С. 418.

³⁷ Людкевич С. Василь Барвінський (у 30-ліття музичної діяльності). *Діло*. 1938. № 47. 4 березня. С. 3–4.

³⁸ Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи*. / Ред.-упоряд. В. Сивохіп і Р. Стельмашук. Львів : Сполом, Видавництво М.П. Коць, 1997. С. 127–129.

³⁹ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 582.

якого Василь Барвінський не віддав би за гори золота». Концертаннти, на думку критика, «своєю знаменитою формою і великим пієтизмом, з яким виконали програму, зовсім певно вдоволили приязного на салі композитора, а у публіки здобули собі заслужений успіх і належне признання»⁴⁰.

Третій концерт з фортепіанних творів композитора у виконанні Романа Савицького мав відбутися 5 листопада⁴¹, але був перенесений на 10 грудня. У коротенькій рецензії С. Людкевича, зауваживши, що «фортепіанні твори В. Барвінського становлять квантативно одну з головних частин його (Р. Савицького. – Я.Г.) творчості і дають піаністові доволі знаний матеріал до вибору» дав гострішу характеристику виконанню піаніста з огляду на різницю між виконанням творів В. Барвінського серед програм творів інших авторів і монографічною програмою лише з творів В. Барвінського. «Раз, піаністові трудно було дати у своїй інтерпретації щось нове, оригінальне, а друге, вальори п. Р. Савицького як піаніста з його пластичною технікою та його прямолінійним, здоровим інтерпретаційним напрямом, не всюди йшли ідеально згідною лінією з тонкою та хиткою конструкцією гармоніки, з крутою хвилею настроїв автора. Але, незважаючи на все те, піаніст вийшов переможно, представивши творчість ювіляра. Особливо мусимо бути йому вдячні за виконання в цілості прекрасної, а трудної й рідко виконуваної «Сюїти» композитора»⁴². У заключному концерті, присвяченому хоровій та віолончельній музиці композитора, який відбувся 2 червня 1939 р., Р. Савицький брав участь як піаніст-концертмейстер мішаного «Студіо-хору» при прем'єрному виконанні хору В. Барвінського «Наша туга, наша пісня» під диригентурою М. Колесси⁴³.

Обидва митці брали участь у знаменному Шевченківському концерті 5 березня 1939 р. у залі кіно «Антлянтік». У програмі вечора виконувалися твори С. Людкевича – перша частина «Кавказу» (злученими хорами «Львівського Бояна» і «Сурми» диригував автор музики) та «Веснянки» (диригував М. Колесса). У тому ж концерті Р. Савицький здійснив світову прем'єру Фортепіанного концерту В. Барвінського. За опублікованою рецензією З. Лиська⁴⁴, у першій частині «Кавказу» під диригентурою композитора хор «мав добру звучність, особливо мужеських партій, був гарно зіспіваний і весь час тримався певно, не зважаючи на важкі технічні проблеми в «Кавказі». Було б ще краще, якби хор у своєму співі виразніше передавав динамічні та експресивні нюанси». «Веснянки» С. Людкевича, які виконувалися вперше, на думку рецензента, «твір технічно надто важкий, щоб на львівській оркестрі можна було домагатися бездоганного його виконання за три проби... Були місця, де, не зважаючи на зусилля диригента та на його виразні й дуже плястичні жести, оркестра слабо реагувала, але й були партії опрацьовані і виконані прекрасно». Даючи характеристику прем'єрованому творові з погляду композиції, З. Лисько вважає твір С. Людкевича «безперечно програмовий», відзначає «дуже барвисту інструментацію та закоханість в бляшаних інструментах», а загалом стверджує вірність С. Людкевича своєму стилеві і стверджує, що «Людкевич у своїй

⁴⁰ Савицький Р. Вечір пісень Василя Барвінського. *Українська музика*. 1938. № 6 (16). С. 110–111.

⁴¹ Новинки. Третій з циклу ювілейних концерт. *Новий час*. 1938. № 232. 19 жовтня. С. 8; Новинки. Третій з циклу ювілейних концертів. *Діло*. 1938. № 231. 18 жовтня. С. 9.

⁴² Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 599.

⁴³ Тридцятьліття композиторської праці Василя Барвінського. *Новий час*. 1939. № 123. 5 червня. С. 5. Підписано: В.К.

⁴⁴ Лисько З. Шевченківський концерт. *Діло*. 1939. № 52, 8 березня. С. 8.

творчості стилем і темпераментом молодіє». Щодо виконання концерту В. Барвінського пише З. Лисько: «Відограв концерт п'яніст Роман Савицький з таким розумінням, розмахом і досконалим технічним опрацюванням, що кращого виконавця автор собі мабуть не може бажати. Коли ж додати, що в цьому «Концерті» й оркестра під проводом М. Колесси мала свою найкраще виконану току, то стане зрозумілим, чому публіка найбільше вітала твір і його виконання».

З першим приходом у Галичину радянської влади умови праці Р. Савицького і С. Людкевича змінилися. Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, в якому працювали діячі, став державною інституцією і був винятий з-під опіки Музичного товариства ім. М. Лисенка. У відкриті у січні 1940 року Львівську державну консерваторію С. Людкевича запрошують на посаду професора і завідувача кафедри теорії музики, а Р. Савицького – на посаду доцента фортепіанної кафедри, він сповняє також обов'язки й декана фортепіанного факультету.



Фото 5. Відкриття Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Січень 1940 року. Сидять зліва направо: 1 – В. Барвінський, 2 – Л. Мюнцер, 3 – М. Бауер, 4 – Г. Левицька, 6 – М. Байлова, 9 – А. Солтис. Стоять зліва направо: 1 – Ю. Кофлер, 3 – Р. Криштальський, 4 – Шелюжко, 5 – Р. Савицький, 16 – С. Людкевич. *Фото з фондів Меморіального музею С. Людкевича у Львові*

У лютому 1940 р. Р. Савицький у складі групи львівських музикантів їде до Києва, де 11 лютого бере участь у концерті, в якому диригентом виступив М. Колесса (диригував симфонію А. Дворжака «З нового світу», а також твори С. Людкевича і свої). А в березні того ж року разом з С. Людкевичем, В. Барвінським, М. Колесою та іншими Р. Савицький брав участь у Всесоюзному пленумі оргкомітету Співки радянських композиторів, присвяченому творчості українських композиторів.

Наслідком німецької окупації консерваторія припинила свою роботу в червні 1941 р. У ті роки Р. Савицький багато виступає на Львівському радіо: за дослідженнями

Н. Кашкадамової, з галицьких піаністів він найбільше співпрацював з радіо⁴⁵. З. Штундер пише, що «30 грудня (1941 р. – Я.Г.) Львівське радіо передавало камерні твори Косенка і Людкевича у виконанні Р. Савицького, Р. Криштальського і П. Пшенички, які саме – невідомо»⁴⁶. А 23 березня 1942 р. Р. Савицький брав участь у трансльованому на радіо концерті з творів С. Людкевича у складі тріо разом з Р. Криштальським і П. Пшеничкою. Крім Р. Савицького, у концерті брали участь співаки Є. Ласовська, Д. Йоха⁴⁷. Записів виконань, на жаль, не зберіглося, оскільки музиканти грали у той час у прямому етері і запису ще тоді не здійснювали. Однак повідомлення про виконання камерних творів С. Людкевича на радіо фортепіанним тріо за участю Р. Савицького стверджують, що піаніст виконував твори композитора у складі камерного ансамблю. За згадуваним дослідженням Н. Кашкадамової, сольних фортепіанних творів С. Людкевича у репертуарі Р. Савицького не було.

У лютому 1942 р. німецька влада відкрила у Львові Державну музичну школу з українською мовою навчання під дирекцією В. Барвінського. Ця подія в українській легальній пресі того часу подавалася тільки як відновлення Вищого музичного інституту, і справді, педагогічний колектив школи зібрав майже всіх педагогів інституту до 1939 р. Зрозуміло, що С. Людкевич і Р. Савицький приступили до педагогічної роботи у школі і працювали тут протягом всього часу її існування – до 1944 р.

1942 р. виповнювалося століття з дня народження М. Лисенка і Інститутом Народної Творчості у Львові було організовано потужні вшанування цієї дати: протягом року відбулася низка різножанрових концертів з творів М. Лисенка за участю кращих на той час музичних сил Львова, було відкрито Ювілейну виставку, проведено низку трансляцій концертів на Львівському радіо. 22 березня 1942 р. в Оперному театрі відбулася урочиста академія з цієї нагоди і Р. Савицький виступив на ній з виконанням фортепіанних творів композитора-ювіляра. С. Людкевич у рецензії на урочистість писав про виступ піаніста: «Піаніст п. Роман Савицький явився нам на концертах уперше з більшим Лисенковим репертуаром: він виконав «Баркаролу» e-moll, два номери з «Сюїти» g-moll – «Прелюд» і «Скерцо», та відому «Думку-шумку» чи т. зв. Другу українську рапсодію. Хоча виконання всієї програми піаністом було бездоганне, навіть блискуче, то все ж таки здається нам, що питомі вальори п. Р. Савицького у вдумливим і пластичним фразуванні виявилися найкраще не в лістівського покрою рапсодії, але у високо оригінальній «Баркаролі» та в «Прелюдії» і «Скерцо» із «Сюїти», писаної на античних зразках»⁴⁸.

У роки німецької окупації у Львові була створена та існувала Спілка Праці Українських Музик, очолювана С. Людкевичем, яка була продовженням передвоєнного СУПРОМу. Р. Савицький мав стосунок до цієї організації: не вдалося виявити документальних свідчень, проте у періодиці піаніст публікував рецензії на концерти, організовані цією інституцією у Літературно-Мистецькому Клубі.

1944 р. Р. Савицький виїхав до Німеччини. Тут впродовж 1946–1949 років він працював у таборі українських біженців у Берхтесгадені, організував там музичну школу.

⁴⁵ Кашкадамова Н. Українська фортепіанна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-і роки XIX ст. – 1939 р.). *Записки НТШ*. Том ССXXXII: *Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1996. С. 147.

⁴⁶ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 2 (1939–1979). Жовква–Львів : Місіонер, 2009. С. 27.

⁴⁷ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 2 (1939–1979). Жовква–Львів : Місіонер, 2009. С. 29.

⁴⁸ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 623.

1949 р. звідти виїхав до США, де став організатором та педагогом Українського Музичного Інституту, відкритого 1952 року.

Отож, взаємини між Р. Савицьким та С. Людкевич були доволі насиченими, особливо у музично-громадському концертно-виконавському напрямках. Їх тривалість, простежена по документах, – 18 років і, мабуть, тривала б довше, якби не була перервана еміграцію піаніста у воєнні роки. Обоє належали до плеяди тих діячів, які здобули фахову освіту за кордоном і, повернувши в рідні краї, всі свої фахові зусилля та напрацювання поклали на закладення і розвиток музичного професіоналізму у Галичині. Цим потужним спрямуванням і диктувалися всі обставини їхніх контактів у Музичному товаристві ім. М. Лисенка, Вищому Музичному Інституті при ньому, згодом у СУПРОМі, потім – у Державній музичній школі з українською мовою навчання та у Львівській консерваторії. Для Р. Савицького ще з юнацьких років С. Людкевич – беззаперечний авторитет у музично-громадській справі, у творчості – цікавий композитор, твори якого він теж виконував навіть у радіоетерах. Із суто людського становища взаємини між митцями були рівні, шанобливі, безконфліктні. Крім громадської праці, для С. Людкевича найбільший інтерес становила піаністична концертно-виконавська діяльність Р. Савицького. С. Людкевич зафіксував свої враження від концертних виступів піаніста у низці рецензій: характер цих відгуків, оцінка в них висловлена показують велику симпатію та інтерес композитора до концертної діяльності піаніста, однак ці риси ставлення не були позбавлені й моментів критики – завжди конструктивної і доброзичливої.

Листи та матеріали друкуємо вперше. Подаємо їх у повному обсязі, без купюр, з дотриманням усіх особливостей правопису, підкреслень у текстах. Скорочення слів у текстах розкриваємо у гранчастих дужках. Після подачі оригінальних текстів документів польською мовою наводимо їх у власному українськомовному перекладі. Після кожного документа подаються також характеристики оригіналу.

Додатки

І. Листи Романа Савицького до Станіслава Людкевича

№ 1

Високоповажаний Пане Доктор!

Звертаю ся до Вас ще раз в справі філії Муз[ичного] Інституту в Самборі. Тут на місці справа маєть ся так. Виділ тут вже був перед кількома роками вибраний і всі формальности полагождені, і ціла справа на виборі виділу застрягла, бо до ведення школи не було ні льокало, ні фортепяну, і перед усім не було сил. – Тепер, коли я зачав інформувати ся тутешніх людей про стан справи – довідав ся я, що голова Товариства радн[ик] Ю. Нижанківський⁴⁹ виїхав на стало із Самбора, а папері інституту разом з Барничем⁵⁰, який переніс ся до Станиславова – пропали. – Отож я хотів цілу справу

⁴⁹ Юліан Нижанківський (1874–1936) – брат композитора Остапа Нижанківського. Закінчив інженерні студії у Відні, де також працював диригентом хору св. Варвари. Повернувши до Галичини, працював на державній службі, брав участь у будові гірських потоків. Після Першої світової війни мешкав у Самборі, потім – у Львові. У Самборі був диригентом «Самбірського Бояна» і головою самбірської «Української Бесіди».

⁵⁰ Ярослав Барнич (1896–1967) – композитор, диригент і педагог. Освіту здобув у Коломийській гімназії та Вищому музичному інституті у Львові (1924). Поглиблював музичну освіту у Берліні (1926–1927). Працював диригентом театру «Руської Бесіди» у Львові (1917–1919, 1922–1924), мандрівній трупі «Українська театральна дружина» Василя Коссака у Коломиї (1921), мав власну трупу на Волині (1924). В 1927–1929 рр. працював учителем музики у Самборі, а 1950 р. емігрував до США, де проводив педагогічну і диригентську роботу.

знов рушити з місця і переговорив з деякими людьми. Всі є схильні знова взяти ся за діло тільки стоїть на перешкодї дрібничка – брак паперів і формулярів потрібних і деякі вказівки і інформації щодо ріжних сумнівних речей, які евентуально виринулися при відчиненню школи.

Я пишучи до дир[ектора] Барвінського при тій спосібности просив його, щоб порушив сю справу на засіданні Головного Виділу з просьбою достарчити мені паперів Інституту – тому що шкода кожної хвили. –

Отож есенціонально⁵¹ моє прохання до Вас В[исоко]п[оважаний] Пане Доктор звучить так: Прошу щоб Ви ласкаві прислали на мою адресу всі потрібні папери і формулярї Інституту, щоб було з чим вибирати Виділ. А потім, коли Виділ буде зложений, що стане ся протягом 3-4 днів, я попрошу Вас о дальші інструкції евентуально о Ваш приїзд до Самбора, щоб затвердити формально справу і пустити в рух школу.

Думаючи, що Ви з огляду на добро Інституту в можливо скорому реченцеві полагодите вище наведені справи. Остаю з глибокою пошаною

Роман Савицький

Самбір 16. IX. 32

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на складеному вдвоє аркуші пожовклого паперу (18,3 x 14,3 см) зі слідом поперечного згину. Сторінки листа зверху, ближче до середини, заплямлені. Текст міститься на 3-ох сторіночках, четверта – порожня. З листом зберігся наддертий відкритий конверт (9,7 x 14,9 см), адресований українською і польською мовами С. Людкевичу у Вищий музичний інститут.

№ 2

Високоповажаний Пане Доктор!

Пишу до Вас сего листа, щоб донести Вам про хід подій, які торкають ся моєї скромної особи і також в деяких справах у Вас поінформувати ся. –

Отже передусім дякую Вам за дуже добру і річеву рецензію⁵², яку Ви неожидано скоро написали в [«Ділі»]. По львівським концерті⁵³ мав я концерт в Самборі 11 X⁵⁴ і Станиславові 15 X. Оба концерти мали великий успіх і я зробив собі ними досить поважну рекламу. Також фінансова справа в обох містах випала досить корисно.

Самбірський Інститут має дотепер дві учениці на фортеп'ян. Зголошував ся один ученик на спів, але я очевидно не міг його прийняти, бо не маю вчителя співу. Рівнож один

⁵¹ Есенціонально – необхідно, важливо, суттєво.

⁵² Йдеться про рецензію на львівський сольний концерт піаніста 6 жовтня 1932 р.: Людкевич С. Фортепіанний концерт Р. Савицького. *Діло*, 1932, № 224, 9 жовтня. С. 5. Передрук: Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 535.

⁵³ Концерт Р. Савицького у Львові відбувся 6 жовтня 1932. Рецензія на концерт: Людкевич С. З концертової салі. Фортепіанний концерт Р. Савицького. *Діло*. 1932. № 224. 9 жовтня. С. 5.

⁵⁴ Рецензія на концерт: Козакевич С. З концертової салі. Концерт Романа Савицького в Самборі. *Діло*. 1932. № 238, 26 жовтня, С. 5. За рецензією, це був перший самостійний виступ Р. Савицького у рідному місті. У програмі концерту: твори Й.С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, К. Дебюссї (сюїта «Для фортепіано»), Ф. Шопена (Вальс As-dur, Колискова), Ф. Ліста («Скерцо і марш»), В. Барвінського «Прелюдії». За рецензією «П. Савицький виказав своєю грою, що має всі дані на поважного піаніста ширшої міри. Першорядна техніка, спеціально розміреність і прецизійність ударів (перлисті staccato), динаміка (чудові п'яна) прегарна, м'яка кантілена йде в парі з високою музичною культурністю. Кожний виконаний твір, хочби він складався з кількох частин, робив вражіння одноціле, повне шляхотної простоти».

досить заванзований скрипак хотів вписати ся, але з відомих причин не могли його дати під руку Зінюка – також його не прийняв. Маю вражіння, що тут філія буде розвивати ся тепер в дуже помалому темпі. В Стрию підписав я контракт від 1 листоп[ада]. Перші лекції даю дня 4 – день то по концерті стрийським⁵⁵, який улаштує мені Інститут. Виділ, а взглядно дирекція стр[ийського] Інститута мала віднести ся до Вас, щоб Ви приділили мені в Стрию учнів з вищих років, щоб в сей спосіб піднести на вищий щабель науку. Я поставив таке бажання і вони на се згодили ся тільки ходять о се, щоб справа з формального боку була через Вас переведена. Отже я прошу щоб Ви В[исоко] п[оважаний]п[ане] Доктор, знаючи вартість мою таки конечно видали в тому напрямі певні зарядження, щоб я не мусів зуживати енергії і часу не елементарні справи, а міг радше посвятити ся більше заванзованим учням, які моглиби від мене фактично багато скористати. –

Крім сего я просивби Вас поінформувати мене в таких справах: як масть ся властиво точно справа з літами інституту, чи є лекційний плян розділений після теперішнього систему і скількості літ навчання, чи за теоретичні предмети бере ся осібну оплату і врешті який є теоретичний плян навчання пропорціонально до кожного степеня науки. Згори дякую за відповідь і остаю з глибоким поваж[анням]

Савицький

22 / X 32 Самбір – Шопена 3.

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом з обох сторін пожовклого аркуша (20, 5 x 16,7 см). Аркуш зі слідом поперечного згину.

№ 3

Високоповажаний Пане Докторе!

Сердечно дякую за картку. О моім «іменуванню» вже знаю⁵⁶, бо навіть одержав письмо від Виділу. Мушу признати ся, що я не сподівався, щоб все пройшло так гладко, хоч з другої сторони булоб дивно якби були якісь труднощі виринули.

Відноснож програми з Лисенка, то я дуже просивби, щоб Ви чим скорше прислали мені ще якусь одну менчу річ Лисенка⁵⁷. Я хотів вчити другу рапсодію, але довідався, що грає її проф. Перфецький на скрипці⁵⁸.

Думаю, що ліпше буде, коли зробите у мене іспит еще при кінці шк[ільного] року якраз з огляду на пізній початок науки в Самборі.

Остаю з глибоким поважанням

Савицький

⁵⁵ Концерт Р. Савицького у Стрию відбувся 5 листопада 1932 р. Про це: Новинки. П'яніст Роман Савицький. *Діло*. 1932, № 241, 29 жовтня, С. 5.

⁵⁶ Йдеться про заангажування Р. Савицького на педагогічну роботу у Вищий Музичний Інститут у Львові, яке було затвержене на засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 24 грудня 1932 року.

⁵⁷ 1932 року до 20-ліття смерті Миколи Лисенка Музичне товариство ім. М. Лисенка організувало концерт, відповідальним за організацію якого були С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський та Ф. Колесса. Проведення концерту перенеслося на 1933 рік і відбулося 8 лютого 1933 р. На концерті Р. Савицький виконав Скерцо з «Української сюїти» та полонез As-dur (Новинки. Святочний вечір у двадцяті роковини смерті Миколи Лисенка. *Діло*. 1933. № 29, 8 лютого, с. 5). Успішність виступу Р. Савицького фіксують рецензії: Святочний вечір Миколи Лисенка. *Новий час*. 1933. № 38. 20 лютого. С. 6. Підпис: Й.Л.

⁵⁸ На лисенківському концерті 8 лютого 1933 р. Є. Перфецький виконував «Другу українську рапсодію» у транскрипції Михайла Сікарда, а також п'єсу «Момент розпачу» в авторській транскрипції для скрипки і фортепіано.

Самбір 5. І. 1933.

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на сіро-коричневій поштової картці (10,3x14,6 см), адресованій українською та польською мовами С. Людкевичу до Львова на вул. Шептицьких.

II. Документи

№ 1

Лист Романа Савицького до Василя Барвінського

Високоповажаний Пане Директор!

Я дуже препрошую, що не приїхав на лекцію, але так поправді кажучи – я не мав з чим їхати. Зараз розкажу чому. Отже: По моїм іспити написав я до моєї Стриєнки в Стрию що іспит пішов добре і що вона здає 25 червня. В середу дістаю алярмуючу картку від неї, щоби я поїхав там і сказав що мене питали, як питали і дати певні всказівки що до самого матеріялу. Я поїхав в п'ятницю раненько до неї. Там показало ся що Стриєнка нічо не вмє а найменче вмє саму гармонію і майже нічо в ній не орієнтує ся. Заправили мене зараз до ріжного рода викладів з гармонії. Стосунок мого знання з гармонії до її знання є той сам, що знання П[ана] Директора до мого. Отже супроти цього я вмю дуже добре гармонію і я вчив її того, що сам умю. То саме з історією і теорією. Досить, що так скінчило ся, що пустила мене від себе доперва в суботу пополудне. Розумість, що я за той цілий час там в Стрию грав дуже мало і то лише Scherzo a Nokturn-на, бо не взяв собі нот думаючи що за пів дня верну до Самбора. На тім ще не скінчило ся і Стриєнка сказала, що знати мене не хоче єсли я перед її іспитом (вона здає 25 с[его] м[ісяця]) ще бодай на 2 дни не приїду. Се є причиною того, що я не приїхав на лекцію. Щоби втрату її надолжити постановив я собі зробити до середи Nokturn і привезти його на лекцію в середу. Пюрко⁵⁹ мені казав, що моя клясифікація в середу. Прошу мені ласкаво написати чи я буду міг мати рано лекцію. В кожному разі я в середу приїду.

Вчера вечером приїхав Пюрко зі Львова і привіз свідоцтво іспиту з дуже добрим успіхом. Мені зробило ся прикро, що він від мене ліпше здав і трохи мене зразило до поборювання дальших трудностей в музиці. Чому то мені природа не дала його пильности. Прецінь вонаби мені ліпше придала ся як йому. Не хочу запускати ся в ріжного рода подібні сентименталізми, хоч вони самі чоловікові під перо лізуть і домагають ся виявлення їх о собі чекати це вповні зрозуміло. Я починаю чим раз більше вірити, що такі неповодження можуть чоловіка дуже поважно зразити до праці і тоді все змарнує ся.

Я розпитував за п[аном] Мончинським і мені сказали, що це який багатий урядник залізничний і що вже собі якась ауто купив і розбиває ся ним по цілім світі.

Прошу мені ласкаво написати про клясифікацію а я до того вповні застосуюся. Остаю з глибоким поважанням

Роман Савицький

⁵⁹ Богдан П'юрко (1906 – 1953) – хоровий і оркестровий диригент, піаніст і педагог. Випускник Вищого музичного інституту у Львові та Празької консерваторії. Працював корепетитором київської Опери (1928–1930), диригентом «Дрогобицького Бояна» (1930–1939, 1942–1944), директором та викладачем Дрогобицької філії Вищого музичного інституту (1933–1939, 1942–1944). 1945 року емігрував до Німеччини, а звідти 1952 – до США.

Самбір 12 / VI 927

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на складеному вдвоє пожовклому аркуші паперу (16,8 x 14,3 см). Текст на 4 сторіночках. 2–4 сторінки з коричневою плямою. Лист зі слідом поздовжнього згину. З листом зберігається конверт (9 x 15,4 см), адресований українською і польською мовами В. Барвінському до Львова на вул. Хшановську 10.

№ 2

Лист Інспектора С. Людкевича до Міністерства Віросповідань і Народної Освіти у Варшаві з приводу надіслання звітів робот філій за 1932/33 р. і документів педагогів Романа Савицького і Дарії Левицької-Неділко.

Instytut Muzyczny im. Łysenki
we Lwowie

Lwów, dnia 19/VII. 1933

Do
Ministerstwa W.R.i O.P.

w Warszawie

Inspektorat i Kierownictwa Filji Instytutu Muzycznego im. Łysenki, a mianowicie filje w Stryju, Przemyślu, Drohobyczu, Stanisławowie, Kołomyji, Tarnopolu, Złoczowie, Jaworowie, Boryslwiu i Samborze – przedkładają niniejszem sprawozdania z nauki i działalności dotyczących szkół muzycznych za rok szkolny 1932/33.

Do sprawozdania załącza się program wspólne j produkcji wszystkich filij we Lwowie, niektóre programy produkcji szkolnych i koncertów urządzanych przez filje, oraz «Słownik Muzyczny» wydany nakładem i staraniem kierownictwa filji w Stryju⁶⁰, zatwierdzony przez centralę dla użytku Instytutu Muzycznego im. Łysenki.

Przy tej sposobności Inspektorat Filji przedkłada Ministerstwu dokumenty kwalifikacyjne wykształcenia muzycznego nowoangażowanych sił nauczycielskich: 1. p. Romana Sawickiego, absolwenta mistrzowskiej szkoły fortepianu w Pradze – nauczyciela fortepianu w Stryju i Samborze, oraz 2. p. Darji Lewickiej – Nediłkowej⁶¹, absolwentki Akademii Muzycznej w Wiedniu, nauczycielki solowego śpiewu w Jaworowie.

Inspektor.

ММСЛ. Інвентарний № 3121. Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою на пожовклому аркуші паперу, складеному вдвоє. На двох «сторінках» складеного аркуша – тексти двох документів, розташовані за аркушевим принципом. Цей документ – на першій «сторінці». В тексті документа є рукописні позначки голубим олівцем рукою С. Людкевича.

⁶⁰ Йдеться про «Музичний словник» З. Лиська, виданий 1933 року видавництвом Музичного товариства ім. М. Лисенка у Стрию. Словник був результатом роботи «термінологічної комісії», в складі якої працювали усі педагоги-теоретики Інституту, серед них і С. Людкевич.

⁶¹ Дарія Неділка (Неділкова, ? – після 1942) – камерна співачка, дружина диригента і педагога Володимира Неділки. Наприкінці 1920-их років закінчила вокальний факультет Віденської консерваторії. Протягом 1930–1939 рр. працювала педагогом вокалу у Яворівській філії Вищого музичного інституту. Була учасницею постійних концертних імпрез в Яворові.

Переклад:

Музичний Інститут ім. М. Лисенка
У Львові

Львів, дня 19 /VII. 1933.

До

Міністерства Віросповідань Релігійних і Народної Освіти.

Інспекторат і Керівництво Філій Музичного Інституту ім. Лисенка, а зокрема філії у Стрию, Перемишлі, Дрогобичі, Станіславові, Коломиї, Тернополі, Золочеві, Яворові, Бориславі і Самборі – подає цим справоздання з науки і діяльності дотичних музичних шкіл за шкільний рік 1932/33.

До справоздання долучаються разом продукції всіх філій у Львові, деякі програми шкільних заходів і концертів, влаштованих Філіями, а також «Музичний Словник», виданий накладом і старанням керівництва філії у Стрию, затверджений через централю для вжитку Музичного Інституту ім. Лисенка.

При тій нагоді Інспекторат Філій додає Міністерству кваліфікаційні документи музичної освіти новоангажованих учительських сил: 1. П. Романа Савицького, абсолювента школи майстерності у Празі – учителя фортепіано у Стрию та Самборі, а також 2. П. Дарії Левицької-Неділкової, абсолювентки Академії Музичної у Відні, учительки сольного співу в Яворові.

Інспектор

№ 3

Звіт керівника Самбірської філії Романа Савицького з діяльності філії
в 1932/33 шкільному році.

Institut Muzyczny um. Łysenki we Lwowie. – Filja w Samborze.

Rok spraw. 1932/33.

Filja w Samborze założona we wrześniu r. szk. 1932/33 obejmowała tylko klasę fortepianu, prowadzoną przez prof. R. Sawickiego i przedmiotów teoretycznych, prowadzonych przez nauczycielkę O. Kozakiewiczówną. Uczniów wpisanych było 18 – wedle wyznania: 16 gr-kat., 2 rzymo-kat. U ciągu roku szkolnego wystąpiło 4 gr.-katolików. Do egzaminu rocznego przystąpiło 11, i wszyscy otrzymali promocję: kurs niższy: 3 z 1 roku na drugi, – 4 z drugiego na trzeci, 3 z trzeciego na czwarty; kurs średni: 1 ze stopnia pierwszego na drugi. Egzamina półroczne i roczne odbyli się pod przewodnictwem Inspektora. Przy sposobności egzaminów nauczycieli odbyli dwie konferencje pod przewodnictwem tegoż Inspektora.

Za kierownictwo:

R. Sawicki m.p. prof. fortepianu.

ММСЛ. Інвентарний № 3121. Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою на пожовклому аркуші паперу, складеного вдвоє На двох «сторінках» складеного аркуша – тексти двох документів, розташовані за аркушевим принципом. Цей документ – на другій «сторінці». Серед архіву С. Людкевича зберігся також рукописний оригінал цього звіту, писаний Р. Савицьким (Інвентарний. № 3084). На звороті тексту звіту надруковано: «W roku szk. 1932/33 uczyły w Drohobyczu 3 siły nauczycielskie, dwie fortepianu i jedna skrzypiec. Teoretycznych przedmiotów udzielał kierownik. Urządzono dwie produkcje: półroczną i roczną».

Переклад:

Інститут музичний ім. Лисенка у Львові. – Філія у Самборі.

Рік справоздання 1932/33.

Філія у Самборі заснована у вересні шкільного року 1932/33 охоплювала тільки класи фортепіано, проваджену проф. Р. Савицьким, і теоретичних предметів, проваджених учителькою О. Козаковичівною. Вписаних учнів було 18 після віросповідання: 16 греко-католиків, 2 римо-католики. Протягом навчального року виступило 4 греко-католики. До річного екзамену приступило 11, з них отримали промоцію: курс нижчий: 3 з першого року на другий, 4 – з другого на третій, 3 – з третього на четвертий; курс середній: 1 з першого ступеня на другий. Піврічні і річні екзамени відбулися під проводом Інспектора. З нагоди екзаменів учителі відбули дві конференції під проводом того ж Інспектора.

За керівництво

Р. Савицький, рукою власною, професор фортепіано

№ 4**Лист від СУПРОМу до Стрийської філії Музичного товариства ім. М. Лисенка**

Ч[исло] 73 / 39

До Виділу Музичного Т[оварист]ва ім. М. Лисенка Філія

в СТРИЮ.

У справі колишнього директора Філії Муз[ичного] Інститута в Стрию Д[окто]ра Зиновія Лиська, Рада Союзу Українських Професійних Музик подає до відома Виділу Муз[ичного] Т[оварист]ва ім. Лисенка в Стрию що слідує:

Принявши до полагодження спірну справу між членом нашої професійної організації і Виділом Музичного Т[оварист]ва ім. Лисенка в Стрию, зокрема з його Головою проф. В. Котовичом⁶², Рада «Супрому» постановила собі за завдання повести до полагодження тої справи дорогою безпосереднього порозуміння. В тій цілі Рада «Супрому» делегувала двох своїх членів: дир[ектора] Василя Барвінського і Д[окто]ра Василя Витвицького, які в тій справі їздили до Стрия, представляючи делегатам Стрийського Виділу в імені Ради «Супрому» вимоги відносно моральної сатисфакції і матеріяльного відшкодування для Д[окто]ра З. Лиська. У згаданих, як і пізніших переговорах з головою П[аном] Котовичом, як рівнож у довгій переписці, делегати Ради «Супрому» не могли наклонити противної сторони до пропонованої ними розвязки справи, мимо цього, що Рада зробила далекойдучі уступки із свого первісно занятого становища.

У висліді того Рада «Супрому» порішила передати спірну справу з Виділом

⁶² Володимир Котович (1877–1948) – учасник визвольної боротьби, педагог, культурно-громадський діяч. Випускник природничого факультету Ягеллонського університету у Кракові. Працював педагогом у Стрию. З 1905 р. – член товариства «Взаємна поміч українського учительства», співзасновник руханкового товариства «Сокіл» у Стрию. Організатор духового оркестру. Учасник Першої світової війни, майор австрійської армії, комендант табору російських військовополонених у Яворові під Львовом, де організував табірний хор, оркестр і театральний гурток. У період ЗУНР – окружний комендант Стрия. Брав участь у боях з поляками, росіянами, пройшов «чотирикутник смерті біля Вінниці. Перебував у Чехословаччині у таборах для інтернованих воєнків УГА. Член «Стрийського Бояна», співзасновник (разом з С. Людкевичем) і перший директор Стрийської філії Музичного товариства ім. М. Лисенка і Вищого музичного інституту при ній. Засновник жіночої учительської семінарії та краєзнавчого музею «Верховина» у Стрию. Після 1939 р. – шкільний інспектор у Стрию. 1943 р. емігрував до Німеччини, де й помер.

Муз[ичного] Т[оварист]ва ім. Лисенка в Стрию під осуд третьої сторони, а саме громадянського суду, інстанції респектованої усіма установами і громадянами. Із своєї сторони Рада «Супрому» віддала заступництво проф. Володимирови Зубрицькому⁶³, замешканому у Львові при вул. Хшановської ч. 9. У відповіді на письмо арбітра «Супрому» Виділ Стр[ийського] Муз[ичного] Т[оварист]ва просив спершу про відсунення речинця полагодження справи з причини ювілейних обходів тамошнього Товариства⁶⁴. Щойно пізніше Виділ Стрийського Муз[ичного] Т[оварист]ва заявив, що не приймає пропонованого Радою Супрому полагодження справи громадянським судом.

Таку поведінку Виділу Муз[ичного] Т[оварист]ва ім. Лисенка в Стрию вважаємо крайню негромадянською, незгідною з загально прийнятими в нашому суспільстві нормами.

Поступовання Виділу Муз[ичного] Т[оварист]ва ім. Лисенка в Стрию із Директором Муз[ичного] Інституту Д[окто]ром З. Лиськом, українським композитором і музикологом, Рада «Супрому» осуджує як найгострійше.

Рівночасно звертаємо переслане на руки Д[октора]ра З. Лиська письмо Стрийського Виділу з дня 17. V. 1938 р. Звертаємо рівнож переслану вже без попереднього порозуміння з Радою «Супрому» квоту 100 (сто) зол., яку Рада «Супрому» зложила до депозиту «Пром-Банку» сейчас після її одержання.

Сьогоднішнього письма не подаємо до публичного відома тільки з уваги на триваючі від довшого часу загально-національні обставини.

Натомість відписи того письма передаємо безпосередньо заінтересованим, а саме: Д[окто]рові З. Лиськові, Центральному Виділові Муз[ичного] Т[оварист]ва ім. Лисенка у Львові і Інспекторові Муз[ичного] Інститута ім. Лисенка Др. Ст. Людкевичеві.

Львів, дня 13 мая 1939.

За Раду Союзу Укр[аїнських] Проф[есійних] Музик у Львові:

Роман Савицький (секретар)

Василь Барвінський (голова)

ММСЛ. Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою з обох сторін пошковлого і пошарпаного з усіх боків аркуша паперу (33,5 x 21 см). В кінці листа – власноручні підписи чорним чорнилом, між ними – кругла печатка СУПРОМу фіолетовим чорнилом.

⁶³ Володимир Зубрицький (1888–1978) – український громадський діяч, син священника і етнографа Михайла Зубрицького, педагог, депутат сейму II скликання Польської Республіки (1918–1939), завідувач культурного відділу Українського Національного Комітету. Випускник Української чоловічої гімназії в Перемишлі (1906) та Віденського університету (1911). Працював педагогом у згаданій гімназії (1911–1919, 1920–1922) та у Інституті для дівчат у Перемишлі (1920–1924), у гімназії «Рідної Школи» в Рогатині (1925–1926). Автор літературознавчого дослідження про Герасима Смотрицького, посол від Перемишля до Сейму II Польської Республіки (1928–1930), редактор газети «Український голос» у Перемишлі (1931), управитель бурси імені кардинала Сильвестра Сембратовича у Львові (1932–1939). У вересні 1939 р. арештований поляками і засуджений до розстрілу у шпигунстві на користь Німеччини, але приближення фронту ліквідувало справу. В 1940-их працював в Інституті радянської торгівлі, потім (1944–1947) у видавництві «Радянська школа». 1947 р. депортований на спецпоселення в Сибір, 1958 – реабілітований вернувся до Львова.

⁶⁴ Йдеться про відзначення впродовж осені-зими 1938 року 25-ліття існування філії Музичного товариства ім. М. Лисенка у Стрию. 29 жовтня відбулася Служба Божа, 8 листопада – ювілейний концерт учнів філії, а 7 грудня – концерт педагогів за участю Галі Левицької, Дрогобицького і Стрийського «Боянів». Рішенням засідання Музичного товариства 28 листопада 1938 р. С. Людкевич із М. Волошиним були делеговані на цю подію.

Література

1. Барвінський В. Святочний концерт в 100-ліття появи «Русалки Дністрової». *Новий час*. 1937, № 87, 21 квітня, С. 8.
2. Блажейовський Д. Історичний шематизм Перемиської єпархії з включенням Апостольської адміністрації Лемківщини (1828–1939). Львів : Каменяр, 1995. 1007 с.
3. 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. 57.
4. Кашкадамова Н. Роман Савицький – піаніст і педагог. *Кашкадамова Н. Фортеп'явне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали*. Тернопіль : Астон, 2001. С. 155–161.
5. Кашкадамова Н. Українська фортепіанна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-ті роки ХІХ ст. – 1939 р.). *Записки НТШ*. Том ССХХХІІ: *Праці Музикознавчої комісії*. / Ред. О. Купчинський, Ю. Ясиновський. Львів, 1996. С. 125–153.
6. Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи*. / Ред.-упоряд. В. Сивохіп, Р. Стельмащук. Львів : Сполом, видавництво М. Коць, 1997. С. 61–139.
7. Козакевич С. З концертової сали. Концерт Романа Савицького в Самборі. *Діло*. 1932. № 238, 26 жовтня, С. 5.
8. Курилишин К. Часопис «Діло» (Львів, 1880–1939 рр.): Матеріали до біо-бібліографістики. Т. 9: 1931–1935 рр. Дрогобич : Коло, 2025. 864 с.
9. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів : НТШ 2008. 223 с. (Українознавча наукова бібліотека НТШ. Число 23).
10. Лисько З. Шевченківський концерт. *Діло*. 1939. № 52, 8 березня. С. 8.
11. Людкевич С. Василь Барвінський (у 30-ліття музичної діяльності). *Діло*. 1938. № 47. 4 березня. С. 3–4.
12. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Том 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. 815 с.
13. Львівська Національна Наукова Бібліотека ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. Ф. 163 (Львівська державна консерваторія). Конс. 171/3. Арк. 31.
14. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Том ССХХХІІ: *Праці Музикознавчої комісії*. / Редактори О. Купчинський, Ю. Ясиновський. Львів : НТШ, 1996. С. 464–558.
15. Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові. Інвентарні №№ 4283, 2525, 2523, 3121, 3084.
16. Місячник «Українська музика» (1937–1939) : Систематичний покажчик змісту журналу. / Упоряд. Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник. Львів, 2003. 59 с.
17. Новинки. Піаніст Роман Савицький. *Діло*. 1932, № 241, 29 жовтня, С. 5.
18. Новинки. Святочний вечір у двадцяті роковини смерті Миколи Лисенка. *Діло*. 1933. № 29, 8 лютого, с. 5.
19. Новинки. Третій з циклу ювілейних концерт. *Новий час*. 1938. № 232. 19 жовтня. С. 8.
20. Новинки. Третій з циклу ювілейних концертів. *Діло*. 1938. № 231. 18 жовтня. С. 9.
21. Нові вчительські сили Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. *Новий час*. 1933. № 195. 3 вересня. С. 4.
22. Савицький Р. Вечір пісень Василя Барвінського. *Українська музика*. 1938. № 6 (16). С. 110–111.
23. Святочний вечір Миколи Лисенка. *Новий час*. 1933. № 38. 20 лютого. С. 6. Підпис: Й.Л.
24. Тридцятьліття композиторської праці Василя Барвінського. *Новий час*. 1939. № 123. 5 червня. С. 5. Підписано: В.К.
25. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 2 (1939–1979). Жовква–Львів : Місіонер, 2009. 360 с.

Дата першого надходження статті до видання: 29.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 26.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

РЕЦЕНЗІЇ

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-13>*Кияновська Любов***КІЛЬКА РЕФЛЕКСІЙ ПРО «МАВКУ» ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ
У ЛЬВІВСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ**

На прем'єру нового балету «Мавка» Вікторії Польової у Львівському національному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької у листопаді 2025 р. мені не вдалось потрапити. Довелось задовольнитись лише враженнями колег, яким пощастило побувати на прем'єрі. Тому за першої можливості подивилась виставу і хотіла би поділитись деякими своїми рефлексіями про неї. Прочитання «Лісової пісні» за 115 років після її написання обросло аж надто численними й далеко не завжди доречними інтерпретаціями в різних мистецьких формах – картинах, скульптурах, операх, балетах, кінофільмах. Львівський спектакль по праву займає гідне місце серед найвдаліших версій переосмислення шедевра Лесі Українки, він сприймається не тільки як вельми ефектне, яскраве і експресивне видовище, що увібрало провідні естетичні постмодерні тенденції аудіовізуального мистецтва сьогодення, але й вражає багаторівневістю актуального, відповідного нашому *Zeitgeist* / духові епохи осмисленням вічних універсальї любові, жертвності, зради і смерті у безкінечному кругообігу природи.

Я б навіть змінила визначення жанру і окреслила «Мавку» як сценічне дійство з елементами перформансу – настільки сучасно вона вирішена. Зрештою, первинна жанрова дефініція «Лісової пісні» – драма-феєрія – цілком дозволяє таке широке алегоричне трактування головних героїв і подій як низки багатозначних символів. Режисер-постановник і автор лібрето Василь Вовкун винахідливо скористався цією можливістю, позаяк вже сама трансформація первинних смислів тексту Лесі Українки здійснена за принципом граничної концентрації на ключових моментах. Відтак вистава максимально насичена символікою всіх елементів художнього цілого, витонченими алюзіями на різні світові і національні архетипи. Я особисто відчитала у концепції балету передусім поєднання античної буколіки і прадавньої дохристиянської української міфології, у дивовижній єдності людини і природи.

Вельми професійна і образна музика Вікторії Польової сприймається у постмодерному стильовому руслі, в ній органічно використані неофольклорні інтонації, в певних епізодах наближені до стилістики «Весни священної» І. Стравинського, що вишукано поєднуються з мінімалістичними зворотами, з чуттєвою мелодикою популярно-кінематографічного «голіввудського» типу. Оркестр під орудою Ірини Сташишин коректно і елегантно відтворив різностильові знаки, які утворюють цілісну барвисту музичну картину – основу танцювального дійства.

З музичним фундаментом природно гармонізується візуальний ряд – предметна наповненість сценічного простору, світло і костюми. Аналогічно до музики, в техніці мінімалізму і максимального віддалення від етнореалістичного антуражу вирішена сценографія і світлові ефекти (художник Арвідас Буйнаускас). Скляні рурки, що звисають згори, символізують ліс не як зелене буяння, а як прозорий міраж, в якому

перетинаються земний і небесний світи, прорізаний до того ж чи то голкою, чи то кометою, що впродовж вистави змінює свою позицію як уособлення безперервної плинності усього, навіть цього ідеального прозоро-скляного простору. Такими ж мінімалістичними є і костюми, абсолютно прості, прилягаючі до тіла як шкіра чи кора дерева, в барвистій гамі редуковані практично до трьох кольорів – білого, сіро-зеленого в різних відтінках і червоного як знаків духовної чистоти, природного буття і пристрасті (художниця Наталя Міщенко).

Дуже сильне враження справила пластична танцювальна символіка, що щасливо пройшла між Сциллою надмірного авангардового штукарства і Харибдою «плюшевого» традиційного балету (балетмейстер Артем Шошин). Так, це цілком сучасний сценічний рух, що вимагає блискучої балетної техніки, в ньому багато промовистих тілесних меседжів головних персонажів і динамічних мізансцен, але всі вони природні, продумані, шляхетні. Можна порадіти, що на зміну видатним балетним метрам львівської сцени прийшли такі талановиті молоді танцівниці і танцівники як: Анастасія Бондар – Мавка, Олександр Омельченко – Лукаш, Дмитро Коломієць – Цар Лісу, Мар'яна Гресь – Русалка, Арсен Марусенко – Перелесник (перший виступ у цій партії), Артур Кокоев – Куць, Анастасія Гнатишин – Килина.

Особливий об'єкт радості і гордості – публіка. Хоча це і був будній день, п'ятниця, але зал *на академічній виставі сучасної української композиторки, навіть не на прем'єрі*, був заповнений ущерт (спеціально виділила цю інформацію, бо ще 10–20 років тому це було би немислимо! Та й у світі, окрім найвидатніших «топових» театрів, це зовсім нестандартна ситуація). Навіть на четвертому балконі, т. зв. «гальорці», годі було знайти вільне місце. Ще більш вражаючим стало те, що, орієнтовно, на вісімдесят відсотків глядацька аудиторія складалася з молоді, притому не з кола професійних музикантів. Так, аншлаги стали наслідком добре продуманої роботи з публікою, якісної реклами і організації вистав. Але ніякі PR-кампанії не були би в змозі забезпечити настільки численної публіки, якщо б вистави не знаходили шлях до її розуму і серця. Чекаємо наступних прем'єр!

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 1 (56)
2026

Комп'ютерна верстка і технічне редагування –

Наталія Кузнєцова

Коректура –

Наталія Славогородська

Дата розміщення онлайн: 13.03.2026. Дата друку: 20.03.2026.
Формат 70x100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 11,05. Наклад 100 прим. Зам. № 0226/170.

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.