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 3 (58)
2026

Видавничий дім
«Гельветика»
2026

DOI: 10.32782/2224-0926-2026-3-58
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,
lnma@lnma.edu.ua, тел. +38 (032) 259 07 51)

Журнал «Українська музика» включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до Наказу МОН України № 928 від 11 червня 2026 року (додаток 15).
Кластер: Гуманітарні науки та мистецтво.
Спеціальність: В5 Музичне мистецтво.

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@lnma.lviv.ua

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

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
5 травня 2026 року, протокол № 7

Редакційна колегія:

Кияновська Любов Олександрівна, доктор мистецтвознавства, професор, Член-кореспондент Національної академії мистецтв України, Дійсний член Європейської академії наук, професор кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна (**головний редактор)**

Душний Андрій Іванович, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Україна

Жишкович Мирослава Андріївна, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного співу, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу аспірантури та докторантури, доцент кафедри спецального фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

Сиротинська Наталія Ігорівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна

Федоришин Василь Ілліч, доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Україна

Кайм Стефан, габілітований доктор, професор, директор, Інститут музикознавства Лейпцизького університету, Німеччина

Льоос Гельмут, габілітований доктор, професор, Інститут музикознавства Лейпцизького університету, Німеччина

Відповідальний секретар

Граб Уляна Богданівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної медієвістики та україністики, 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. 116 с. Щоквартальник.
ISSN 2224-0926
2026, число 3 (58).

Усі права застережено – All rights reserved

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2026

ЗМІСТ

СТАТТІ

Дутчак Микола Іванович
Особливості становлення брас-квінтетного виконавства XX–XXI ст. 5

Мутун Май
Звукові образи Сходу у фортепіанній музиці європейських композиторів кінця XIX – початку XX століття (на прикладі п'єс К. Дебюссі та С. Скотта) 14

Пазюк Олег Богданович
Оригінальні твори українських композиторів для цимбалів з оркестром (спроба типології) 25

Письменна Оксана Богданівна, Дякун Тетяна Іванівна
Музична мова та тембрально-композиторська драматургія циклу Лесі Дичко «Три мініатюри» на слова Тараса Шевченка 32

Суботенко Дмитро Анатолійович
Мультимедійні технології у сучасному музичному виконавстві: авторська модель репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND 44

Фікташ Андрій Богданович
Соціокультурний феномен Львівського хору «Гомін» 56

Шутко Роман Остапович
Музика в умовах фрагментарного мислення: креативність як стратегія виживання 72

МАТЕРІАЛИ

Горак Яким Романович
Документи з врятованої збірки експонатів 81

Хохлогорська Марія Борисівна
В. Дудар – співак, артист, педагог 102

РЕЦЕНЗІЇ

Кияновська Любов
Музичний образ «Заповіту» Блаженнішого патріарха Йосипа Сліпого 110

Чекан Юрій
Розширюючи обрії музикознавства 113

CONTENTS

ARTICLES

Dutchak Mykola
Features of the Formation of Brass Quintet Performance of the XX–XXI centuries..... 5

Mutun Mai
Sound images of the East in the piano music of European composers of the late 19th and early 20th centuries (as illustrated by works by C. Debussy and C. Scott)..... 14

Paziuk Oleh
Original works of Ukrainian composers for cymbals with orchestra (attempt at typology)..... 25

Pysmenna Oksana, Diakun Tetiana
Musical Language and Timbre-Compositional Dramaturgy of Lesia Dychko's Cycle "Three Miniatures" to the Words by Taras Shevchenko..... 32

Subotenko Dmytro
Multimedia Technologies in Contemporary Musical Performance: An Authorial Model for Representing Ukrainian Musical Culture Based on the SUBOTENKO BAND Creative Project..... 44

Fiktash Andrii
Sociocultural Phenomenon of the Lviv Choir "Homin"..... 56

Shutko Roman
Music under conditions of fragmentary thinking: creativity as a survival strategy..... 72

MATERIALS

Horak Yakym
Documents from a Rescued Collection of Exhibits..... 81

Khokhlohorska Mariia
V. Dudar: Singer, Artist, and Educator..... 102

REVIEWS

Kyianovska Liubov
The Musical Image of "Zapovit" by His Beatitude Patriarch Josyf Slipyj..... 110

Chekan Yurii
Broadening the horizons of musicology..... 113

СТАТТІ

УДК 78.461
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-1

Дутчак Микола Іванович
доктор мистецтв,
старший викладач кафедри духових та ударних інструментів,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
https://orcid.org/0009-0008-0018-757X

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ БРАС-КВІНТЕТНОГО ВИКОНАВСТВА XX–XXI СТ.

Досліджено історичні передумови становлення та особливості розвитку брас-квінтетного виконавства у XX–XXI століттях. Визначено, що формування брас-квінтету стало результатом тривалого процесу розвитку мідних духових інструментів, удосконалення їх конструкції та пошуку оптимального ансамблевого складу. Важливим етапом у розвитку мідно-духового інструментарію стало вдосконалення вентильних механізмів, що розширило технічні та звукові можливості інструментів і створило передумови для подальшого розвитку ансамблевого виконавства та його репертуару. Ансамблеве музикування на мідних духових інструментах характеризується значною різноманітністю складів і форм творчих колективів, серед яких особливе місце посідає брас-квінтет. Передумови його формування сягають XIX століття, тоді як сучасний стандартний інструментальний склад та професійна виконавська модель утвердилися в середині XX століття.

У статті простежено основні етапи становлення брас-квінтетного виконавства та визначено характерні тенденції його розвитку. Розглянуто особливості формування стандартного інструментального складу брас-квінтету, основні напрями еволюції його репертуару та трансформацію концертно-виконавських форм. Проаналізовано процес розширення жанрово-стильових меж репертуару, що охоплює оригінальні твори, транскрипції та обробки музики різних історичних періодів і стильових напрямів. Висвітлено діяльність провідних зарубіжних брас-квінтетів, які сприяли утвердженню ансамблю як самостійного різновиду камерного музикування, розвитку його професійної виконавської практики та популяризації серед широкої аудиторії. Окрему увагу приділено сучасному українському брас-квінтетному виконавству, зокрема діяльності професійних ансамблів, їхньому репертуару та використанню творів українських композиторів і транскрипцій української музичної спадщини. З'ясовано, що розвиток брас-квінтету у XX–XXI століттях характеризується не лише стабілізацією його інструментального складу, а й постійним розширенням репертуарних, жанрово-стильових та концертно-виконавських можливостей.

Ключові слова: *мідні духові інструменти, брас-квінтет, ансамблеве виконавство, колективи, виконавське мистецтво.*

Dutchak Mykola. Features of the Formation of Brass Quintet Performance of the XX–XXI centuries

The article examines the historical prerequisites for the formation and the specific features of the development of brass quintet performance in the 20th and 21st centuries. It is established that the formation of the brass quintet resulted from a long-term process of development of brass instruments, improvement of their construction, and the search for an optimal ensemble configuration. An important stage in the development of brass instruments was the improvement of valve mechanisms, which expanded their technical and sound capabilities and created the prerequisites for further development of ensemble performance and its repertoire. Ensemble performance

on brass instruments is characterized by a considerable variety of ensemble configurations and forms of artistic activity, among which the brass quintet occupies a special place. The prerequisites for its formation date back to the 19th century, whereas its modern standard instrumentation and professional performance model were established in the mid-20th century.

The article traces the main stages in the formation of brass quintet performance and identifies the characteristic tendencies of its development. Particular attention is paid to the formation of the standard instrumental composition of the brass quintet, the main directions of repertoire development, and the transformation of concert and performance practices. The expansion of the genre and stylistic scope of the repertoire is analyzed, encompassing original works, transcriptions, and arrangements of music from different historical periods and stylistic traditions. The activities of leading foreign brass quintets are examined, highlighting their contribution to establishing the ensemble as an independent form of chamber music-making, developing professional performance practice, and promoting brass quintet music among a broad audience. Particular attention is also given to contemporary Ukrainian brass quintet performance, including the activities of professional ensembles, their repertoire, and the use of works by Ukrainian composers and transcriptions of Ukrainian musical heritage. It is determined that the development of brass quintet performance in the 20th and 21st centuries has been characterized not only by the stabilization of its instrumental composition but also by the continuous expansion of its repertoire, genre and stylistic diversity, and concert-performance possibilities.

Key words: *brass instruments, brass quintet, ensemble performance, teams, performance art.*

Вступ. Виконавське мистецтво на духових інструментах пройшло багатовіковий шлях розвитку. У процесі історичної еволюції було сформовано три основні види діяльності музиканта-духовика: сольна, ансамблева та оркестрова, які є рівнозначні між собою за своєю затребуваністю. Творча діяльність виконавця на духових інструментах в основному базується на колективному музикуванні – оркестровому та ансамблевому.

За визначенням І. Польської: «Основним змістом поняття «ансамбль» є спільність, узгодженість, гармонія цілого і частково. Феномен ансамблю апріорі за визначенням, передбачає узгоджену присутність кількох корелюючих елементів, що складають певне ціле, на рівні якого виникає нова «якість», що характеризує дану єдність»[1]. Головними елементами музичного ансамблю є: 1) музика, яка призначена для ансамблевого виконання; 2) тип мислення; 3) кількісний склад учасників та їх якість; 4) процес спілкування, який відбувається шляхом групового виконання музики; 5) засади ансамблевої взаємодії[2].

Отже, це поняття в загальному створює акцент на процес спільної взаємодії музикантів, важливим фактором якого є узгодженість та єдність цілого й особистого кожного учасника.

Проте, у сфері теорії та історії ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах (перш за все, брас-квінтету) є багато прогалин. Тому виникає необхідність у вивченні цього багатогранного процесу в рамках комплексного виконавського дослідження.

Мета роботи – виявити основні закономірності становлення та розвитку брас-квінтетного виконавства у XX–XXI століттях, простежити еволюцію його інструментального

[1] Польська І. І. Камерний ансамбль (теоретико-культурологічні аспекти) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Польська Ірина Іллінічна ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2003. С. 77.

[2] Там само. С. 77.

складу, репертуару й концертно-виконавських форм та визначити особливості їх прояву в українській виконавській практиці.

Матеріали та методи. Матеріальну основу дослідження становлять наукові публікації, присвячені історії, теорії та практиці ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах, дисертаційні дослідження, матеріали фахових видань, офіційних вебресурсів провідних брас-квінтетів та інші джерела, що висвітлюють становлення, розвитку репертуару та виконавської практики брас-квінтетного мистецтва XX–XXI століть. Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних методів. Історико-хронологічний метод застосовано для висвітлення основних етапів становлення брас-квінтетного виконавства та визначення чинників його розвитку. Історико-порівняльний метод використано для зіставлення творчої діяльності провідних українських і зарубіжних брас-квінтетів, виявлення спільних і відмінних тенденцій їх функціонування. Аналітичний метод дав змогу опрацювати й систематизувати наукові джерела, розкрити особливості формування інструментального складу, репертуару та виконавських принципів брас-квінтету. Біографічний метод застосовано під час дослідження творчої діяльності провідних ансамблів і визначення їхнього внеску в розвиток брас-квінтетного виконавства. Метод узагальнення використано для систематизації результатів дослідження та формулювання висновків.

Результати. Ансамблеве виконавство на духових інструментах поділяється на змішане, у складі яких присутні дерев'яні і мідні інструменти (класичний квінтет: флейта, кларнет – гобой, фагот, валторна), та ансамблі духових неоднорідних інструментів (класичний брас-квінтет: дві труби, валторна, тромбон, туба). Таким чином, ансамблеве мистецтво гри на духових інструментах має спільні риси, які типові для всіх ансамблів, та деякі відмінності, притаманні тільки певним їх різновидам[3].

Як вид професійного мистецтва ансамблеве виконавство на мідних духових інструментах активізувалося в епоху Середньовіччя та Відродження. Цьому процесу в значній мірі посприяло становлення гільдій і братств музикантів-інструменталістів в Італії, Німеччині, Австрії та інших західноєвропейських країнах. В цьому осередку активно розвиваються різні за складом ансамблі, які за допомогою мультиінструментальній практиці музикантів не були обмежені у виборі інструментів. Для міських музик поява сімейства труб, тромбонів і цинків дала нові можливості у формуванні брас-ансамблів, які отримують все більш широке розповсюдження в німецьких *Stadtpfeifer* (у перекл. з нім. «міський дудар») та італійських *pifferi* (з нім. – назва дерев'яних інструментів різновиду флейт). Це в свою чергу, створило умови для формування повноцінного складу ансамблю мундштучно-мідних інструментів з близькими по тембру звуковими властивостями[4].

Класичний брас-квінтет в історичному ракурсі формувався з початку XIX до першої половини XX століття. Це був період творчого пошуку оптимального брас-ансамблевого складу у композиторській творчості.

В цей період композитор і скрипаль Жан Беллон опублікував у 1850 році перший твір, написаний для духового квінтету, який був опублікований в Парижі. Збірник складався із 12 композицій у формі сонат. Твори були написані для: одного флюгельгорна

[3] Марценюк Г. Проблеми функціонального камерного ансамблю тромбонів. *Молодий вчений.* 2017. № 12(52). С. 183.

[4] Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. С. 19

в Eb (або труба), корнета з поршневим клапаном у Bb/A, валторни, тромбону та офіклеїда (в Bb або C), що робить його першим духовим квінтетом. За задумом автора, композиція спочатку була написана для офіклеїда, згодом, його замінила туба[5]. Разом з тим, коли століттями виконувалася п'ятиголосна музика для духових інструментів, те, що сьогодні вважається духовим квінтетом, стало життєздатним камерним ансамблем після Другої світової війни.

Формування духових ансамблів надихнули багатьох композиторів по всьому світу, які стали творити для стандартного за складом інструментального духового квінтету: дві труби, валторна, тромбон, бас тромбон або туба. Серед них, відомі композитори 50-х років, такі як: Юджин Боцца, Інгольф Даль, Генрі Коуелл, Барні Чайлдс, Карл Буш, Роберт Сандерс та Альберт Шмутц. Однак те, що на сьогоднішній день називають брас-квінтетом, тоді було лише однією з можливих форм духового ансамблю[6].

У світовій музично-виконавській творчості розвиток класичного брас-квінтету припадає на другу половину XX століття. Одним із суттєвих факторів інтересу до цього виду мистецтва в США став наплив до американських навчальних закладів значної кількості військових музикантів, які демобілізувалися з армії після закінчення Другої світової війни. Варто відзначити, що протягом цього періоду в музичних школах Америки відбулося значне зростання відділу інструментальної музики, а також зростання самої музичної індустрії. Саме ці фактори сприяли формуванню духового ансамблевого виконавства. Цей чинник став основним при створені у Нью-Йоркській Джульярдській музичній школі перших студентських колективів, які згодом перетворилися на професійні брас-квінтети New York Brass Quintet і American Brass Quintet. Завдяки їхній діяльності на території США і Європи, кількість професійних ансамблів почала збільшуватися. Тематичні виступи вищезгаданих квінтетів проходили в основному перед юнацькою аудиторією і були спрямовані на залучення молодих людей до ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах. У результаті відбулося суттєве кількісне та якісне зростання професійних та навчальних колективів у другій половині 1960-х років[7].

У даному періоді, професійні брас-квінтети поділялися на три типи: 1) концертні ансамблі, які виконували серйозну, академічну музику; 2) брас-квінтети створені з навчальною метою, діяльність яких спрямована на отримання відповідних професійних навичок гри у студентів; 3) ансамблі, які займалися забезпеченням культурно-масових заходів, репертуар яких переважно складався з творів розважального характеру.

Загалом, більшість американських та європейських професійних колективів поєднували всі три види творчої діяльності.

Наприкінці XX століття багато зарубіжних колективів почали використовувати у своїй творчій діяльності нові форми виступу – театралізовані концертні програми. У творчості цих брас-квінтетів народився новий вид духового мистецтва, який являв собою концертне виконання інструментальним ансамблем низки фрагментів з популярних великих вокально-сценічних творів[8].

---

[5] Burkhart R. D. The Paris factor: French influence on brass chamber music, 1840-1930. *Paris: un laboratoire d'idées.* Vol. 4. P. 4.

[6] Shoemaker J. Music for Brass Comes Into Its Own. *Music Educators Journal.* 1971. Vol. 58, iss. 1. P. 37.

[7] Jones W. M. Jr. The Brass Quintet: An Historical and Stylistic Survey : D.M.A. dissertation. Lexington, 1998. P. 1.

[8] Shoemaker J. Music for Brass Comes Into Its Own. *Music Educators Journal*. 1971. Vol. 58, iss. 1. P. 37.

Перший професійний духовий квінтет – «The New York Brass Quintet» був створений в 1954 році у партнерстві Харві Фліпса (туба) та Роберта Нагеля (труба). Їхнім попередником був «The New York Brass Ensemble», заснування якого встановило початок брас-квінтету як стандартного камерного ансамблю. Колектив складався з найкращих виконавців духового мистецтва, які керувались великою метою – показати, наскільки живучою може бути музика у брас-квінтеті, продемонструвати всі можливості концертного виконання на духових інструментах. Розпад колективу відбувся у 1950-х роках.

Впродовж існування «The New York Brass Quintet» в ньому брала участь досить велика кількість музикантів, однак, лише три тубісти були членами колективу. До 1966 року тубістом-засновником продовжував бути Харві Філіпс. У 1967 році Філіпс покидає ансамбль і його місце посів Томпсон Хенкс, який став основним тубістом аж до його розпаду на Міжнародній конференції духовиків у 1984 році[9].

У 1960 році був заснований «American Brass Quintet» з однією відмінністю, в ансамблі замість туби використовували бас-тромбон[10]. До вибору саме басового тромбону привело бажання широко використовувати старовинну музику яка була написана для корнета та сакбута. Відмовившись від виконання транскрипцій, колектив продовжив виконувати виключно художню музику, від епохи відродження та бароко до сучасних композицій написаних винятково для них, особливо великим успіхом користувалися твори Еріка Евазена[11].

Серед колективів які також продовжують концертувати у стилі комерційного брас-квінтету варто відзначити – «Empire Brass», «Boston Brass», і «Dallas Brass».

Однією з найбільш віртуозних груп у світі духовних квінтетів є «Empire Brass». Створення групи припадає на 1972 рік, а в 1981 році про колектив почали говорити по всьому світу, як про один із провідних духових квінтетів. Варто відзначити, що «Empire Brass» позиціонував себе не як розважальний колектив. Репертуар був надзвичайно різноманітним, включаючи твори від епохи бароко до джазу та бродвейських мелодій[12].

«Boston Brass» існує приблизно 26 років. На своїх концертах вони дивують глядачів широким спектром музичних жанрів, також, цікаво те, що музиканти використовують класичну музику для створення веселощів і розважальних заходів.

Квінтет виступав перед аудиторією у всіх 50 штатах США та понад 30 країнах. Хоча гурт регулярно концертує як квінтет, вони також виступають з оркестрами, концертними та маршовими оркестрами, органістами та джазовими оркестрами, а також регулярно співпрацюють з композиторами для створення нових творів для духового канону.

Музична освіта є основою ідентичності «Boston Brass», тому квінтет проводить сесії по всьому світу, включаючи майстер-класи та резиденції в таких престижних закладах, як Eastman School of Music, The Juilliard School, Royal Academy of Music у Лондоні та Консерваторія Yong Siew Toh в Сінгапурі[13].

Ще одним відомим квінтетом у жанрі розваг є «Dallas Brass». Безпосередньо відмінною рисою цього ансамблю є додавання барабанів та перкусії до традиційного

[9] Metcalf O. The New York Brass Quintet: Its History and Influence on Brass Literature and Performance : D.M. dissertation. Bloomington, 1978. P. 45.

[10] Jones W. M. Jr. The Brass Quintet: An Historical and Stylistic Survey : D.M.A. dissertation. Lexington, 1998. P. 28.

[11] American Brass Quintet. URL: http://www.americanbrassquintet.org

[12] Nadel S. Life in a Brass Quintet. *The Horn Call.* 1998. Vol. 28, № 3. P. 51.

[13] Boston Brass. URL: http://www.bostonbrass.com/

інструментального квінтету. «Dallas Brass» був заснований у 1983 році і став одним із найвидатніших музичних ансамблів Америки. Їх репертуар включає класичні шедеври, діксиленд, свінг, бродвей, голлівуд та патріотичну музику[14].

Істотним проривом у галузі професійного брас-квінтетного музикування стало створення у 1970 році колективу «Canadian Brass Quintet». Саме завдяки творчій діяльності цього ансамблю у виконавській практиці почали розвиватися нові форми концертної діяльності – *розважальне шоу* та *театральне ревю.*

«Canadian Brass» був і є одним із єдиних існуючих штатних духових квінтетів. Вони почали як один із кількох традиційних камерних ансамблів, утворених для громадської діяльності.

В інтерв'ю, учасники ансамблю свідчать, що гра для молоді дала їм свою першу можливість розвивати розважальні вистави, що обмежені рамками традиційної виконавської практики.

Класичне виконання швидко набридло молодшій аудиторії, сформувався стиль шоу, в якому пріоритетним, поряд з музичністю став гумор і зв'язок з аудиторією[15].

На сьогодні, до складу квінтету входять учасники різноманітних проектів, лауреати престижних конкурсів, молоді зірки мідної духової музики, серед них: Кейлеб Гадсон – труба, Кріс Колеті – труба, Бернгард Скалі – валторна, Ахіл Лярмакопульос – тромбон, Чарльз Даєленбак – туба[16].

Вже більше двох десятиліть захоплює публіку широко визнаний ансамбль зі Сполучених Штатів – «Sonoran Brass Quintet». Колектив був представлений разом із оркестром Mesa Community College Band, які виконували «Shadowcatcher» Еріка Евазена, концерт для духового квінтету та духового ансамблю. Ансамбль був єдиним духовим квінтетом, запрошеним для виступу в якості запрошених артистів на Південно-Західній регіональній конференції туби/евфоніуму 2007 року в Тусоні, штат Арізона.

Колектив співпрацював у концертах з Phoenix Children's Chorus і Orpheus Men's Chorus of Phoenix і неодноразово приєднувався до Phoenix Chorale, який отримав премію Греммі[17].

Окрім вище згаданих ансамблів, на регіональному рівні діють низка квінтетів, а також нові квінтети, які переростають у гастрольні концертні колективи. Ансамблі зробили великий внесок у збільшенні репертуару для духових колективів, у формування та продовження практики цього жанру.

Однією з характерних рис музики XX століття, створюваної композиторами для класичного брас-квінтету, ставало значне стильове розмаїття. У цей період, поряд із використанням класичної, романтичної та авангардної традиції у музиці для квінтету мідних духових інструментів, композитори активно застосовували джазову та фольклорну стилістику.

Більшість нових творів увійшли до репертуару брас-ансамблевих колективів. Серед авторів ціла низка зарубіжних композиторів різних поколінь. У тому числі музиканти старшої кагорти, які працювали з цим інструментальним складом багато десятиліть: Ян Бах, Ежен Боцца, Морлі Калверт, Барні Чайлдс, Томас Фредріксон та ін.

---

[14] Forbes M. The Dallas Brass. *ITEA Journal.* 2004. Vol. 31, № 2. P. 70.

[15] Lee R. T. Grow a Show: Considerations in Creating Entertaining Performances for the Modern Chamber Ensemble : DMA diss. Tempe, 2012. P. 7, 14.

[16] Tour Dates / Canadian Brass & Opening Day. URL: http://www.canadianbrass.com/tour-dates/

[17] Sonoran Brass Quintet / AFM Entertainment. URL: https://www.afmentertainment.org/groups/20-sonoran-brass-quintet

До молодших композиторів, які створювали твори для класичного брас-квінтету, належать: Гюнтер Шуллер, Еліот Картер, Самуель Адлер, Гілберт Емі, Джордж Волкер, Алек Вайлдер та ін.

Українське брас-квінтетне виконавство також характеризується високим рівнем професійної майстерності. Одним із важливих етапів його розвитку стало створення у Львові **Leo Brass Quintet (2005)**, до складу якого увійшли провідні солісти симфонічних оркестрів Львівської національної опери та Львівської національної філармонії: **Богдан Стасишин та Андрій Наконечний (труба), Сергій Радзілевич (валторна), Ярослав Стасів (тромбон) і Петро Груша (туба)**.

Від початку своєї діяльності ансамбль демонстрував різноплановий репертуар, у якому поєднувалися твори академічної музики різних історичних періодів, їхні транскрипції та обробки, а також аранжування популярної музики. У програмах колективу були представлені композиції Г. Перселла, Й. С. Баха, Дж. Габріелі, Г. Ф. Генделя, Дж. Россіні, Дж. Пуччіні, В. А. Моцарта, А. Хачатуряна та інших композиторів. Поряд із творами академічної традиції звучали аранжування музики XX століття, зокрема композицій гурту The Beatles, а також української народної та авторської пісенної спадщини.

Діяльність Leo Brass Quintet є характерним прикладом розвитку сучасної української школи брас-квінтетного виконавства, для якої поряд із високим рівнем професійної майстерності важливого значення набуває жанрова та стильова різноманітність репертуару. Звернення до музики різних історичних періодів, сучасних аранжувань, популярної та української музики сприяє розширенню художніх можливостей ансамблю та утвердженню брас-квінтету як самостійної й універсальної форми камерного музикування[18].

Особливу увагу заслуговує Lemberger Gold Brass – квінтет, сформований у 2010 році на базі ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Головною ідеєю для створення колективу було бажання виконувати класичну музику. Дещо згодом, творчість брас-квінтету поповнилася іншими різноманітними музичними стилями.

Квінтет активно концертує Україною та за її межами. У Німеччині музиканти неодноразово доповнювали своїм виконанням церковні богослужіння, виступали на концертах та фестивалях у таких містах як Бремен, Куксгафен, Бремергафен, Норденхам, Ауріх, Ольденбур. У колективі беруть участь: Петришин Олег – труба, Макогончук Петро – труба, Козар Юрій – тромбон (засновник колективу), Лешневський Валентин – тромбон, Мурський Михайло – туба[19].

Наступним показовим прикладом розвитку брас-квінтетного виконавства в Україні є **Brass Ukraine** – музичний ансамбль Національної філармонії України. Колектив був створений у 2022 році солістами Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України у складі: Сергій Череватенко та Олександр Трегубов (труба), Олег Педоренко (валторна), Олександр Кушнерчук (тромбон), Василь Будяківський (туба).

Репертуар ансамблю вирізняється широким стильовим і жанровим діапазоном – від музики бароко до сучасних творів. Поряд з оригінальною музикою для брас-квінтету виконуються численні транскрипції та аранжування. Протягом перших років діяльності

[18] Орган Яна Слівінського у Львові... URL: https://philharmonia.lviv.ua/event/орган-яна-слівінського-у-львові/

[19] Lemberger Gold Brass – квінтет. Львівська національна філармонія. URL: https://philharmonia.lviv.ua/collective/lemberger-gold-brass%D0%BA%D0%B2%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%82%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B0/

колектив підготував низку тематичних концертних програм, серед яких «Українське Різдво», «Старовинна Європа», «Музика кохання», «Іспанський травень», «Музика кіно» та інші. У репертуарі представлені твори українських, європейських та американських композиторів, зокрема Й. С. Баха, Ґ. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, А. Вівальді, А. П'яццолли, Л. Бернстайна, Дж. Гершвіна, Е. Морріконе та інших.

Важливою складовою діяльності ансамблю є активна концертна та гастрольна практика. Brass Ukraine виступав на провідних концертних і культурно-мистецьких майданчиках Києва, гастролював у Німеччині (2023) та Японії (2024). У липні 2024 року ансамбль представив концертні програми в Харкові та Харківській області в межах Національного проєкту «Український АРТ ХАБ «Мистецька ФОРТЕЦЯ»»[20].

Ще одним прикладом розвитку професійного брас-квінтетного виконавства в Україні є ансамбль мідних духових інструментів Національного президентського оркестру. До його складу входять Олег Скакун та Богдан Кротик (труба), Віталій Кротик (валторна), Олексій Савчин (тромбон) і Станіслав Лук'янчук (туба). Діяльність колективу демонструє розширення репертуарних можливостей брас-квінтету завдяки поєднанню оригінальних творів і перекладень музики різних епох.

Показовою стала програма, представлена в межах Другого Всеукраїнського фестивалю камерної музики «Дзеркало», до якої увійшли твори Ґ. Ф. Генделя, Й. Пахельбеля, Й. С. Баха та А. Вівальді, М. Березовського, Яна Баха й Г. Гаврилець. Поряд із творами, написаними безпосередньо для брас-квінтету, звучали перекладення творів, створених для інших інструментальних складів. Особливого значення набуло звернення до української музики – Симфонії № 1 М. Березовського та «Хоралу» Г. Гаврилець, що засвідчує можливість адаптації української композиторської спадщини до специфіки звучання ансамблю мідних духових інструментів[21].

Таким чином, репертуарна практика колективу відображає одну з характерних тенденцій сучасного брас-квінтетного виконавства – розширення його художніх можливостей через переосмислення музики різних історичних періодів і залучення українського композиторського доробку.

Висновки. Ансамблі з п'яти мідних духових інструментів, що існували в церковній вокально-інструментальній практиці епохи Відродження та бароко, по суті були прародичами сучасного брас-квінтету.

Винахід вентильного механізму в XIX столітті призвело до створення нового типу колективів, що складаються лише з мідних хроматичних духових інструментів – брас-ансамблів та брас-оркестрів. Зі зростанням подібних колективів зростав попит на створення для них оригінальних творів.

Склад класичного брас-квінтету (дві труби, валторна, тромбон і туба) остаточно утвердився у 1950-ті роки у США з появою двох професійних колективів «New York Brass Quintet» та «American Brass Quintet». Активна концертна діяльність цих ансамблів призвела до поширення брас-квінтетного мистецтва на території всієї земної кулі та створення для нього значного масиву оригінальної літератури.

Важливою складовою брас-квінтетного мистецтва є великий та різноманітний репертуар, що формувався паралельно з розвитком різноманітних музичних напрямків та течій. Це стало важливим фактором у залученні до квінтету мідних духових інструментів широкої

[20] Brass Ukraine. URL: https://brassukraine.com/

[21] Брас-квінтет : Національний президентський оркестр. URL: https://nporchestra.com/collective/%d0%b1%d1%80%d0%b0%d1%81-%d0%ba%d0%b2%d1%96%d0%bd%d1%82%d0%b5%d1%82/

аудиторії слухачів та використання репертуару брас-квінтету не лише у професійній виконавчій діяльності, а й у навчальній практиці.

Література

1. Брас-квінтет : Національний президентський оркестр. URL: https://nporchestra.com/collective/%d0%b1%d1%80%d0%b0%d1%81-%d0%ba%d0%b2%d1%96%d0%bd%d1%82%d0%b5%d1%82/
2. Марценюк Г. Проблеми функціонального камерного ансамблю тромбонів. *Молодий вчений.* 2017. № 12 (52). С. 181–186.
3. Орган Яна Слівінського у Львові / Львівська національна філармонія. URL: https://philharmonia.lviv.ua/event/орган-яна-слівінського-у-львові/
4. Польська І. І. Камерний ансамбль (теоретико-культурологічні аспекти) : дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2003. 435 с.
5. Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 19 с.
6. American Brass Quintet. URL: http://www.americanbrassquintet.org
7. Boston Brass. URL: http://www.bostonbrass.com/
8. Brass Ukraine. URL: https://brassukraine.com/
9. Burkhart R. D. The Paris factor: French influence on brass chamber music, 1840–1930. Paris: un laboratoire d'idées. Vol. 4. P. 4
10. Forbes M. The Dallas Brass. ITEA Journal. 2004. Vol. 31, № 2. P. 70.
11. Jones W. M. Jr. The Brass Quintet: An Historical and Stylistic Survey : D.M.A. dissertation / University of Kentucky. Lexington, 1998. P. 1–28.
12. Lee R. T. Grow a Show: Considerations in Creating Entertaining Performances for the Modern Chamber Ensemble : DMA diss. / Arizona State University. Tempe, 2012.
13. Lemberger Gold Brass – квінтет. Львівська національна філармонія. URL: https://philharmonia.lviv.ua/collective/lemberger-gold-brass%D0%BA%D0%B2%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%82%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B0/
14. Metcalf O. The New York Brass Quintet: Its History and Influence on Brass Literature and Performance : D.M. dissertation / Indiana University. Bloomington, 1978. 150 p.
15. Nadel S. Life in a Brass Quintet. The Horn Call. 1998. Vol. 28, № 3. P. 51.
16. Shoemaker J. Music for Brass Comes Into Its Own. Music Educators Journal. 1971. Vol. 58, iss. 1. P. 37.
17. Sonoran Brass Quintet / AFM Entertainment URL: https://www.afmentertainment.org/groups/20-sonoran-brass-quintet
18. Tour Dates / Canadian Brass & Opening Day. 2015. URL: http://www.canadianbrass.com/tour-dates/

Дата першого надходження статті до видання: 22.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

УДК 78.421;78.2І
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-2

Мутун Май
аспірантка творчої аспірантури,
здобувачка ступеня доктора мистецтва кафедри спеціального фортепіано,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
https://orcid.org/0009-0005-9975-8771

ЗВУКОВІ ОБРАЗИ СХОДУ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ П'ЄС К. ДЕБЮССІ ТА С. СКОТТА)

У статті досліджено особливості формування звукових образів Сходу у фортепіанній музиці європейських композиторів кінця XIX – початку XX століття на прикладі п'єс «Pagodes» («Пагоди») Клода Дебюссі та «Lotus Land» («Країна лотоса») Сиріла Скотта. Актуальність розвідки зумовлена необхідністю осмислення способів художнього переосмислення елементів азійських музичних культур у європейському музичному мисленні та визначення їхніх семантичних функцій. Поняття «Схід» розглядається як сформована в європейській художній свідомості синкретична образна категорія, що поєднує різні культурні асоціації, символи та звукові уявлення. Мета статті полягає у виявленні специфіки орієнтальних маркерів та з'ясуванні їхньої ролі у формуванні звукових образів Сходу. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-культурного, музично-теоретичного, семантичного, порівняльного та виконавсько-інтерпретаційного методів. У результаті проведеного аналізу встановлено, що у «Пагодах» орієнтальна образність має виразне акустичне підґрунтя, яке пов'язане із творчим переосмисленням звучання яванського гамелану. Її формують пентатоніка, стратифікація фактури, елементи звуконаслідування, педалізація, темброва сонористичність та специфіка трактування музичного часу. У «Країні лотоса» образ Сходу постає більш опосередковано – через поетичну символіку назви, хроматично насичену мелодико-гармонічну мову, орнаментальність, гнучкість темпоритму, колористичні ефекти. Виявлено, що в обох творах орієнтальні ознаки не відтворюють автентичні музичні традиції буквально, а інтегруються в індивідуальні композиторські системи та набувають різного семантичного наповнення. Порівняльний аналіз засвідчує також розширення темброво-колористичних і просторово-сонорних можливостей фортепіано, де регістр, артикуляція, педалізація, організація фактури, динамічні та агогічні нюансування стають важливими носіями художнього змісту.

Ключові слова: *Схід, орієнтальність, звуковий образ, фортепіанна музика, К. Дебюссі, С. Скотт.*

Mutun Mai. Sound images of the East in the piano music of European composers of the late 19th and early 20th centuries (as illustrated by works by C. Debussy and C. Scott)

This article examines the characteristics of the formation of Eastern sound imagery in the piano music of European composers of the late 19th and early 20th centuries, using the pieces «Pagodes» by Claude Debussy and «Lotus Land» by Cyril Scott as examples. The relevance of this study stems from the need to analyse the ways in which elements of Asian musical cultures are artistically reinterpreted within European musical thought and to identify their semantic functions. The concept of the «East» is regarded as a syncretic figurative category formed within European artistic consciousness, combining various cultural associations, symbols and sonic representations. The aim of the article is to identify the specific characteristics of Oriental markers and to clarify

their role in the formation of the sound imagery of the East. The research methodology is based on a combination of historical-cultural, music-theoretical, semantic, comparative and performance-interpretative methods. The analysis reveals that in «Pagodes», Oriental imagery has a distinct acoustic foundation linked to a creative reinterpretation of the sound of the Javanese gamelan. This is shaped by pentatonicism, the stratification of texture, elements of onomatopoeia, pedalling, timbral sonority and the specific treatment of musical time. In the «Lotus Land», the image of the East emerges more indirectly – through the poetic symbolism of the title, a chromatically rich melodic-harmonic language, ornamentation, flexibility of tempo and rhythm, and colouristic effects. It has been found that in both works, oriental elements do not literally reproduce authentic musical traditions, but are integrated into the composers' individual systems and acquire different semantic meanings. The comparative analysis also demonstrates an expansion of the piano's timbral, colouristic, spatial and sonorous possibilities, where register, articulation, pedal use, textural organisation, and dynamic and agogic nuances become important vehicles for artistic expression.

Key words: *the East, Orientalism, soundscape, piano music, C. Debussy, C. Scott.*

Вступ. Наприкінці XIX – на початку XX століття звернення європейських композиторів до художніх традицій позаєвропейських культур стало одним із характерних виявів пошуку нових естетичних орієнтирів і засобів оновлення музичної мови. Особливе місце в цьому процесі посіли образи Сходу, які в європейській художній свідомості пов'язувалися з незвичними ладовими, ритмічними, тембровими й фактурними моделями. Поширенню таких зацікавлень митців сприяли всесвітні виставки, на яких європейська спільнота отримувала можливість безпосередньо почути традиційну музику народів Азії. Водночас освоєння таких культурних імпульсів у творчості європейських композиторів не передбачало прямого відтворення автентичних музичних традицій. Натомість рецепція виявів азійських музичних культур у творчості європейських композиторів здійснювалася шляхом переосмислення, стилізації та поєднання окремих позаєвропейських звукових елементів з усталеними нормами європейського музичного мислення. Пентатоніка, паралельний рух акордових комплексів, квартово-квінтові співзвуччя, темброве наслідування звучання дзвонів чи традиційних народних музичних інструментів, а також специфічні прийоми фактурної організації поступово набули функції впізнаваних знаків музично-семіотичної системи, здатних викликати у слухача виразні асоціації зі східною культурою. Тож дослідження різноманітних способів взаємодії музично-виражальних елементів у формуванні цілісних художньо-звукових образів східного культурного простору не втрачає актуальності для сучасного музикознавства, оскільки дає змогу глибше розкрити семантичні механізми їх втілення у творчості європейських композиторів. Художнє осмислення культури Сходу як багатого джерела філософсько-естетичних ідей відкриває широкий спектр композиційних та музично-виражальних засобів, пов'язаних із особливою організацією музичного часу, його пульсації й композиційного простору, станами споглядальності, духовної наповненості та медитативності. Такі художньо-естетичні якості природно зумовлюють процеси подальшого переосмислення образів східної культури в сучасній європейській мистецькій практиці та підтримують науковий інтерес до дослідження різноманітних модифікацій їх музичного втілення.

Матеріали та методи. Теоретичне осмислення музичного орієнталізму та екзотизму представлене значним корпусом досліджень передусім західного музикознавства. Для формування сучасного розуміння орієнталізму однією з основоположних праць є книга

Едварда Саїда «Орієнталізм»[1], у якій це явище розглянуто як специфічно сформований західною культурою дискурс про Схід, що тісно пов'язаний із практиками його пізнання та художньої репрезентації. Хоча дослідження Е. Саїда ґрунтується передусім на матеріалі близькосхідного дискурсу та цільово не присвячене безпосередньо музичному мистецтву, все ж запропонована автором концепція стала важливим методологічним підґрунтям для аналізу способів конструювання образів Сходу в різних видах західного мистецтва, зокрема й у музиці.

Варто відмітити, що у музикознавчому аспекті особливо вагомими є праці Дерека Б. Скотта та Ральфа П. Лока. Зокрема, у статті «Orientalism and Musical Style»[2] Д. Б. Скотт систематизує музичні прийоми, які в європейській традиції набули значення маркерів «східності», наголошуючи, що сформовані на їх основі стильові моделі часто відтворюють не стільки особливості конкретних неєвропейських культур, як узагальнений образ іншого культурного простору. Подібну проблему ґрунтовно розглядає Ральф П. Лок у монографії «Musical Exoticism: Images and Reflections»[3]. Автор трактує музичний екзотизм як систему художнього конструювання образів культурного «іншого», відмінного від звичного для європейської свідомості естетичного досвіду. Дослідник вважає, що це виявляється не лише в окремих ладових, мелодичних чи гармонічних формулах, а й у програмному задумі твору, його драматургії, особливостях фактури, тембровій специфіці та смисловому контексті загалом.

В українському музикознавстві проблематика взаємодії культур Сходу і Заходу розглядається в багатьох аспектах, зокрема у стильовому, культурологічному та кроскультурному. Зокрема, Ангеліна Мамона у своїй дисертації «"Новий орієнталізм" у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора)»[4] обґрунтовує концепцію «нового орієнталізму», пов'язану з переосмисленням усталеного комплексу засобів відтворення орієнтальних образів та поглибленням духовно-філософського діалогу культур. Також прикметно, що Валентина Редя у статті «Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як "художній прогноз"»[5] простежує еволюцію втілення східної тематики в музиці – від стилістичних пошуків початку XX століття до глибшого осягнення іншої ментальності та принципово відмінного художнього мислення в контексті міжкультурного діалогу. Особливо цінним у дослідженні виявляється звернення авторки до творчості українських композиторів, у якій орієнтальна тема впродовж XX століття набула наскрізного характеру та отримала багатоваріантний розвиток. Ще одна українська музикознавиця Валерія Жаркова у статті «Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт»[6] цікаво виявляє точки перетину

[1] Саїд Е. В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкуна. Київ : Комубук, 2025. 536 с.

[2] Scott D. B. Orientalism and Musical Style. *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*. New York : Oxford University Press, 2003. P. 155–178.

[3] Locke R. P. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2009. 421 p.

[4] Мамона А. Г. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора) : дис. … д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с.

[5] Редя В. Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз». *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* 2023. Вип. 25(2). С. 96–109.

[6] Жаркова В. Б. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2024. Вип. 139 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 22–38.

уявлень французького композитора та індійського музиканта і філософа про сутність звуку, зіставляючи нову звукову концепцію Дебюссі з ученням Хазрата Інаята Хана про містицизм звуку. Дослідження поглиблює розуміння ролі міжкультурних взаємодій, зокрема східних музичних і духовно-філософських традицій у формуванні художнього мислення західноєвропейського композитора. Науковиця також підкреслює, що започаткований Клодом Дебюссі напрям нового звукового мислення був продовжений композиторами наступних поколінь, які трансформували музичний простір XX–XXI століть, спрямовуючи його до осягнення глибини, безкінечності, краси та метафізичної сили звуку.

Варто підкреслити, що творчості Клода Дебюссі загалом, а також одній із найвідоміших його орієнтальних фортепіанних п'єс – «Пагодам» із циклу «Естампи» – присвячено значну кількість спеціальних праць як у світовому, так і в українському музикознавстві. Цікаво розглядає «Пагоди» у статті «Claude Debussy's Gamelan»[7] Сильвія Паркер – як своєрідне фортепіанне моделювання звучання яванського гамелану, підкреслюючи поєднання у п'єсі його тембрових, ладових і ритмічних особливостей із західними тонально-гармонічними та формотворчими принципами. Річард Е. Мюллер у третьому розділі («Debussy's Pagodes: Blending the Exotic Resources») своєї монографії «**Beauty and Innovation in la machine chinoise: Falla, Debussy, Ravel, Roussel**»[8] аналізує ладові, мелодико-ритмічні, гармонічні та структурні особливості «Пагод», пов'язуючи їх насамперед із безпосередніми враженнями Дебюссі від почутого звучання яванського гамелану на Паризькій всесвітній виставці 1889 року, а також додатково виявляє паралелі між музичним матеріалом п'єси й нотними транскрипціями яванських виступів, здійсненими Луї Бенедиктусом. Інший дослідник Рой Говат у своїй книзі «The Art of French Piano Music**: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier**»[9] зіставляє структурну організацію «Пагод» із техніками гамеланного музикування, виявляючи в окремих епізодах п'єси характерні «гамеланні жести» та відлуння певних музичних ідіом яванського ансамблю, тоді як Пол Робертс у праці «**Images: The Piano Music of Claude Debussy**»[10] розглядає прийоми фортепіанної сонорики на початку твору як своєрідну аналогію до мерехтливої обертонової насиченості звучання повного складу ансамблю гамелану.

На відміну від широко представленої в музикознавстві рецепції творчості Клода Дебюссі, фортепіанна спадщина Сиріла Скотта досліджена значно меншою мірою. Водночас у працях, присвячених британському композиторові, його творчість розглядається в контексті стильових пошуків раннього модернізму, музичного орієнталізму та духовно-філософських зацікавлень. Зокрема, Леслі Де'Ат у дослідженні «"Years of Indiscretion": The Early Piano Works, 1898–1909»[11] простежує становлення індивідуальної музичної мови С. Скотта, звертаючи увагу на її гармонічні, фактурні та

[7] Parker S. Claude Debussy's Gamelan. *College Music Symposium*. 2012. Vol. 52. P. 1–18.

[8] Mueller R. E. Debussy's Pagodes: Blending the Exotic Resources. *Beauty and Innovation in la machine chinoise: Falla, Debussy, Ravel, Roussel.* Chapter 3. Dimension and Diversity: Studies in 20th-Century Music. Boydell & Brewer. 2018. P. 107–136.

[9] Howat R. The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier. New Haven ; London : Yale University Press, 2014. 416 p.

[10] Roberts P. Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland, OR: Amadeus Press, 1996. 372 p.

[11] De'Ath L. "Years of Indiscretion": The Early Piano Works, 1898–1909. *The Cyril Scott Companion: Unity in Diversity.* Part II: *The Music /* ed. by D. Scott, L. Foreman, L. De'Ath. Woodbridge : Boydell & Brewer, 2018. P. 127–142.

стильові особливості. Інший ракурс творчості композитора представлено у статті Боба ван дер Ліндена «Music, Theosophical Spirituality, and Empire: The British Modernist Composers Cyril Scott and John Foulds»[12], у якій особистість митця розглянуто в контексті теософської духовності, музичного орієнталізму та культурних взаємозв'язків між Великобританією й Індією.

Отже, наявні дослідження досить широко охоплюють проблематику музичного орієнталізму й екзотизму, проте принципи формування звукових образів східної культури в західноєвропейській музиці кінця XIX – початку XX століття залишаються недостатньо висвітленими. Зокрема, потребує уточнення, а відтак і детальнішого вивчення семантична функція ладових, гармонічних, мелодико-ритмічних, фактурних і темброво-сонорних засобів музичної виразності, взаємодія яких формує не безпосереднє або етнографічно точне відтворення автентичних музичних традицій, а саме художнє моделювання образів Сходу в рамках творчого мислення західноєвропейських композиторів. Оскільки семантичне наповнення таких образів виразно корелює з особистими художньо-естетичними уподобаннями митця, його духовно-філософськими орієнтирами та характером сприйняття іншокультурного музичного досвіду, індивідуально-композиторське начало набуває у цьому аспекті визначального значення. Саме воно зумовлює відбір конкретних музично-виражальних засобів, характер їх переосмислення та способи інтеграції в авторську стильову систему. Відтак споріднені орієнтальні маркери у творчості різних композиторів можуть набувати неоднакового семантичного наповнення та формувати відмінні за характером художні образи Сходу.

Необхідність поглибленого осмислення способів, за допомогою яких професійні композитори засвоювали, переосмислювали й адаптували елементи іншокультурного музичного досвіду у своїй творчості зумовила **мету дослідження** – виявити специфіку семантичних маркерів та визначити їхні функції у формуванні звукових образів східної культури у фортепіанній музиці європейських композиторів кінця XIX – початку XX століття.

Саме у фортепіанному мистецтві вивчення процесів оновлення художньої мови європейської музики набуває особливого значення, оскільки широкі регістрові, фактурні, динамічні й темброво-колористичні можливості інструмента створюють умови для багаторівневого образно-смислового моделювання. Таке дослідження особливо важливе для мистецтва виконавської інтерпретації, оскільки усвідомлення культурно-семантичної природи музичних образів дає змогу вповні розкрити їхню емоційну, смислову та художню своєрідність. Відтак основу матеріалу дослідження становлять дві фортепіанні п'єси європейських композиторів початку XX століття – «Pagodes» («Пагоди») Клода Дебюссі з циклу **Estampes** («Естампи») та **Lotus Land** («Країна лотоса») Сиріла Скотта. Вибір саме цих творів передусім зумовлений різним характером втілення в них орієнтальної образності. Зокрема, у «Пагодах» визначальним звуковим імпульсом стало безпосереднє знайомство К. Дебюссі з яванським гамеланом, тоді як у **Lotus Land** образ Сходу має більш узагальнений, поетико-символічний характер і формується в контексті індивідуальних естетичних та духовно-філософських зацікавлень С. Скотта.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-культурного, музично-теоретичного, семантичного, порівняльного та виконавсько-інтерпретаційного методів, що дозволяє комплексно виявити особливості функціонування й взаємодії орієнтальних

[12] Van der Linden B. Music, Theosophical Spirituality, and Empire: The British Modernist Composers Cyril Scott and John Foulds. *Journal of Global History.* 2008. Vol. 3, No. 2. P. 163–182.

маркерів у формуванні звукових образів Сходу, а також простежити роль піаністичних засобів їхнього виконавського втілення в аналізованих творах.

Результати. У межах цього дослідження поняття «Схід» вживається не як назва географічно однорідного регіону, і не як узагальнене позначення автентичних культурних традицій народів Азії, а як сформована в європейській художній свідомості синкретична образна категорія. У ній можуть поєднуватися асоціації, символи, художні та звукові уявлення, пов'язані з китайською, японською, яванською та іншими азійськими культурами, які належать до різних культурно-географічних регіонів. Таке поєднання було зумовлене характерним для європейського мистецтва кінця XIX – початку XX століття сприйняттям Сходу як узагальненого іншокультурного простору, елементи якого відбиралися, стилізувалися й переосмислювалися відповідно до естетичних засад та художніх задумів митців.

З огляду на синкретичну природу образу Сходу, сформованого в європейській художній свідомості загалом та в музичному мистецтві зокрема, цікавим і показовим матеріалом для дослідження є фортепіанна п'єса Клода Дебюссі «Пагоди» – перша частина циклу «Естампи», створеного композитором 1903 року. Уже співвідношення між назвою п'єси та її звуковим задумом виявляє властиве європейському художньому осмисленню Сходу синкретичне поєднання культурних асоціацій різного походження. Назва п'єси актуалізує образ пагоди – буддійської архітектурної споруди, яка в європейській свідомості пов'язувалася передусім із Китаєм, Японією та іншими країнами азійського культурного простору. Водночас основним музичним імпульсом твору стало звучання яванського гамелану, яке композитор почув на Всесвітній виставці в Парижі. На невідповідність між програмною назвою п'єси та географічним походженням її звукового прототипу звертає увагу музикознавиця та піаністка Сильвія Паркер: «Вибір назви спантеличив багатьох дослідників, оскільки Ява насправді не є країною пагод[13]» *(тут і далі переклад іншомовних цитат здійснено авторкою статті)*. Відтак назва твору не локалізує його зміст у межах конкретної культурної традиції, а сприяє формуванню узагальненого візуально-поетичного образу Сходу. Така багатошаровість культурних асоціацій робить «Пагоди» особливо важливим твором для обраного ракурсу дослідження. До слова, відомий музикознавець Річард Е. Мюллер характеризує цей твір як «яскравий приклад екзотизму в західній музиці»[14]. Однак значення п'єси не обмежується застосуванням окремих екзотичних ознак. К. Дебюссі не здійснює перенесення музики гамелану у фортепіанний твір буквально, а моделює її звуковий образ засобами європейської композиційної та виконавської виразовості. Саме тому «Пагоди» дають змогу простежити не лише наявність орієнтальних маркерів, а й характер їх переосмислення та взаємодії в межах індивідуального стилю композитора.

Уже початкові такти п'єси формують специфічне акустичне середовище, у якому звучання фортепіано наближається до сонористичних особливостей гонгово-металофонного складу гамелану. Звучання квінти в низькому регістрі, її октавне дублювання, а також м'яка акустика акордових нашарувань, динаміка «**pianissimo**» та довга педаль створюють загальну атмосферу обертоново насиченого звукового простору. Варто відмітити, що саме тривале резонування низьких звуків може асоціюватися з глибоким і протяжним звучанням великого

[13] Parker S. Claude Debussy's Gamelan. *College Music Symposium.* 2012. Vol. 52. P. 5.

[14] Mueller R. E. Debussy's Pagodes: Blending the Exotic Resources. *Beauty and Innovation in la machine chinoise: Falla, Debussy, Ravel, Roussel.* Chapter 3. Dimension and Diversity: Studies in 20th-Century Music. Boydell & Brewer. 2018. P. 107.

гонга, тоді як багатошаровість фортепіанної фактури загалом відтворює ширший спектр тембрової моделі гамеланного ансамблю. Прикметно, що прийомом застосування правої педалі композитор не лише подовжує окремі тони, а й об'єднує їх у цілісне резонансне поле звучання, у якому стираються чіткі межі між гармонічними вертикалями. Сильвія Паркер влучно зауважує: «Ефект гонгу продовжує тихо вібрувати крізь розгорнутий над ним мелодичний матеріал»[15]. Семантика цього звучання безпосередньо пов'язана з авторською ремаркою «délicatement et presque sans nuances» – «делікатно й майже без нюансів»[16]. Композитор скеровує виконавця не на романтичну рельєфність фразування, а скоріш на стриману, плавну і делікатну манеру звуковедення. Прикметно, що окремий мелодичний голос не домінує над фактурою: слухова увага спрямовується на сумарний колористичний ефект співіснування звучань різних регістрів. Такий тип фактурного викладу сприяє формуванню образу внутрішньо врівноваженого простору, для якого характерний не стільки драматичний розвиток, скільки поступове розкриття різних граней одного звукового стану.

Потрібно окремо відзначити, що важливим семантичним маркером є пентатоніка – як основа загального звучання п'єси. В умовах рівномірно темперованого фортепіанного строю вона не може точно відтворити інтервальну специфіку яванського звукоряду **sléndro**, проте дає змогу створити цілком впізнавану ладову аналогію. Відсутність півтонової напруженості, опора на великі секунди та малі терції послаблюють спрямованість мелодичного руху до визначених тональних центрів. Водночас Дебюссі не відмовляється повністю від принципів тонального мислення європейського типу: пентатонові структури в музичній таканині п'єси співіснують із хроматичними лініями й тональними опорами. Таким чином, звуковий образ Сходу формується не шляхом відтворення максимально точного автентичного звучання, а методом накладання барв пентатонової колористики на гармонічну систему західного зразка.

Не менш важливою у цьому аспекті постає багатопластова організація фортепіанної фактури, у різних регістрах якої одночасно розгортаються мелодичні лінії з неоднаковою ритмічною активністю. Прикметно, що протяжність басових тонів характеристично виконує функцію гонгових опор. Натомість у середньому регістрі прослідковуються мелодичні пласти більш спокійного характеру звучання, тоді як верхній шар фортепіанної фактури насичений рухливими фігураціями на основі пентатоніки. Така стратифікація фактури створює своєрідний відсил до багаторівневості поліфонічного звучання гамелану. Проте варто акцентувати, що композитор не намагається точно відтворити звучання реального складу ансамблю, а лише конструює його уявний тембровий образ: відмінності звучань інструментів передаються завдяки використанню відповідного регістру фортепіано, а також за допомогою артикуляційних прийомів у співвідношенні із ритмічними формулами, ущільненням викладу розгортання музичного матеріалу та характерним способом педалізації.

Своєрідного значення набуває також часова організація твору. Повторюваність басових опор, остінатні моделі, авторські ремарки щодо сповільнення руху – усе це послаблює відчуття лінійного, наскрізного розвитку драматургії п'єси й наближає композицію до певних ознак циклічності. Дослідник Рой Говат, коментуючи несподіване сповільнення темпу в тридцятому такті, зазначає, що воно є «дуже характерним для раптового сповільнення у гамеланній п'єсі перед початком нового циклу»[17]. Отже,

[15] Parker S. Claude Debussy's Gamelan. *College Music Symposium*. 2012. Vol. 52. P. 6.

[16] Debussy C. Estampes : pour le piano. Paris : A. Durand & Fils, 1903. P. 1.

[17] Howat R. Debussy and the Orient. *Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations* / ed. by A. Gerstle, A. Milner. Chur : Harwood Academic Publishers, 1994. P. 50.

темпові зміни в «Пагодах» виконують не лише виражальну, а й структурно-семантичну функцію – вони позначають межі циклічної епізодичності і сприяють формуванню відчуття специфічності музичного часу.

Разом із тим композиційна цілісність п'єси забезпечується засобами, які властиві європейській традиції. Структура твору виявляється у тричастинній репризній формі з кодою, а принципи побудови фраз, тематичного матеріалу, тонально-гармонічні зв'язки дають змогу співвіднести «Пагоди» з логікою компонування західного типу. Навіть у коді, де фактура максимально розширюється й насичується рухливими фігураціями, а гонгові басові опори взаємодіють із пентатоновими контурами, все ж зберігається принцип репризного повернення та переосмислення попереднього тематичного матеріалу, що є ознакою європейської формотворчої традиції. Таким чином, звуковий образ «Пагод» виникає на перетині двох типів музичного мислення: специфічні принципи яванського ансамблевого музикування інтегруються композитором у європейську площину фортепіанної фактури, гармонічної мови та у саму форму п'єси.

Інший спосіб художнього моделювання образу Сходу репрезентує п'єса Сиріла Скотта «Країна лотоса» («Lotus Land» , op. 47 № 1), опублікована 1905 року. Її вибір для аналізу та порівняння з «Пагодами» зумовлений не лише хронологічною та жанровою близькістю творів. Обидві п'єси належать до жанру фортепіанної мініатюри періоду раннього модернізму, мають програмні назви із орієнтальними маркерами, однак пропонують відмінні художні моделі. Якщо Дебюссі відштовхується від конкретного слухового досвіду – звучання яванського гамелану, то Скотт створює значно узагальненіший, поетичний образ Сходу, в якому переважають стани чуттєвої відстороненості та споглядання.

Варто зазначити, що «Країна лотоса» не була поодиноким виявом зацікавлення С. Скотта орієнтальною тематикою. До цієї лінії творчості митця належить вокальний цикл «Дві китайські пісні» («Two Chinese Songs» op. 46), а також фортепіанна п'єса «Китайська серенада» («Chinese Serenade» op. 39 №2) – твори, які передували появі «Країни лотоса». Тож звернення до китайських чи східних образів яскраво репрезентує особливості художніх тяжінь композитора. У такому контексті варто порушити питання духовно-філософських зацікавлень Сиріла Скотта, зокрема його звернення до східної філософії та різних езотеричних учень. Цікаво, що сам композитор пояснював сприйняття своєї музики як «східної» власним «ґрунтовним вивченням східної філософії»[18]. Тож містико-філософський контекст творчості композитора доцільно розглядати як важливу складову його світогляду, що в свою чергу може позначатись і на образному змісті окремих творів. Водночас це не дає підстав безпосередньо пов'язувати «Країну лотоса» з конкретною філософською чи езотеричною концепцією, про що свідчать і слова самого Скотта: «Створюючи "Країну лотоса", я не замислював нічого більш претензійнішого, аніж створити фортепіанну п'єсу зі східним колоритом»[19]. Відповідно до висловлювання автора, семантичний зміст п'єси слід виявляти у взаємодії її назви з авторськими ремарками та особливостями музичної тканини.

Прикметно, що уже саме найменування «Країна лотоса» задає поетичний і доволі символічний вектор сприйняття. Адже лотос у культурах Азії пов'язується з духовною чистотою, просвітленням, відродженням і виникненням упорядкованого світу з первісної стихії. І хоча назва п'єси не визначає чіткого географічного чи філософського джерела, однак створює асоціації зі Сходом як узагальненим простором духовності,

[18] Scott C. My Years of Indiscretion. London : Mills & Boon, 1924. P. 70.

[19] Lloyd S. The Aesthetic Life of Cyril Scott. *The Delius Society Journal.* Spring 2014. No. 155. P. 90.

споглядальності та символічного осмислення світу. Цю семантичну багатозначність конкретизує вже початкова авторська ремарка «Andante languido» – «повільно, млосно»[20]. Слово **languido** стосується не лише темпу і характеру виконання, а й розкриває загальну образну специфіку твору. П'єса розпочинається тихим, м'яким повторенням басової формули, що звучить на динаміці *«p»* та правій педалі. Розміреність пульсації партії басів створює спокійний фон, над яким розгортається протяжна мелодична фраза-арабеска у партії правої руки: з гнучкою ритмікою, рясними агогічними відхиленнями, хроматичними інтонаціями та орнаментальними групами септолей та нонетолей. Контраст між чіткою пульсаційною організацією партії супроводу та ритмічною свободою верхнього голосу формує два взаємопов'язані образні плани: сталий, рівномірний, майже гіпнотичний простір і мінлива рухливість свідомості, що набуває химерних, майже ірреальних обрисів.

На відміну від пентатонного окреслення «Пагод», у «Країні лотоса» переважає хроматично насичена мелодико-гармонічна мова. Інтонаційні лінії часто рухаються півтонами, акордові комплекси змінюються без виразного функціонального тяжіння, а затримання й неакордові звуки створюють відчуття нестійкості та звукової мерехтливості. Завдяки повторюваній формулі басової лінії, повільному темпу й педальному змішуванню співзвуч музика набуває семантики розчинення, невизначеності та певної ілюзійності, а відтак – дистанціювання від реального часу.

Подальший розвиток музичного матеріалу здійснюється переважно не через тематичне протиставлення, а через ущільнення, насичення фактури, розширення регістрового простору, збільшення загальної рухливості та темпу. Мелодичні звороти отримують підсилення звучання завдяки октавним подвоєнням, динаміка сягає **forte**, а вказівки **stringendo**, **ritardando** та **a tempo** створюють відчуття хвилеподібного чергування напруження та його послаблення. Наростання напруги призводить до кульмінації усього матеріалу: фортепіанна фактура насичується швидкими фігураціями-пасажами висхідного напрямку, які підводять до кульмінаційного піку – верхньої точки у крайньому високому регістрі, звідки розсипається хвиля глісандо. Цей епізод сприймається як вершина просторово-тембрового розгортання. Після нього напруга спадає і відбувається повернення до початкового музичного матеріалу, що створює своєрідний ефект арки та надає композиції ознак тричастинної форми. Проте реприза не є точним відтворенням початку – повторення набуває характеру віддаленого спогаду. Наприкінці твору висхідне через усю клавіатуру глісандо, що звучить на динаміці **pianissimo**, мерехтливо розчиняє все звучання у високому регістрі, після чого з'являється послідовність акордових вертикалей. Вони сприймаються як звукові опори – майже «стовпи», які повертають музиці відчуття ваги, стійкості й остаточного заземлення. Контраст між легким, безтілесним глісандо та вагомими заключними акордами виразно створює ефект раптового згущення звукового простору і переходу зі сфери ірреального до матеріального.

Сукупність розглянутих музично-виражальних засобів дає підстави трактувати орієнтальну образність «Країни лотоса» передусім як індивідуалізовану художню модель Сходу, а не як послідовну стилізацію конкретної азійської музичної традиції. Основними семантичними маркерами такої моделі постають: програмна назва, авторські ремарки стосовно характеру п'єси, хроматично насичена мелодико-гармонічна мова, орнаментальність мелодики, гнучкість темпоритму, розширення регістрового простору та педальні прийоми післязвуччя. У взаємодії усі ці засоби формують не етнографічний,

[20] Scott C. Lotus Land for the Pianoforte, Op. 47, No. 1. New York : G. Ricordi, 1905. P. 3.

а суб'єктивно-поетичний, художній образ Сходу – простору чуттєвого споглядання та внутрішньої зосередженості.

Висновки. Порівняльний аналіз «Пагод» К. Дебюссі та «Країни лотоса» С. Скотта виявляє два відмінні принципи художнього моделювання орієнтального образу. У Дебюссі він має конкретніше акустичне підґрунтя: використання пентатоніки, фактурна стратифікація, звуконаслідування гонгових опор, циклічна організація часу створюють фортепіанну модель, у якій трансформується звучання яванського гамелану. Натомість у Скотта образ Сходу формується дещо опосередковано – через поетичну символіку назви, колористичну гармонію та звукове втілення особливих станів, асоційованих із споглядання та деяким містицизмом. Якщо в «Пагодах» орієнтальна образність має виразне акустичне підґрунтя й формується, зокрема, через звуконаслідувальні прийоми, то в «Країні лотоса» вона постає переважно через поетико-символічні та колористичні засоби. Водночас обидві п'єси об'єднує прагнення композиторів розширити традиційні уявлення про виражальні можливості фортепіано, виводячи на перший план його темброво-колористичний і просторово-сонорний потенціал. І Дебюссі, і Скотт перетворюють фортепіанне звучання на багатовимірне темброво-просторове середовище, у якому регістр, артикуляція, педалізація, фактурна щільність і тривалість резонансного розгортання стають повноцінними носіями художнього змісту. Попри відмінність джерел образності, стилістики та смислової концепції, твори об'єднує спільне культурно-образне спрямування, що обумовило доцільність їх порівняльного аналізу. Зіставлення «Пагод» і «Країни лотоса» репрезентує, як образ Сходу, сформований у європейській художній свідомості, набуває різного семантичного наповнення відповідно до індивідуальної естетики та особливостей композиторського мислення кожного митця.

Література

1. Жаркова В. Б. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2024. Вип. 139 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 22–38. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.300957
2. Мамона А. Г. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора) : дис. … д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с. https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/ede4e579-3724-40ae-a40d-83a68a45e5be/content
3. Редя В. Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз». *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* 2023. Вип. 25 (2). С. 96–109. https://doi.org/10.33287/222333
4. Саїд Е. В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкуна. Київ: Комубук, 2025. 536 с.
5. Debussy C. Estampes : pour le piano. Paris: A. Durand & Fils, 1903. 26 p. https://musicaemusicologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/debussy-estampes-ed-durand.pdf
6. De'Ath L. "Years of Indiscretion": The Early Piano Works, 1898–1909. The Cyril Scott Companion: Unity in Diversity. Part II: The Music / ed. by D. Scott, L. Foreman, L. De'Ath. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. P. 127–142. https://doi.org/10.1017/9781787446298.011
7. Howat R. Debussy and the Orient. Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations / ed. by A. Gerstle, A. Milner. Chur : Harwood Academic Publishers, 1994. P. 45–81. https://doi.org/10.4324/9781003580522
8. Howat R. The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier. New Haven ; London : Yale University Press, 2014. 416 p.
9. Lloyd S. The Aesthetic Life of Cyril Scott. *The Delius Society Journal*. Spring 2014. No. 155. P. 86–91.
10. Locke R. P. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2009. 421 p.
11. Mueller R. E. Debussy's Pagodes: Blending the Exotic Resources. Beauty and Innovation in la machine chinoise: Falla, Debussy, Ravel, Roussel. Chapter 3. Dimension and Diversity: Studies in 20th-Century Music. Boydell & Brewer. 2018. P. 107–136. https://doi.org/10.1017/9781576473283.005

12. Parker S. Claude Debussy's Gamelan. *College Music Symposium.* 2012. Vol. 52. P. 1–18. https://doi.org/10.18177/sym.2012.52.sr.22
13. Roberts P. Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland, OR: Amadeus Press, 1996. 372 p.
14. Scott C. Lotus Land for the Pianoforte, Op. 47, No. 1. New York : G. Ricordi, 1905. 7 p. https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action%3Bjsessionid%3D8C2A704D7E3D5DD4548EA1F2DA891F99?institutionalItemId=18745
15. Scott C. My Years of Indiscretion. London: Mills & Boon, 1924. 282 p. https://openlibrary.org/books/OL9854235M/My_Years_of_Indiscretion
16. Scott D. B. Orientalism and Musical Style. From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology. New York : Oxford University Press, 2003. P. 155–178. DOI: https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195151961.003.0008
17. Van der Linden B. Music, Theosophical Spirituality, and Empire: The British Modernist Composers Cyril Scott and John Foulds. *Journal of Global History.* 2008. Vol. 3, No. 2. P. 163–182. https://doi.org/10.1017/S1740022808002593

Дата першого надходження статті до видання: 31.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

УДК 78.082.4:780.614.632(477)
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-3

Пазюк Олег Богданович
старший викладач кафедри народних інструментів,
оркестрового факультету,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
https://orcid.org/0009-0007-4810-8167

ОРИГІНАЛЬНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ЦИМБАЛІВ З ОРКЕСТРОМ (СПРОБА ТИПОЛОГІЇ)

В музичному мистецтві України цимбали зайняли переконливе місце серед академічних інструментів з чималим обсягом різножанрової виконавської літератури: зарубіжної та національної, оригінальної та перекладної. Поряд з напрацюваннями угорських, молдавських, білоруських митців у цій інструментальній сфері, українська композиторська творчість має потужний пласт оригінального цимбального виконавського репертуару.
На окрему увагу заслуговують твори для солюючих цимбалів з оркестром, оскільки в них ставляться високі вимоги і до віртуозності та виразового потенціалу соліста, і до майстерності композитора у поєднанні його з відповідним типом оркестрового колективу та вибором методології оркестрування. Перелік оригінальних творів українських митців названої групи досить об'ємний. Це цимбальні твори Дезидерія Задора, Ісидора Вимера, Юрія Щуровського, Валерія Сирохватова, Валерія Польового, Анатолія та Ігоря Гайденків, Юрія Шевченка, Якова Лапинського, Сергія Кушнірука та багатьох інших. Метою даної розвідки є типологізація оригінальних оркестрово-цимбальних творів українських митців різних генерацій та регіонів України та жанровим, стильовим принципами і типами оркестрових складів.
В оригінальній творчості українських композиторів напрацьовано доволі великий корпус творів для цимбалів з оркестрами різних складів: камерним, симфонічним, оркестром народних інструментів. Їх створення значною мірою зумовлена високим виконавським потенціалом і українських солістів-цимбалістів (нерідко – першовиконавців і виконавських редакторів композицій) і оркестрових колективів. Тип оркестру зумовлюють співпраця композитора чи соліста з конкретними колективами, характер замовлення твору. Стильово композиції традиційно орієнтовані на фольклорне начало (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм). Жанрові різновиди включають парафрази, фантазії, варіації, рапсодії, одинарні і подвійні концерти та їх синтези (циклічний концерт, одночастинний концерт поемного типу, концерт-рапсодія, концерт-фантазія, концертний парафраз).
Ключові слова: *оригінальна творчість українських композиторів, твори для цимбалів з оркестром, стильова та жанрова типологія.*

Paziuk Oleh. Original works of Ukrainian composers for cymbals with orchestra (attempt at typology)
In the musical art of Ukraine, cymbalis have taken a convincing place among academic instruments with a considerable volume of multi-genre performance literature: foreign and national, original and translated. Along with the achievements of Hungarian, Moldovan, Belarusian artists in this instrumental field, Ukrainian composers' creativity has a powerful layer of original cymbalis performance repertoire.
Works for solo cymbalis with orchestra deserve special attention, since they place high demands on both the virtuosity and expressive potential of the soloist, and the skill of the composer in combining it with the appropriate type of orchestral ensemble and the choice of orchestration methodology. The list of original works by Ukrainian artists of the named group is quite extensive. These are the dulcimer works of Desiderius Zador, Izydor Wymer, Yuriy Shchurovsky, Valery Syrokhvatov, Valery Polyovy, Anatoly and Igor Haydenkov, Yuriy Shevchenko, Yakov Lapynsky, Serhiy Kushniruk and many

others. The purpose of this research is to typify the original orchestral-dulcimer works of Ukrainian artists of different generations and regions of Ukraine and the genre, style principles and types of orchestral compositions. In the original work of Ukrainian composers, a fairly large corpus of works for dulcimer with orchestras of various compositions has been developed: chamber, symphonic, folk instrument orchestra. Their creation is largely due to the high performing potential of both Ukrainian dulcimer soloists (often – first performers and performing editors of compositions) and orchestral groups. The type of orchestra is determined by the cooperation of the composer or soloist with specific groups, the nature of the work commissioned. Stylistically, the compositions are traditionally oriented towards folklore (folkloric neo-romanticism, neo-folkloricism). Genre varieties include paraphrases, fantasies, variations, rhapsodies, single and double concertos and their syntheses (cyclic concert, one-part concert of the poem type, concert-rhapsody, concert-fantasy, concert paraphrase).
Key words: *original work of Ukrainian composers, works for dulcimers with orchestra, stylistic and genre typology.*

Вступ. В музичному мистецтві України цимбали зайняли переконливе місце серед академічних інструментів з чималим обсягом різножанрової виконавської літератури: зарубіжної та національної, оригінальної та перекладної. Поряд з напрацюваннями угорських, молдавських, білоруських митців у цій інструментальній сфері, українська композиторська творчість має потужний пласт оригінального цимбального виконавського репертуару. Це цимбальні твори Дезидерія Задора, Ісидора Вимера, Юрія Щуровського, Валерія Сирохватова, Валерія Польового, Констянтина Мяскова, Григорія Цицалюка, Анатолія та Ігоря Гайденків, Юрія Шевченка, Якова Латиського, Ігоря Поклада, Оксани Герасименко, Богдана Котюка, Сергія Кушнірука, Лариси Донник, Леоніда Катохіна та багатьох інших.

Якщо звертання композитора до жанрів сольної чи камерно-ансамблевої цимбальної мініатюри чи творів сюїтного плану можуть бути викликані дидактичною вимогою, творчим експериментом чи принагідною потребою, то реалізація жанрів сонати, рапсодії чи концерту для цимбалів з оркестром (симфонічним, камерним, народним) вимагає високої віртуозної майстерності соліста, усвідомлення конструктивних особливостей інструменту та потужних виконавських ресурсів і відповідних до них засобів, і тому, як правило, має цільову інспірацію.

На окрему увагу заслуговують твори для солюючих цимбалів з оркестром, оскільки в них ставляться високі вимоги і до віртуозності та виразового потенціалу соліста, і до майстерності композитора у поєднанні його з відповідним типом оркестрового колективу та вибором методології оркестрування. Перелік оригінальних творів українських митців названої групи досить об'ємний. Увагу до неї виявляли в контексті різної генеральної проблематики такі фахівці як Т. Баран[1], О. Костюк[2], М. Кужба[3], А. Олексюк[4], О. Юрченко[5], однак в самостійний напрям дослідження вона не виділялась.

---

[1] Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм : підручник. Львів : Афіша, 2008. 224 с.

[2] Костенко О. Деякі тенденції використання цимбалів у творчості харківських композиторів. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. 2001. Вип. 3. С. 68–78.

[3] Кужба М. Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості. Наукове обгрунтування творчого мистецького проєкту… доктор мистецтва. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. 102 с.

[4] Олексюк А. В. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та народного інструменталізму. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. *Когнітивне музикознавство*. 2017. Вип. 46. С. 350–364.

[5] Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України.

Метою даної розвідки є типологізація оригінальних оркестрово-цимбальних творів українських митців різних генерацій та регіонів України та жанровим, стильовим принципами і типами оркестрових складів.

Матеріали та методи. Матеріалом для дослідження послужили оригінальні твори для цимбалів соло з оркестрами різних складів українських авторів. Для структурування їх типології застосовано наступні *методи дослідження:* історико-стильовий – для виведення взаємозв'язків культуротворчих процесів, інтонаційних джерел та стильових орієнтирів; типологічний – для вияву характерних ознак жанрів, структур та виконавських складів в межах досліджуваної групи; аналітичний – для дослідження особливостей структури і драматургії творів.

Результати. Підставою для створення композиції для цимбалів з оркестром є насамперед співпраця авторів, керівників чи солістів з оркестровими колективами (концертно-репертуарний чинник) та потреба у оригінальних національних творах у програмах виконавських конкурсів міжнародного рівня. Розглянемо насамперед підстави виникнення композицій досліджуваної групи.

Найбільш раннім з відомих творів українського автора для цимбалів з симфонічним оркестром є «Концертіно-рапсодія для цимбалів з оркестром, або фортепіано» Ісидора Вимера, датована 1968 роком. Це один із перших зразків української оригінальної академічної музики, написаний спеціально для цимбалів. Однак його входження в виконавську практику було затруднене відсутністю публікації – твір досі існує лише у вигляді рукопису в приватному архіві[6].

Хронологічно наступним є "Концерт для цимбалів та оркестру українських народних інструментів» у трьох частинах, створений у 1972 році учнем Бориса Лятошинського, членом Спілки композиторів СРСР, лауреатом Всесоюзного конкурсу композиторів Валерієм Польовим, який офіційно і вважається першим твором досліджуваної групи. Цьому передував значний досвід створення композитором дидактичного цимбального репертуару, який увійшов до навчальних посібників для музичних шкіл: «Цимбали. 1–3 класи» та «Цимбали. 4–5 класи», «Цимбали. І випуск», укладених Дмитром Попічуком. Двома роками пізніше завершено «Концерт для цимбалів з симфонічним оркестром» (1974) випускником Кишинівської консерваторії та педагогом Одеської (1967–1972) Валерієм Сирохватовим, для якого в цей період цей твір, імовірно, був засобом опанування методів роботи з українським національним колоритом після переїзду в Одесу з Вологди (безпосередньо цьому творові передувала «Українська сюїта», 1973).

У 1982 році до виконавського репертуару додається «Концерт для цимбалів з симфонічним оркестром» Дезидерія Задора (який дослідники також нерідко іменують першим), який було видано «Музичною Україною» у клавірі[7]. Будучи фахівцем з блискучою європейською освітою, знавцем фольклору Закарпаття й автором його досліджень[8], ентузіастом професіоналізації музичної культури Закарпаття, він був тривалий час переслідуваний радянською владою і, звичайно ж, обмежений в свободі творчого

Дисерт. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. 222 с.

[6] Вимер І. Концертіно-рапсодія для цимбалів з оркестром, або фортепіано. 1968. 40 с. (рукопис, домашній архів дисертанта).

[7] Задор Д. Концерт для цимбалів та симфонічного оркестру. Клавір. К. : Муз. Україна, 1987. 36 с.

[8] Задор Д., Костьо Ю., Милославський П. Народні пісні подкарпатских русинов. Унгвар, 1944. Ч. 1. 112 с.

самовираження. Можливість писати твори з симфонічним оркестром була зумовлена посадою художнього керівника Ужгородської філармонії, а стилістика обидвох концертів (фортепіанного і цимбального) пізнього періоду творчості композитора залишилась в межах пізньоромантичної естетики. Натомість вислів фольклорного начала в цьому творі знаходить яскраве і фахове вираження, про що Анатоль Кос-Анатольський писав: «Безмежно закоханий у красу рідної землі, увібрав він у своє серце всі чари пісенних скарбів, усі радощі й смутки її сопілок і цимбалів, бунтарську героїку трембітяних закликів»[9]. Про художню вартість цього твору переконливо промовляє факт включення його в обов'язкову програму І Міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича (Харків).

Концертний парафраз для цимбалів з оркестром народних інструментів Якова Лапинського на тему української народної пісні «І шумить, і гуде» (1989) має цілком іншу природу походження. Він є ровесником вінілового диску Київського оркестру народних інструментів під орудою Віктора Гуцала і однією з трьох композицій («Березнянка» в обробці Г. Агратіни та «Гуцульські мелодії» Л. Затуловського) в яких солює Георгій Агратіна, віртуозний музикант-поліінструменталіст, буковинець, який закінчив Київську консерваторію Наступного 1990 року йому присвоєне звання Народного артиста України). Очевидно, написання твору було орієнтоване на репертуарні потреби конкретного оркестрового колективу і адаптоване до його складу, в якому задіяно чимало висококласних музикантів.

До зразків творчості митців старшої генерації належать також «Концерт для цимбалів з оркестром» ще одного випускника класу Б. Лятошинського Юрія Щуровського, неоромантичного спрямування (1995); «Концертний парафраз на тему української народної мелодії «І шумить, і гуде» для цимбалів з оркестром» Якова Лапинського, у якому крайні танцювальні частини контрастують з спокійною споглядально-медитативною середньою; «Варіації на тему української народної пісні «Копав, копав криниченьку»» та «Українські народні мелодії» для цимбалів з оркестром Дмитра Попічука, написані для Київського оркестру народних інструментів.

Низка творів для соліста з оркестром постала як обов'язкові твори для міжнародних конкурсів. Зокрема, одночастинна «Концерт-рапсодія «Циганіада»» А. Гайденка для цимбалів з оркестром народних інструментів була представлена на ІІ Міжнародному конкурсі ім. Г. Хоткевича. Твір було задумано як твір з оркестром народних інструментів, видано у клавірі. Але вперше його виконано на Світовому конгресі цимбалістів у Львові, ініційованого Заслуженим діячем мистецтв, професором Львівської музичної академії ім. М. В. Лисенка Тарасом Бараном. Солістом першовиконання постав молодий словацький цимбаліст Мартин Будинський. Спеціально до цієї нагоди композитор переоркестрував опус для симфонічного оркестру.

«Цей твір написаний у 2000 році для виконання у ІІІ турі Міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича, однак після VI конгресу цимбалістів він не лише почав виконуватись на концертних цимбалах системи «Шунда» у Будапешті, Празі, Штудґарті, але й у перекладах на національних різновидах білоруських цимбалів та китайському янґчіні. В основі тематизму (як свідчить сама назва твору) лежать автентичні циганські наспіви. Сам композитор засвідчує у своїх згадках із дитинства незабутні враження від спілкування з мистецтвом циганів в їхніх таборах у Харківській області»[10].

---

[9] Кос-Анатольський А. Співець Закарпаття. *Музика.* 1972. № 4 (липень-серпень). С. 21.

[10] Мельничук С. Ф. Харківська цимбальна школа як культурний феномен. *Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології* / за ред. проф. В.Г. Виткалова. Вип. 11. Рівне: РДГУ, 2011. С. 90.

Спеціально для першовиконання представником тернопільського осередку цимбального мистецтва лауреатом Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів, Заслуженим артистом України Ігорем Брухалем були написані одночастинний Концерт «Сонячне коло» для цимбалів і симфонічного оркестру І. Гайденка, на ІІІ конкурсі (Харків–2004) він був обов'язковим твором ІІІ туру. В подальшому твір отримав спеціальний приз як найкращий оригінальний твір конкурсу, а також був відзначений на престижному міжнародному фестивалі KyivMusicFest. Для цього ж соліста написані Симфонічна фантазія «Аркан» для цимбалів з оркестром С. Кушнірука, Рапсодія для цимбалів з оркестром М. Стецюна.

Високий професіоналізм та міжнародне визнання такого виконавця як лауреат численних міжнародних конкурсів, заслужений артист України Андрій Войчук, представник буковинського осередку цимбального мистецтва, соліст НАОНІ України, зумовив появу Концерту для цимбалів з оркестром «De Visu» («Як очевидець») А. Гайденка, сповненого національно-політичним змістом (реакцією на Помаранчеву революцію 2004 року). Початково твір був задуманий автором як сольна п'єса, однак на прохання виконавців і організаторів IV Міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича було створено другу редакцію – для цимбалів з оркестром.

Глибоке розуміння фольклорної природи творчості і функцій цимбалів у виконавському колективі, а також орієнтація на виконавську майстерність солістів виявляються у таких творах як «Рапсодія для цимбалів з оркестром народних інструментів» (2025) Миколи Стецюна, голови Харківської спілки композиторів; концертна п'єса «Nistru» («Дністер») для цимбалів і народного оркестру «Концертна полька» пам'яті Елемера Балога для цимбалів та ансамблю народної музики С. Мостового; «Фантазія на українські народні мелодії для цимбалів та оркестру» (2017) Василя Попадюка.

«У «Циганіаді» й «Рапсодії для цимбалів з оркестром» Миколи Стецюна соло зіграв Михайло Кужба – харків'янин, лауреат міжнародних конкурсів, викладач музичної школи. Технічні складнощі, навмисно підсилені композиторами (наприклад, «Циганіаду написано як твір для Конкурсу імені Гната Хоткевича), утворили певну платформу для просування музичних образів. А головні «події» концентрувалися в каденціях соліста. Тож для виконавця такі твори, – як знахідка: якщо руки доходять, то варто сподіватися на успіх»[11].

Поєднання симфонічних програм з запрошеними солістами в наш час є засобом оновлення традиційних репертуарних рамок: так, наприклад, програма відкриття минулого концертного сезону академічного симфонічного оркестру Запорізької обласної філармонії під орудою Василя Коваля включала Симфонічну фантазію «Аркан» для цимбалів та оркестру львівського митця Сергія Кушнірука за участю запрошеного гостя із Тернополя – заслуженого артиста України, лауреата всеукраїнських та міжнародних конкурсів Ігоря Брухаля (цимбали). Цей виконавець виступав з численними симфонічними оркестрами України: Одеси, Ужгорода, Львова, Івано-Франківська, Харкова, Луцька. «Сучасний український митець створив яскравий зразок новітньої симфонічної музики, що ґрунтується на глибоких фольклорних коренях. У творі оживає народний танець «Аркан», відомий як символ мужності та сили духу українського народу. Цимбали в руках заслуженого артиста України Ігоря Брухаля звучать так, ніби відроджується давній обряд: у кожному звуці відчувається пульс Карпатських гір, магічний ритм

[11] Єгогова М. Харків: рапсодія на тему «Філармонія на валізах». *Музика.* 2016. 2.11. URL: https://mus.art.co.ua/harkiv-rapsodiya-na-temu-filarmoniya-na-valizah/

стародавнього танцю»[12], – говорилося в анонсі події. В доробку С. Кушнірука є також «Гуцулка» для цимбалів з оркестром.

Член Національної спілки композиторів України Роман Меденці за Концерт-фантазію «Карпати» пам'яті Дезидерія Задора для цимбалів, фортепіано та симфонічного оркестру відзначений званням лауреата премії ім. Д. Задора у 2012 р., що демонструє продовження традиції академічно-цимбальної творчості Закарпаття.

Серед творів групи є такі, що переросли виконавські склади, для яких адресовані. Прикладом може послужити Концертна фантазія «Ash-rock» для цимбалів та симфонічного оркестру Віктора Теличка. Вона орієнтована на виконавців гурту «Rock-H». Його фронтменом є Віктор Янцо – перший учень В. Теличка з композиції. Назва твору, в якому поєднано фольклорне й академічне начала, є анаграмою назви гурту і нотним кодом початкового мотиву твору. «Її перша редакція датується 2014 р., (склад виконавців – камерний оркестр й цимбали). Проте масштабність задуму, концентрат ідей, музичних тем, темброва щедрість потребували розширення кількості учасників, наслідок – концептуалізації замислу, більша яскравість, емоційність, ефектність звучання… Сакраментальність цимбальної гри області увібрала словацькі, угорські та ромські звичаї, етнокультурна складова проявлена повною мірою (основна категорією локусу). Навіть тембровий окрас опусу віддзеркалює винятковість становлення, побутування існування краю. Побудова взаємовідносин між учасниками дійства характеризується діалогічністю, рівноправністю»[13].

Подібною є історія появи твору «Медитація на два інструменти» для цимбалів та бандури з оркестром Віктора Дмитренка, прем'єра якого відбулася 8 грудня 2021 р. Автор – соліст-цимбаліст та керівник Оркестру народних інструментів «Святограй», який було створений в жовтні 2010 року на базі Київської школи мистецтв № 6 ім. Г. Жуковського. Для цього колективу він робить аранжування та створює оригінальні композиції, першою з яких була – «Імпровізація і танок» для цимбалів і народного оркестру. «Його музика пронизана національним колоритом і, водночас, свіжим, сучасним звучанням. Твори Віктора Дмитренка для цимбалів звучать на сценах всієї України від Львова до Харкова і перекладаються для інших інструментів»[14].

Висновки. В оригінальній творчості українських композиторів напрацьовано доволі великий корпус творів для цимбалів з оркестрами різних складів: камерним, симфонічним, оркестром народних інструментів. Їх створення значною мірою зумовлена високим виконавським потенціалом і українських солістів-цимбалістів (нерідко – першовиконавців і виконавських редакторів композицій) і оркестрових колективів. Тип оркестру зумовлюють співпраця композитора чи соліста з конкретними колективами, характер замовлення твору. Стильово композиції традиційно орієнтовані на фольклорне начало (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм). Жанрові різновиди включають парафрази, фантазії, варіації, рапсодії, концертіно, одинарні і подвійні концерти та їх синтези (циклічний концерт, одночастинний концерт поемного типу, концерт-рапсодія, концерт-фантазія, концертний парафраз).

---

[12] Єгорова І. Цимбали і оркестр: у Запоріжжі симфонічний сезон відкриється концертом з родзинкою. Слава трудова. 2025. 03.09. URL: https://orihiv.com.ua/ukr/novini/03.09.2025/cimbali-i-orkestr-u-zaporizzi-simfonicnii-sezon-vidkrijetsya-koncertom-z-rodzinkoyu

[13] Михайлівна М. Відтворення біографії Закарпаття в концертній фантазії «Ash-rock» для цимбал та симфонічного оркестру Віктора Теличка. *АРТ-платФОРМА*. 2022. Вип. 2(6). С. 51.

[14] Сергієнко О. Оркестр народних інструментів «Святограй»: різнояскраві грані творчості, виконавства, популяризації жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 5. С. 135.

Література

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: підручник. Львів : Афіша. 2008. 224 с.
2. Вимер І. Концертіно-рапсодія для цимбалів з оркестром, або фортепіано. 1968. 40 с. (рукопис, домашній архів дисертанта).
3. Єгогова М. Харків: рапсодія на тему «Філармонія на валізах». *Музика.* 2016. 2.11. URL: https://mus.art.co.ua/harkiv-rapsodiya-na-temu-filarmoniya-na-valizah/
4. Єгорова І. Цимбали і оркестр: у Запоріжжі симфонічний сезон відкриється концертом з родзинкою. *Слава трудова.* 2025. 03.09. URL : https://orihiv.com.ua/ukr/novini/03.09.2025/cimbali-i-orkestr-u-zaporizzi-simfonicnii-sezon-vidkrijetsya-koncertom-z-rodzinkoyu
5. Задор Д. Концерт для цимбалів та симфонічного оркестру. Клавір. К. : Муз. Україна, 1987. 36 с.
6. Задор Д., Костьо Ю., Милославський П. Народні пісні подкарпатских русинов. Унгвар, 1944. Ч. 1. 112 с.
7. Кос-Анатольський А. Співець Закарпаття. *Музика*. 1972. № 4 (липень-серпень). С. 21.
8. Костенко О. Деякі тенденції використання цимбалів у творчості харківських композиторів. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. 2001. Вип. 3. С. 68–78.
9. Кужба М. Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту… доктор мистецтва. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. 102 с.
10. Мельничук С. Ф. Харківська цимбальна школа як культурний феномен. *Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології* / за ред. проф. В.Г. Виткалова. Вип. 11. Рівне: РДГУ, 2011. С. 89–92.
11. Микуланинець Л. М. Відтворення біографії Закарпаття в концертній фантазії «Ash-rock» для цимбал та симфонічного оркестру Віктора Теличка. *АРТ-платФОРМА*. 2022. Вип. 2(6). С. 50–67 https://doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.50-67
12. Сергієнко О. Оркестр народних інструментів «Святограй»: різнояскраві грані творчості, виконавства, популяризації жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 5. С. 133–140.
13. Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України : дис …. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. 222 с.

Дата першого надходження статті до видання: 24.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 09.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

УДК 78.087.68:78.071.1(477)821.161.2.09
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-4

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

Дякун Тетяна Іванівна
студентка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
https://orcid.org/0009-0006-7784-8263

МУЗИЧНА МОВА ТА ТЕМБРАЛЬНО-КОМПОЗИТОРСЬКА ДРАМАТУРГІЯ ЦИКЛУ ЛЕСІ ДИЧКО «ТРИ МІНІАТЮРИ» НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті здійснено комплексний музикознавчий аналіз камерно-хорового циклу Лесі Дичко «Три мініатюри» на слова Тараса Шевченка («Ой стрічечка до стрічечки», «Ой маю, маю я оценята», «Утоптала стежечку через яр»). Досліджено специфіку втілення поетичного слова Кобзаря через систему сучасного вокально-хорового та інструментального письма. Обґрунтовано наукову новизну праці, яка полягає в першому системному висвітленні ладогармонічної та фактурної організації, сонористичних засобів та темброво-композиторської драматургії зазначеного ювілейного опусу.

З'ясовано, що наріжним композиційним принципом циклу є градаційна зміна виконавського складу, яка формує цілісну драматургічну дугу: від чистого академічного хорового співу a cappella (I ч.) через інтимний, сповідальний сольний монолог меццо-сопрано (II ч.) до витонченого синтезу вокалу, сольного інструментального голосу флейти/сопілки та мішаного хору (III ч.). Виявлено специфіку новаторського синтезу фольклорних джерел із композиторськими техніками XX–XXI століть, зокрема застосування сонористичних кластерів, розгалуженої дихордно-трихордної поспівковості, арпеджованих вигуків-«гуків», мажоро-мінорної мутаційності, акордів із доданими тонами та елементів народних ладів (лідійського, дорійського, міксолідійського).

Доведено, що темброво-виконавська диференціація виступає головним чинником розкриття образно-філософського підґрунтя шевченківських віршів – від відтворення дівочого мережива й передчуття свята до трагічного усвідомлення самотності й підсумкового життєствердного народно-танцювального спалаху.

Розкрито глибокий взаємозв'язок між образно-філософським підґрунтям шевченківських віршів та їхнім музично-інтонаційним втіленням, що охоплює спектр від широкої кантилени й речитативної скоромовки до сонорного тла, органного пункту та вокально-інструментального тембрового діалогу.

Ключові слова: *Леся Дичко, Тарас Шевченко, «Три мініатюри», хорова музика, вокально-інструментальний цикл, музична мова, темброво-композиторська драматургія, сонористика, ладогармонічна система.*

Pysmenna Oksana, Diakun Tetiana. Musical Language and Timbre-Compositional Dramaturgy of Lesia Dychko's Cycle "Three Miniatures" to the Words by Taras Shevchenko

The article presents a comprehensive musicological analysis of Lesia Dychko's chamber-choral cycle Three Miniatures to the words by Taras Shevchenko ("Oy strichechka do strichechky",

"Oy mayu, mayu ya ochenyata", "Utoptala stezhechku cherez yar"). The study investigates the specific aspects of embodying the Kobzar's poetic word through the system of modern vocal-choral and instrumental writing. The scientific novelty of the work is substantiated, consisting in the first systematic illumination of the modal-harmonic and textural organization, sonoristic means, and timbre-compositional dramaturgy of the specified anniversary opus.

It is established that the cornerstone compositional principle of the cycle is a gradational shift in the performing ensemble, which forms an integral dramaturgical arc: from pure academic a cappella choral singing (Part I), through an intimate, confessional solo monologue for mezzo-soprano (Part II), to a refined synthesis of vocal solo, instrumental solo flute/sopilka, and mixed choir (Part III). The specifics of an innovative synthesis of folklore sources with 20th–21st century compositional techniques are revealed, including the use of sonoristic clusters, ramified dichord-trichord melodic formulas (pospivky), arpeggiated exclamations ("huks"), major-minor mutations, chords with added tones, and elements of folk modes (Lydian, Dorian, Mixolydian).

It is proven that timbre-executorial differentiation serves as the main factor in unfolding the figurative and philosophical foundation of Shevchenko's poems–from recreating maiden lacework and the anticipation of a holiday to the tragic awareness of loneliness and the final life-affirming folk-dance outburst.

A deep interconnection between the figurative and philosophical background of Shevchenko's poems and their musical-intonational embodiment is revealed, encompassing a spectrum from broad cantilena and recitative patter to a sonoristic background, organ point, and vocal-instrumental timbre dialogue.

Key words: *Ukrainian composer Lesia Dychko, Taras Shevchenko, "Three Miniatures", choral and vocal music, musical language, timbre-compositional dramaturgy, sonorism.*

Вступ. Леся Дичко – видатна українська композиторка, музикознавиця й педагогиня, постать якої є однією з центральних у національній музичній культурі останнього пів століття. Її творча спадщина охоплює широкий спектр жанрів – від опер, балетів і симфонічних творів до фортепіанного репертуару. Утім, наріжним каменем її естетики залишається хорова музика: кантати, ораторії, хорові концерти, літургії та фрески *a cappella*, де мисткиня органічно поєднує глибинні пласти українського фольклору з новаторськими композиторськими техніками, зокрема сонористикою.

У порівнянні з іншими українськими класиками, Леся Дичко зверталася до спадщини Кобзаря вибірково й концептуально. Хоча основний масив її хорових опусів пов'язаний із давньоукраїнськими текстами, фольклорними джерелами та сучасною поезією, шевченківський блок у доробку композиторки постає надзвичайно варіативним за жанровим охопленням – від камерних акварелей до монументальних хорових симфоній.

Еволюція шевченкіани Лесі Дичко бере початок від її раннього монументального твору – кантати-рапсодії «Думка» (1964) для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру. Особливо плідним етапом осмислення поезії Кобзаря став період підготовки до 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка (2012–2014 рр.), коли з-під пера мисткині з'явилася ціла низка значущих опусів. Показово, що практично всі твори цього ювілейного циклу мають адресаційні присвяти видатним діячам української музичної культури. Серед них – фантазія «Думка» («Тече вода в синє море») для солістів і мішаного хору *a cappella* (з присвятою Ю. Таранченку), балада «Ой на горі ромен цвіте» для солістів і мішаного хору *a cappella* (з присвятою А. Авдієвському), хорове прочитання поетичного переспіву 35-ї глави Книги пророка Ісаї «Радуйся, ниво неполитая…» для дитячого хору *a cappella* (з присвятою Г. Степанченко), а також

підсумковий монументальний цикл у чотирьох частинах – Симфонія «Шевченкіана» (Хорові фрески на вірші Т. Шевченка, 2012–2013) для солістів і мішаного хору.

Окреме й виняткове місце в цьому ювілейному доробку посідає цикл «Три мініатюри» на слова Т. Г. Шевченка з присвятою Михайлу Кречку, який є видатним українським хоровим диригентом, педагогом і фольклористом, художнім керівником та головним диригентом Державної заслуженої академічної хорової капели України «Думка» у 1969–1983 роках. Його діяльність у цей період була пов'язана не лише з продовженням традицій колективу, а й з активним оновленням його репертуарної політики та введенням до виконавської практики складних за хоровою мовою творів сучасних українських композиторів. Особливе місце у цьому процесі посідала творчість Лесі Дичко: під орудою М. Кречка капела «Думка» здійснила першопрочитання низки її масштабних хорових полотен, зокрема кантати «Червона калина».

У контексті досліджуваного циклу постать М. Кречка набуває особливого мистецького значення. Присвята циклу диригентові засвідчує безпосередній зв'язок твору з виконавською практикою капели «Думка» та з особистою творчою взаємодією композиторки й диригента. М. Кречко був одним із тих виконавців, які активно репрезентували хорову музику Лесі Дичко, здійснюючи її інтерпретацію зі своїм колективом. Відтак присвяту можна розглядати не лише як персональний жест композиторки, а й як своєрідну фіксацію виконавсько-композиторського діалогу, в якому диригентська інтерпретація ставала важливим чинником реалізації та поширення авторського художнього задуму. У цьому аспекті М. Кречко постає не тільки адресатом присвяти, а й значущою фігурою в історії виконавської рецепції хорової творчості Лесі Дичко.

Особливий підхід композиторки виявляється у трактуванні виконавського складу: на відміну від однорідних хорових полотен, тут кожна його частина вирішена через введення різних складів: від академічного хорового звучання *a cappella* у першій мініатюрі «Ой стрічечка до стрічечки» (для мішаного хору) та сольного висловлювання у другій – «Ой маю, маю я оченята» (для соло меццо-сопрано) до синтезу вокалу, інструменталізму й хору у третій частині «Утоптала стежечку через яр» (для сопрано, флейти або сопілки та мішаного хору *a cappella*).

Саме завдяки цій диференціації виконавських сил – від камерного соло до тембрального діалогу з флейтою/сопілкою та повнозвучного хорового супроводу – у «Трьох мініатюрах» композиторка майстерно втілила фундаментальні засади свого мистецького мислення: лаконізм форми, чутливість до фольклорної інтонації.

Матеріали і методи. Аналіз наукового дискурсу засвідчує постійний інтерес дослідників до хорової спадщини композиторки у різних мистецтвознавчих апектах. У фундаментальній монографії Софії Грици *«Леся Дичко в житті і творчості»* (2012)[1] подано цілісний біографічний та естетико-стильовий портрет мисткині, де висвітлено концептуальні засади її хорового мислення та «фресково-імпресіоністичного» методу. У навчальному посібнику Оксани Письменної *«Хорова музика Лесі Дичко»* (2010)[2] здійснено систематизацію жанрово-стильових засад її доробку у кантатно ораторіальній та духовній творчості, що є вагомим підґрунтям для осягнення технологічних аспектів її хорового письма.

[1] Грица С. Леся Дичко в житті і творчості : монографія / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Дрогобич : Посвіт, 2012. 270 с.

[2] Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Наукове товариство ім. Шевченка. Львів, 2010. 203.

Питання джерелознавчих та стильових витоків порушують Ольга Бенч та Богдана Фільц: у статті О. Бенч[3] розкрито специфіку трансформації «нової фольклорної хвилі» та неофольклорних принципів у хорових опусах композиторки, а Б. Фільц[4] висвітлює значення народної обрядовості та фольклорних джерел у її кантатній творчості для дитячих колективів. Проблематика синестезії, кольоромислення та зорових асоціацій висвітлена у праці Наталії Степаненко, де досліджено кольорову семантику та фактурно-тембральне «живописання» на прикладі хорових полотен «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ»[5]. Вагомим теоретико-методологічним підґрунтям для осягнення малої форми є дослідження Лю Пархоменко *«Українська хорова п'єса: Типологія, тематизм, композиція»*[6], у якому висвітлено генезу, морфологічні особливості та драматургічні моделі хорової мініатюри в українській музиці.

Водночас, попри наявність ґрунтовних праць із загальної проблематики хорової творчості Лесі Дичко, у сучасному музикознавстві відсутні праці, присвячені комплексному аналізу її «Трьох мініатюр» на слова Т. Г. Шевченка: – «Ой стрічечка до стрічечки», «Ой маю, маю я оченята» та «Утоптала стежечку через яр», з урахуванням їхніх стильових ознак, комплексу виражальних засобів, відповідності музики та слова, виконавської драматургії, що підкреслює високу актуальність пропонованого дослідження.

Мета дослідження – висвітлити особливості музичної мови композиторки, здійснивши комплексний музикознавчий аналіз циклу «Три мініатюри» Лесі Дичко на слова Т. Г. Шевченка («Ой стрічечка до стрічечки», «Ой маю, маю я оченята», «Утоптала стежечку через яр»): окреслити її ладогармонічну систему, тембрально-виконавську драматургію та специфіку втілення поетичного слова Кобзаря через засоби камерно-хорового й вокально-інструментального письма.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні комплексу наукових підходів: *музично-аналітичного та системно-структурного методів* – для детального розгляду формотворення, метроритміки, мелодики, сонористичних елементів, ладогармонічної системи та акордових функцій кожної з трьох мініатюр; *поетико-музичного та герменевтичного аналізу* – для з'ясування причинно-наслідкових зв'язків між шевченківським текстом і засобами вокального речитативу та виражальними ресурсами виконавського складу.

Результати. Створений до шевченківського ювілею та присвячений М. Кречку цикл «Три мініатюри» (2013–2014) яскраво демонструє ключові константи творчого почерку Лесі Дичко – граничний лаконізм конструкції, тонке відчуття народної інтонаційності та імпресіоністичну прозорість фактури з її вишуканою світлотіньовою графікою. Утім, головною знахідкою мисткині в цьому опусі стала продумана диференціація тембральних барв і виконавського інструментарію, завдяки якій кожна частина отримує власне звукове обличчя: від відкритого хорового співу до камерного монологу та тембрального переклику з тембром флейти чи сопілки.

---

[3] Бенч О. Трансформація засад «нової фольклорної хвилі» у хоровій творчості Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 207–213.

[4] Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів). *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 112–116.

[5] Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Лесі Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ»). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 19, кн. 3. С. 128–135.

[6] Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 220 с.

На відміну від масштабних монолітних хорових полотен, композиторка обирає підкреслено нетривіальний підхід до вибору виконавських ресурсів, послідовно змінюючи тембральну оптику від твору до твору. Перша мініатюра – «Ой стрічечка до стрічечки» (для мішаного хору *a cappella*) – занурює у сферу чистої академічної хорової звучності. Друга – «Ой маю, маю я оченята» (для соло меццо-сопрано) – трансформує висловлювання в інтимно-персоналізоване камерне соло. Заключна ж частина – «Утоптала стежечку через яр» (для сопрано, флейти або сопілки та мішаного хору *a cappella*) – синтезує вокальну, інструментальну та хорову барви у витончений тембральний ансамбль, завершуючи цикл видовищним розмаїттям художніх рішень.

Поетичним підґрунтям циклу стали три поезії Тараса Шевченка, написані у різні, складні та знакові періоди його життя й творчої біографії[7].

«Ой стрічечка до стрічечки» (1847) – перший вірш циклу, що постав на початку важкого заслання поета. Після арешту у справі Кирило-Мефодіївського братства та вироку з жорстокою забороною писати й малювати, Шевченко був відправлений рядовим до Оренбурзького окремого корпусу в Орську фортецю. Попри суворий нагляд, саме в цей драматичний період 1847 року поет починає потайки записувати свої вірші до «За халявних книжечок», серед яких постала й ця витончена лірична поезія, пронизана сумом за батьківщиною та фольклорною стилізацією.

Поезія **«Ой стрічечка до стрічечки»** є витонченим зразком шевченківської імітації дівочої ліричної пісні, де за зовнішньою легкістю народно-побутового сюжету ховається глибока особиста й соціально-психологічна драма.

Вірш побудований як монолог молодої дівчини, яка готується до свята: вона три ночі поспіль мережає стрічки та дбає про свій стрій *(«плахотка-червчаточка»),* прагнучи викликати захоплення у селі та привернути увагу *«запорізьких козаків».* Проте у фінальній строфі дівоча гра й залицяння раптово зламуються жорстокою реальністю: козаки залицяються, але вінчаються з іншими, яким уже *«подавані рушники».*

Як світлотінь дівочої долі проявляється контраст зовнішнього і внутрішнього світів. Мотив вечора, вишивання та святкового вбрання створює ілюзію радості й дівочої надії. Однак фінальне *«Отаке-то, козаки!»* перетворює мрію на гірку іронію над власною незахищеністю та зрадою сподівань.

Трагізм нездійсненного щастя втілений і на філософському рівні: твір розкриває тему фатальної зумовленості дівочої долі в традиційному патріархальному суспільстві, де замилування й красиві слова *(«лицяйтеся»)* часто не гарантують справжньої вірності та шлюбу.

Поезія співзвучна із особистим станом та настроєм поета. Написаний у засланні, цей вірш дзеркально відображає й внутрішній стан самого Шевченка: тугу за родинним затишком, неможливість знайти власне щастя та болісне відчуття самотності, приховане під маскою зовнішнього спокою.

Також варто зазначити, що поезія Тараса Шевченка користувалася значною популярністю серед українських композиторів, що зумовило появу численних вокальних творів на його тексти. Особливо показовим є звернення митців до лірики, близької за образністю та ритмікою до народнопісенної традиції. Так, вірш «Ой маю, маю я оченята», написаний Шевченком 10 червня 1859 року в Пирятині, був покладений на музику Миколою Лисенком, Володимиром Сокальським, Теофілом Шутенком та Петром Щуровським у їхніх солоспівах. До поезії «Ой стрічечка до стрічечки», створеної в Орській фортеці у другій половині 1847 року, зверталися Микола Лисенко, Яків Степовий, Іван

[7] Композиторка Леся Дичко уклала їх в іншій хронологічній послідовності.

Островерхий, Микола Радзієвський, Володимир Рибальченко, Леонід Усачов, Георгій Чхіквадзе та Ігор Шамо. Не менш промовистим є приклад вірша «Утоптала стежечку», музичні версії якого створили Микола Лисенко, Яків Степовий, Владислав Заремба, Філарет Колесса, Сидір Воробкевич, Войтех Главач, Євген Козак та інші композитори. Така кількість музичних інтерпретацій одного й того самого поетичного тексту свідчить не лише про широку популярність Шевченкової творчості, а й про її значний потенціал для різноманітного музичного прочитання.

Перша мінріатюра укладена у куплетну форму заспів-приспів. Поетична метафора кропіткого дівочого рукоділля *(«Ой стрічечка до стрічечки / Мережаю три ніченьки...»)* знаходить у Лесі Дичко пряме зображально-символічне втілення вже на самому початку твору – у Вступі, побудованому на повторюваній рефренній фразі *«Ой стрічечка до стрічечки»*.

Музичним еквівалентом поетичного мережива стає лаконічна поспівка (a^1-gis^1-a^1-fis^1), яка слугує первинним інтонаційним зерном Вступу. Композиторка буквально «мережить» хорову тканину з перших же тактів: дихордно-трихордні поспівки поступово напластовуються голосами, де до терцієвої наспівної втори у партії сопрано через кожні дві-три долі почергово додаються альти, тенори та баси. Це фактурне «шиття» інтервалами розростається з кожною наступною фразою, доводячи горизонталь до насиченого семиголосся (див. Приклад 1, т.т. 1–7).

Образне «гаптування» побудови (Вступу, згодом виконує роль рефрену) підкреслюється й ладогармонічним розгортанням: маючи за стійкий опорний тон «h» (умовно h-moll), ця розгалужена фактурна хвиля наприкінці Вступу раптово уривається яскравим, світлим спалахом – акордом As-dur із доданим тоном у нижній терції (*7m.)*, що витончено передає дівочу замріяність та передчуття святкового виходу (Приклад 1).



Приклад 1. Леся Дичко. Три мініатюри – Ой стрічечка до стрічечки. 1-8 т.т.

Логічним продовженням цього звукового «мережива» стає мікроінтермедія – «програш»-арпеджіато (т.т. 8-9+10-11), що передує куплетам і виконує роль емоційного та тембрального переходу. Тут композиторка звертається до традиційного для українського фольклору вигуку *«Ой!...»,* надаючи йому особливої обрядової колористики й сонористичного об'єму (див. Приклад 1, т. 8).

Зразком тонкої композиторської техніки постає сам виклад цього вигуку: висхідний рух почергово поєднаних тетрахордів у натуральному та лідійському ладах розгортається наче гамоподібна хвиля, де кожен взятий звук затримується у часі. Напластовуючись один на одного, ці голоси утворюють прозорий, але водночас насичений 13-звучний кластер. Такий арпеджований сонористичний прийом створює ефект дзвінкого лунопо-дібного простору й повітряної перспективи, передаючи стан дівочого замріяного чекання та занурюючи слухача в атмосферу народно-обрядового дійства.

Безпосереднє розгортання сюжету розпочинається у Заспіві (*«Ой стрічечка до стрічечки / Мережаю три ніченьки...»*, Comodo), де скрупульозна праця з вишивання втілюється через монотонно-медитативний рух голосів по дихордах і трихордах. Гармонічний рельєф тут будується на постійному відчутті тоніко-домінантного коливання – чергуванні стійкості та нестійкості з виразними опорними тонами (т.т. 12–17: E – H – E). Напластування горизонтальних мотивів утворює насичені дисонантні комплекси – від секундових грон до складних варіантів тризвуків і септакордів з доданими тонами, що передає зосереджену, майже гіпнотичну заглибленість у роботу.

Натомість у Приспіві (*«Мережаю, вишиваю, / У неділю погуляю»*, Vivace) монотонність вишивання раптово поступається місцем імпульсивному емоційному спалаху та танцювальності. Поетичне очікування недільного свята знаходить вираження у контрастній зміні темпу й фактури: усі голоси (партії) стрімко рухаються секвенціями, та, водночас їхнє вертикальне напластування та переплетення формує рухливі, «мерехтливі» кластери. Секвенція із трьох ланок, що послідовно спирається на тональні центри E (т. 18), D (т. 19) та Fis (т. 20), створює ефект емоційного піднесення та замилування власною працею, готуючи радісний вихід до святкового дійства.

Композиційна драматургія мініатюри спирається на чітку варіантно-куплетну циклічність із наскрізним розгортанням сонористично-хорових рефренів.

«Програш»-арпеджіато звучить у творі ще двічі, виконуючи роль сонористичного зв'язувального містка між куплетами. У двох наступних проведених палітра ладових барв розширюється через послідовне поєднання тетрахордів міксолідійського A, дорійського e, лідійського D та знову міксолідійського A ладів, утворюючи мажоро-мінорну функційну тріаду.

Заспів також має ще два проведення, які відповідають наступним строфам поезії (*«Ой плахотка-червчаточка...»* та *«Ой дивуйтесь, лицяйтеся...»*). При збереженні загального інтонаційного малюнка композиторка оновлює їхній гармонічний рельєф: у другому заспіві відбуваються ладотональні зрушення – опорним центром стає тон D (у форматі тонічного тризвука D-dur) у поєднанні зі співзвуччями збільшеного септакорду; у третьому програші гармонічна пульсація ускладнюється через динамічну зміну кількох опорних тонів: – D (T_{53}), C (D_9), f (t_{53}).

Структура двох наступних проведень Приспіву загалом зберігає першопочатковий образний і фактурний малюнок. Єдиною відмінністю постає варіативна перестановка ланок секвенцій у горизонталі при збереженні попередніх тонально-функціональних опор.

Завершує композицію Кода-заключення, яка аркоподібно відтворює матеріал Вступу. Зазнає трансформації лише підсумковий опорний тон, що переміщується в h. Остаточне

тональне ствердження відбувається у яскравій мажорній тоніці D-dur із доданою секундою, що залишає відчуття світлого, прозорого й незавершеного поетичного замилування.

Поезія **«Ой маю, маю я оченята» (1859)** – один із найлаконічніших і найглибших зразків пісенно-інтимної лірики Тараса Шевченка пізнього періоду. Вірш був записаний 10 червня 1859 року у «Більшій книжці» під час останньої подорожі Шевченка в Україну, коли він зупинився у Пирятині. У цьому творі крізь призму народнопісенної форми проглядає глибока особиста драма й мотив гіркої самотності поета в останній період його життя.

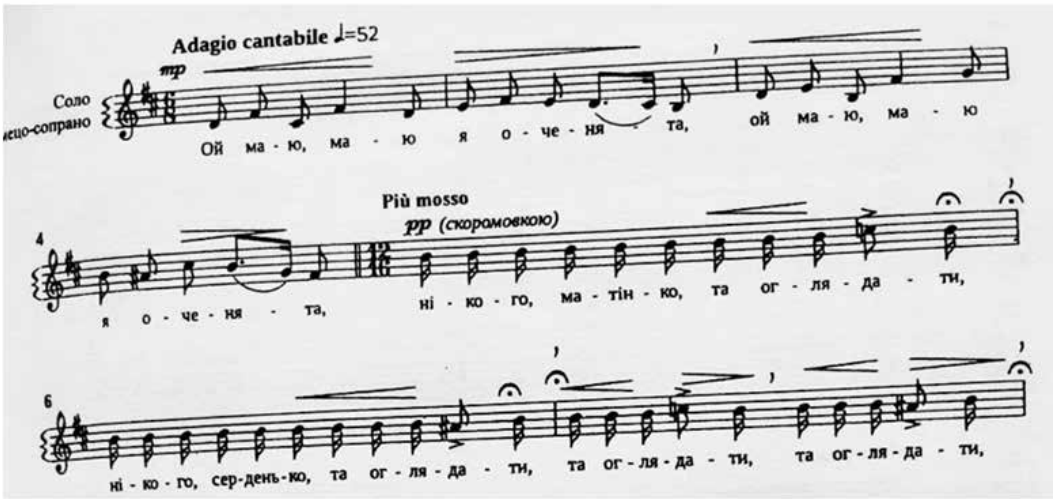
За формою це драматичний монолог-сповідь, побудований на градації трьох строф про повноту розквіту й молодості, які залишаються геть невитребуваними: наявність *«оченят», «рученят»* і *«ноженят»* трагічно дисонує з відсутністю того, з ким можна розділити ніжність *(«оглядати»),* обійми *(«обнімати»)* та радість руху *(«потанцювати»).*

Виразність дівочого образу підкреслює живу силу й готовність дарувати тепло, яка впирається у глухий кут гнітючої самотності. Постійне звернення до *«матінки»* надає творові ритуально-плачевого відтінку голосіння, перетворюючи скаргу на звернення до вищих сил.

За цим народнопісенним плачем виразно постає й болісний автобіографічний підтекст самого 45-річного Кобзаря: написаний у Пирятині під час останньої подорожі в Україну, вірш відображає його власну нездійсненну мрію про родинний затишок.

Друга мініатюра побудована у трикуплетній формі (заспів-приспів) для соло мецо-сопрано. Прозорий, підкреслено камерний формат твору глибинно резонує з інтимною поетичною інтонацією Шевченка: відмова від хорової вертикалі концентрує всю драматургічну напругу на болісному, сповідальному монолозі солістки.

Первинна дівоча надія, поєднана з елегійною тугою, знаходить вираження у кантиленному Заспіві (*«Ой маю, маю я оченята…»*, Adagio cantabile, h-moll). Інтонаційна фабула будується на поступовому визріванні й розгортанні початкової терцієвої поспівки у м'які, трихордно-пентахордні поступеневі хвилі. Метроритмічна пульсація у розмірі 6/8 (т.т. 1–2) із м'якими акцентами визвучає тонічний тризвук h-moll, тоді як наступна фраза (т.т. 3–4) стрімко розширює амплітуду до інтервалу великої нони (h^1 – cis^2). Згасання фрази на домінантній функції у поєднанні з трепетною динамічною палітрою *(mp – pp)* сповнює звучання пронизливим почуттям незахищеності (Приклад 2).



Приклад 2. Леся Дичко. Три мініатюри – Ой маю, маю я оченята, 1–7 т.т.

Раптовий емоційний та фактурний злам відбувається у Приспіві (*Piu mosso, pp, h-moll*), який стає інтонаційним утіленням гіркого усвідомлення власної самоти. На контрасті з елегійною широтою заспіву, приспів спалахує речитативною скоромовкою (*«Нікого, матінко, та обнімати…»*). Гарячкові репетиції шістнадцятими на звуці h^1, що збагачуються альтерованими неакордовими зсувами (c^2 та ais^1) та хроматизованим низхідним глісандуванням, відтворюють ілюзію переривчастого дівочого схлипування. Дріботливий пульс у розмірі 12/16 та гострі секундові хроматизми перетворюють побутову пісенність на експресивний трагічний монолог (див. Приклад 2, т.т. 5–7).

Другий та початок третього куплету розгортаються у варіативній трансформації. У другому куплеті (*«Ой маю, маю і рученята…»*) речитативна скоромовка переміщується на напружений ввідний тон до домінанти h-moll-я -eis^1, акумулюючи почуття тривожного очікування.

Драматургічна вершина композиції припадає на розширення третього заспіву (т.т. 21–23, *«...Та ні з ким, матінко, потанцювати»*). Саме тут мелодична лінія сягає свого екстатичного піку – кульмінаційного вигуку-злету до звуку g^2 на ферматі, в якому акумульовано граничний розпач і невитрачену спрагу любові.

Після цього експресивного спалаху наступає трагічне згасання: на межі чутності (*rit., pp*) речитативна фрагментарність приспіву з її секундовими оспівуваннями поступово розчиняється в тиші, залишаючи після себе простір глибокої, майже відчуженої самоти.

Поезія Кобзаря **«Утоптала стежечку через яр» (1848)** – третя мініатюра циклу та друга за хронологією написання у цій шевченківській тріаді. Вона постала під час участі поета в Аральській описовій експедиції під керівництвом О. Бутакова. Перебуваючи на острові Косарал у суворих кліматичних умовах серед пустельного ландшафту Аральського моря, Кобзар знаходив душевний порятунок у відтворенні світлих, життєствердних побутово-танцювальних образів українського народнопоетичного співу.

Твір постає видовищним і динамічним зразком пісенно-танцювальної лірики. На противагу драматичній самотності та внутрішній ізоляції попередньої мініатюри, тут панує атмосфера свята, гумору, пружної енергії та виразного народно-побутового завзяття. Усі ці настроєві барви визрівають у формі експресивного монологу-самопрезентації молодої дівчини, яка випромінює незалежність, щирість і горду самоповагу (*«Отака я дівчина, така я!»*). Вона самостійно торує свій шлях у світі, сама заробляє працею і розпоряджається скрутним здобутком задля власної втіхи, постаючи яскравим втіленням самобутнього українського жіночого характеру.

Глибоке образно-філософське навантаження вірша розкривається крізь ключову поетичну максиму: *«Заграй мені, дуднику, на дуду, / Нехай свое лишенько забуду»*. Музика, стихія танцю й сміху виступають тут як дієвий народний інстинкт самозбереження – природна здатність долати життєві негаразди та родинне лихо через радість суцільного руху й гри. Для самого Шевченка, який перебував під суворим наглядом заслання, ця поезія слугувала особливою терапією розради, де віра в незнищенний народний оптимізм допомагала долати власне «лишенько».

Ця життєствердна ідея розгортається крізь чітку п'ятистрофну структуру. Розпочинаючись із просторового руху героїні в експозиції (*«Утоптала стежечку... На базар»*), сюжет через зав'язку праці й заробітку (*«Продавала бублики... Вторговала... п'ятака»*) стрімко рухається до кульмінації народно-інструментального гуляння – найняття музики та заклику до танку. Завершує твір виразний фінал-кода, у якому визріває мотив дівочого самоствердження й сміливого виклику до сватання (*«Сватай мене, серденько,*

вийду я»). Ритміко-інтонаційна організація вірша цілком підпорядкована його танцювально-ігровій природі: коломийкоподібний хореїчний розмір із короткими дво- й тристопними рядками та анафоричними зверненнями-приспівами (*«серденько»*) надає текстові пружного, вихороподібного пульсу.

У прочитанні Лесі Дичко поезія втілена як пісня-танок для сопрано, флейти (або сопілки) та мішаного хору *a cappella* у складній тричастинній репризній формі (A B A1 з внутрішньою будовою a + a1 + a2 + b + a3).

Вступ заснований на остинатному народному заклику *«Гой-ля»* у партіях мішаного хору. Його гармонічною основою є розкладений тонічний тризвук D-dur із доданими тонами e-gis, що свідчить про використання лідійського ладу (d-fis-a + d-e-gis) та демонструє новаторське переосмислення композиторкою фольклорних джерел. Висхідні дихордно-трихордні поспівки у партіях сопрано та альтів утворюють із тенорами й басами вертикальні дисонантні комплекси. Сонористично вони сприймаються як кластери, проте за своєю природою є терцієвими співзвуччями з доданими тонами, що створюють фактурне напруження та емоційне «розгойдування». Додаткового барвистого сяйва музичній тканині надає гра мажоро-мінорних мутацій у каденційних зворотах (т.т. 1–2). Надалі ці вертикальні комплекси виконують функцію сонорного тла – своєрідного фігурованого органного пункту впродовж розділів A та A1 (Приклад 3).

Польотна, енергійна тема Заспіву (*Allegretto*) ґрунтується на кварто-квінтових інтонаціях і періодично-перемінному метрі (закладеному ще у Вступі), що створює відчуття світла, легкості й оптимізму. Стрімкий рух вісімкових тривалостей із затриманням на четвертних у каденціях динамізує танцювальну сферу. Другий куплет (*«Продавала бублики...»*) розгортається як варіантний розвиток першого, де на зміну D-dur приходить Cis-dur із елементами міксолідійського ладу. У третьому куплеті (*«Я два шаги, два шаги...»*) варіантне проведення теми зміщується у сфері A-dur, Cis-dur та gis-moll через раптові тональні зіставлення.

Середній розділ B (*Moderato*) вносить виразний темповий, ладо-фактурний та тембральний контраст. Центральною драматургічною лінією тут стає прозорий діалог соло флейти (чи сопілки) та вокальної партії сопрано на тлі тихого хорового педального



Приклад 3. Леся Дичко. Три мініатюри – Утоптала стежечку через яр, 1–2 т.т.



Приклад 4. Леся Дичко. Три мініатюри – Утоптала стежечку через яр, 20–22 т.т.

супроводу. Рухлива, наспівна партія флейти у тонально-перемінній сфері H-dur – h-moll насичена гнучкими тріолями, вишуканими форшлагами та трелями. Сольна вокальна фраза *«Заграй мені, дуднику, на дуду»* звучить як емоційний заклик, сповнений прихованого суму й очікування. Цей інтонаційний імпульс підхоплюється флейтовою реплікою-відповіддю, відображаючи архетипну єдність людського голосу та інструментального награвання (Приклад 4).

Репризний розділ A1 завершує композицію рішучим ствердженням дівочої волі (*«Отака я дівчина... Сватай мене, серденько…»*). Ця фраза кількаразово варіюється у проведеннях солістки та хору, а на кульмінації виконання повністю переходить до повнозвучного мішаного хору. Повернення до тематизму Вступу й основної тональності D-dur формує стрункe, монументальне обрамлення всієї масштабної композиції.

Висновки. Здійснений комплексний музикознавчий аналіз циклу Лесі Дичко «Три мініатюри» на слова Т. Г. Шевченка («Ой стрічечка до стрічечки», «Ой маю, маю я оченята», «Утоптала стежечку через яр») дав змогу розкрити унікальні риси індивідуального стилю композиторки в царині камерно-хорового та вокально-інструментального письма. Дослідження засвідчило, що в цьому ювілейному опусі мисткиня виявила принципово новий, концептуальний підхід до прочитання шевченківського поетичного слова, поєднавши лаконізм малого жанру із вишуканою драматургією виконавських складів.

Головним композиційним відкриттям опусу є продумана тембрально-виконавська диференціація: від чистого академічного хорового поліфонізму *a cappella* у першій частині через інтимно-сповідальне сольне висловлювання меццо-сопрано у другій і до складного синтезу вокалу, інструментального соло (флейти чи сопілки) та хору у третій. Така внутрішня трансформація виконавських сил створює цілісну драматургічну дугу, що динамічно змінює емоційну оптику слухача – від зосередженого споглядання до драматичного надлому й підсумкового життєствердного народно-танцювального спалаху.

Аналіз ладогармонічної та фактурно-інтонаційної системи мініатюр продемонстрував новаторське переосмислення композиторкою традиційних фольклорних джерел. Леся Дичко майстерно мережить хорову тканину, синтезуючи народнопоетичну поспівковість

із сучасними композиторськими техніками – сонористичними кластерами, арпеджованими вигуками-«гуками», мажоро-мінорною перермінністю, акордами з доданими тонами та елементами народних ладів (лідійського, дорійського, міксолідійського).

Особливою цінністю циклу є глибинна адекватність музичного втілення образно-філософській природі шевченківської поезії. Взаємодія музики й слова постає тут як взаємодоповнюючий синтез, де кожна інтонаційна деталь – від кантилени до речитативної скоромовки та тембрального діалогу з флейтою – підпорядкована розкриттю внутрішнього світу ліричного героя. У результаті «Три мініатюри» постають не просто яскравим зразком новітньої української шевченкіани, а й концентрованим вираженням естетики Лесі Дичко, у якій чутливість до національного фольклорного коду органічно поєднується з новаторською технологією сучасного хорового письма.

Література

1. Бенч О. Трансформація засад «нової фольклорної хвилі» у хоровій творчості Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 21–22. С. 207–213.
2. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості : монографія / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Дрогобич : Посвіт, 2012. 270 с.
3. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 220 с.
4. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Наукове товариство ім. Шевченка. Львів, 2010. 203 с.
5. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Лесі Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ»). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 19, кн. 3. С. 128–135.
6. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів). *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 112–116.

Дата першого надходження статті до видання: 31.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

УДК 78.071.2:004.9:316.77
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-5

Суботенко Дмитро Анатолійович
учитель вищої кваліфікаційної категорії,
учитель-методист, учитель мистецтва,
Ліцей імені Михайла Драгоманова
https://orcid.org/0009-0006-0526-8649

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ: АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ SUBOTENKO BAND

У статті досліджено мультимедійні технології як чинник розвитку сучасного музичного виконавства та репрезентації української музичної культури в умовах цифрової трансформації культурного простору. Актуальність дослідження зумовлена поширенням цифрових форм художньої комунікації, інтеграцією аудіовізуальних засобів у музичне мистецтво та зміною способів функціонування музичного твору в сучасному медіасередовищі.

Метою статті є обґрунтування авторської моделі мультимедійної репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND шляхом комплексного мистецтвознавчого аналізу трьох різножанрових музичних творів і виявлення особливостей взаємодії виконавської інтерпретації, цифрового музичного виробництва, аудіовізуальної репрезентації та цифрової медіакомунікації в сучасному музичному виконавстві.

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові та спеціальні мистецтвознавчі методи, зокрема системний, структурно-функціональний, порівняльний і мистецтвознавчий аналіз, а також метод case study.

На матеріалі трьох різножанрових музичних творів проаналізовано особливості інтеграції виконавської інтерпретації, цифрового музичного виробництва й аудіовізуальних засобів. Доведено, що їх взаємодія сприяє актуалізації української музичної традиції, розширює можливості художньої комунікації та формує сучасні способи репрезентації музичного твору в цифровому культурному просторі.

Наукова новизна полягає у комплексному мистецтвознавчому обґрунтуванні запропонованої авторської моделі, розробленої на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND, яка узагальнює принципи використання мультимедійних технологій у репрезентації української музичної культури.

Ключові слова: *мультимедійні технології, музичне виконавство, українська музична культура, мультимедійна репрезентація, цифрове музичне виробництво, аудіовізуальний дискурс, мистецтвознавчий аналіз, творчий проєкт SUBOTENKO BAND.*

Subotenko Dmytro. Multimedia Technologies in Contemporary Musical Performance: An Authorial Model for Representing Ukrainian Musical Culture Based on the SUBOTENKO BAND Creative Project

The article examines multimedia technologies as a factor in the development of contemporary musical performance and the representation of Ukrainian musical culture in the context of the digital transformation of cultural space. The relevance of the study is determined by the rapid development of digital forms of artistic communication, the integration of audiovisual media into musical practice, and the transformation of the modes of existence and dissemination of musical works in the contemporary media environment.

The purpose of the article is to substantiate an authorial model for representing Ukrainian musical culture based on the SUBOTENKO BAND creative project through a comprehensive musicological analysis of the interaction between performance interpretation, digital music production, and multimedia technologies.
The methodological framework combines general scientific and specialized musicological methods, including systemic, structural-functional, comparative, and musicological analysis, as well as the case study method.
The study analyzes three musical works representing different genres in order to identify the specific features of integrating performance interpretation, digital music production, and audiovisual media.
The findings demonstrate that the interaction of these components contributes to the actualization of the Ukrainian musical tradition, expands the possibilities of artistic communication, and shapes contemporary forms of representing musical works within the digital cultural environment.
The scientific novelty of the study lies in the comprehensive musicological substantiation of an original authorial model developed on the basis of the SUBOTENKO BAND creative project, which generalizes the principles of applying multimedia technologies to the representation of Ukrainian musical culture.
Key words: *multimedia technologies, musical performance, Ukrainian musical culture, multimedia representation, digital music production, audiovisual discourse, musicological analysis, SUBOTENKO BAND creative project.*

Вступ. Цифрова трансформація сучасного культурного простору істотно змінює способи створення, функціонування та художньої рецепції мистецьких творів. Одним із найхарактерніших проявів цих процесів є медіатизація музичного мистецтва, унаслідок якої традиційна концертна модель існування музичного твору дедалі активніше доповнюється цифровими формами художньої комунікації. Якщо раніше основними способами репрезентації музики були концертне виконання та студійний звукозапис, то сьогодні музичний твір дедалі частіше постає як цілісний аудіовізуальний феномен, у якому поєднуються виконавська інтерпретація, цифрове музичне виробництво, відеоряд і сучасні засоби мережевої комунікації.

У сучасному мистецтвознавчому дискурсі медіатизація музичного мистецтва розглядається як закономірний етап розвитку художньої комунікації, що супроводжується інтеграцією цифрових технологій у всі етапи існування музичного твору[1].

Такі процеси відповідають сучасним тенденціям медіатизації музичного мистецтва, у межах яких цифрові технології стають органічною складовою художньої творчості та музичної комунікації.

За таких умов мультимедійні технології виходять за межі суто технічного забезпечення творчого процесу й набувають значення важливого чинника художньої комунікації. Вони впливають не лише на способи створення та поширення музичного твору, й на його інтерпретацію, аудіовізуальне втілення та особливості сприйняття в цифровому культурному середовищі. У результаті змінюється модель функціонування музичного твору, який дедалі частіше існує як інтегрований мистецький продукт, що поєднує музичний, візуальний і цифровий компоненти.

Такі процеси безпосередньо впливають і на сучасні способи репрезентації української музичної культури. Цифрові платформи, соціальні мережі, відеохостинги та стримінгові сервіси значно розширюють можливості популяризації українського музичного

[1] Couldry N., Hepp A. The Mediated Construction of Reality. Cambridge : Polity Press, 2017. 290 p.

мистецтва, забезпечуючи його доступність для широкої аудиторії. Водночас ефективність такої репрезентації визначається не лише використанням сучасних технологій, а й здатністю інтегрувати їх у цілісну художню концепцію, у якій мультимедійні засоби органічно взаємодіють із музичним змістом твору.

Сучасні дослідження цифрової культури підтверджують, що ефективність репрезентації культурної спадщини безпосередньо залежить від поєднання цифрових технологій із цілісною художньою концепцією твору[2].

У сучасному мистецтвознавстві активно досліджуються процеси медіатизації музичного мистецтва, інтермедіальності, цифрової культури та аудіовізуальної комунікації, що охоплюють різні аспекти функціонування музичного мистецтва в сучасному медіасередовищі. Концепцію медіатизації культури та художньої комунікації розробили Н. Кадрі (N. Couldry) і А. Гепп (A. Hepp), які доводять, що цифрові медіа істотно змінюють способи функціонування культурних практик. У свою чергу, П. Ауслендер (P. Auslander) аналізує трансформацію музичного виконавства в умовах медіатизованої культури, тоді як Н. Кук (N. Cook) розглядає особливості сучасного музичного сприйняття. Проблеми платформізації цифрового культурного простору висвітлено у працях Й. ван Дейк (J. van Dijck), Т. Пулла (T. Poell) та М. де Ваал (M. de Waal). В українському науковому дискурсі питання цифрової культури, культурної пам'яті, сучасних виконавських практик і мультимедійних технологій досліджують В. Волинець, Ю. Трач, А. Тормахова та М. Григор'єва. Їхні праці висвітлюють окремі аспекти цифрової культури, культурної пам'яті, сучасного музичного виконавства й мультимедійних практик, що створює важливе теоретичне підґрунтя для подальшого мистецтвознавчого осмислення сучасного музичного виконавства. Водночас сучасні наукові праці переважно висвітлюють окремі аспекти цифрової трансформації музичного мистецтва, тоді як питання комплексної взаємодії виконавської інтерпретації, цифрового музичного виробництва та мультимедійної репрезентації української музичної культури залишаються недостатньо розробленими.[3]

Попри значний науковий доробок, більшість досліджень зосереджується на окремих технологічних, культурологічних, педагогічних або комунікативних аспектах цифровізації музичного мистецтва. Значно менше уваги приділено комплексному мистецтвознавчому аналізу мультимедійних технологій як чинника сучасного музичного виконавства та їхній ролі у формуванні нових моделей репрезентації української музичної культури.

У науковій літературі наголошується, що мультимедійні технології істотно розширюють можливості художньої репрезентації, поєднуючи музичний, візуальний та інформаційний компоненти в єдиному комунікативному просторі.

Особливої актуальності ця проблема набуває в діяльності сучасних авторських мистецьких проєктів, у яких музичне виконавство, композиторська творчість, цифрове музичне виробництво, відеомистецтво та мережева комунікація поєднуються в єдиному художньому процесі. Саме такі творчі практики дають змогу дослідити мультимедійні технології не лише як технічний ресурс, а як важливий складник сучасної художньої мови.

---

[2] Волинець В., Трач Ю. Цифрова культурна пам’ять України у період війни: трансформації, виклики та перспективи. *Питання культурології.* 2026. (47). С. 130–142. https://doi.org/10.31866/2410-1311.47.2026.360791

[3] Auslander P. Liveness: Performance in a Mediatized Culture. 3rd ed. London: Routledge, 2023. 248 p.

У цьому дослідженні творчий проєкт SUBOTENKO BAND розглядається не як універсальна модель репрезентації української музичної культури, а як репрезентативний мистецький кейс (case study), що дає змогу комплексно проаналізувати взаємодію виконавської інтерпретації, авторського аранжування, цифрового музичного виробництва та аудіовізуальних засобів. Аналіз різножанрових творів, реалізованих у межах цього проєкту, дозволяє простежити особливості використання мультимедійних технологій у сучасному музичному виконавстві та на цій основі обґрунтувати авторську модель репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND. Використання творчого проєкту як репрезентативного кейсу відповідає сучасним підходам до мистецтвознавчих досліджень, у яких індивідуальна художня практика розглядається як підстава для виявлення загальних закономірностей розвитку сучасного музичного виконавства[4].

Таким чином, актуальність дослідження визначається необхідністю комплексного мистецтвознавчого осмислення процесів цифрової трансформації музичного мистецтва, теоретичного обґрунтування нових моделей функціонування музичного твору в цифровому культурному просторі та дослідження можливостей мультимедійних технологій у репрезентації української музичної культури. Саме ці положення визначають логіку дослідження, його методологічні засади та подальший аналіз запропонованої авторської моделі.

З огляду на окреслену наукову проблему, **метою статті** є обґрунтування авторської моделі мультимедійної репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту **SUBOTENKO BAND** шляхом комплексного мистецтвознавчого аналізу трьох різножанрових музичних творів і виявлення особливостей взаємодії виконавської інтерпретації, цифрового музичного виробництва, аудіовізуальної репрезентації та цифрової медіакомунікації в сучасному музичному виконавстві.

Матеріали та методи. Теоретико-методологічною основою дослідження стали сучасні положення мистецтвознавства, культурології та теорії цифрової культури, що висвітлюють процеси медіатизації музичного мистецтва, інтермедіальності, цифрової культури та розвитку мультимедійних форм художньої комунікації. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході, який поєднує загальнонаукові та спеціальні мистецтвознавчі методи й дає змогу розглядати мультимедійні технології не лише як технічний інструментарій, а як важливий чинник сучасного музичного виконавства. Такий підхід узгоджується із сучасними науковими уявленнями про цифрову культуру, відповідно до яких мультимедійні технології розглядаються як складова художнього процесу та культурної комунікації, а не лише як засіб технічного забезпечення мистецької діяльності[5].

Матеріалом дослідження стали аудіовізуальні музичні твори, створені в межах творчого проєкту SUBOTENKO BAND[6], що репрезентують різні жанрові напрями сучасної української музичної культури. Для аналізу відібрано три різножанрові твори: авторську інтерпретацію української народної колядки «Добрий вечір тобі, пане господарю»,

[4] Григор'єва М. С. Історично інформоване вокальне виконавство у дзеркалі сучасних музикознавчих досліджень. Українська музика. 2025. № 2 (53). DOI: https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-4

[5] Тормахова А. Цифрові технології як основа формування digital anthropology. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2023. Вип. 47. С. 45–49. https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.721

[6] Суботенко Д. А. «Прелюдія для бандури»: аудіовізуальний інструментальний твір (творчий проєкт SUBOTENKO BAND). Facebook. URL: https://www.facebook.com/reel/1084570902164774 (дата звернення: 15.01.2026).

вокальну композицію «Зіронько ясна, світи» (слова Марії Зубрій, музика Дмитра Суботенка) та інструментальний твір «Прелюдія для бандури» (музика Дмитра Суботенка). Такий добір матеріалу дає можливість простежити особливості функціонування авторської моделі в різних жанрово-стильових умовах сучасного музичного виконавства.

Провідним методологічним підходом дослідження є case study, що дало змогу розглядати творчий проєкт SUBOTENKO BAND як репрезентативний мистецький кейс для аналізу сучасних мультимедійних практик у музичному виконавстві. Використання цього підходу забезпечило комплексне дослідження взаємодії виконавської інтерпретації, авторського аранжування, цифрового музичного виробництва, аудіовізуальних засобів і мережевої комунікації в межах єдиного художнього процесу.

У процесі дослідження застосовано системний метод, який забезпечив розгляд музичного твору як цілісної художньої системи, сформованої взаємодією музичного тексту, виконавської інтерпретації, цифрового звукового середовища, відеоряду та засобів цифрової комунікації. Структурно-функціональний метод використано для визначення взаємозв'язків між компонентами мультимедійної репрезентації та з'ясування їхніх функцій у художньому процесі.

Мистецтвознавчий аналіз застосовано для дослідження музичної драматургії, особливостей виконавської інтерпретації, тембрової організації, авторського аранжування, цифрового музичного виробництва та взаємодії музичного й візуального компонентів аудіовізуального твору. Порівняльний метод дав змогу зіставити особливості мультимедійної репрезентації творів різної жанрово-стильової природи та виявити спільні закономірності їх функціонування в цифровому культурному просторі.

Аналіз і узагальнення наукових джерел використано для систематизації сучасних наукових підходів до дослідження медіатизації музичного мистецтва, інтермедіальності, цифрової культури та аудіовізуальної комунікації. Це дало змогу визначити концептуальні засади дослідження та окреслити його місце в сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Використання сучасних теоретичних підходів забезпечило можливість інтерпретації отриманих результатів у ширшому контексті розвитку цифрового музичного мистецтва та мультимедійних художніх практик[7].

На завершальному етапі застосовано метод концептуального моделювання, який став основою для розроблення авторської моделі репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND. Побудована модель узагальнює результати комплексного аналізу та відображає взаємодію виконавської інтерпретації, мультимедійних технологій, цифрового музичного виробництва, аудіовізуальних засобів і художньої комунікації як взаємопов'язаних складників єдиного творчого процесу.

Запропонована методологія поєднує традиційний мистецтвознавчий аналіз із дослідженням сучасних цифрових художніх практик. На відміну від підходів, у яких цифрові технології розглядаються переважно як засіб фіксації чи поширення музичного твору, у цьому дослідженні вони осмислюються як невід'ємний складник його художньої структури, що впливає на виконавську інтерпретацію, аудіовізуальне втілення та комунікацію з аудиторією. Це забезпечило перехід від аналізу окремих аудіовізуальних творів до концептуального узагальнення закономірностей функціонування мультимедійних технологій у сучасному музичному виконавстві та стало підґрунтям для обґрунтування авторської моделі репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND.

[7] Cook N. Music: A Very Short Introduction. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2021. 176 p.

Результати. Комплексний мистецтвознавчий аналіз трьох різножанрових аудіовізуальних творів творчого проєкту SUBOTENKO BAND засвідчив, що мультимедійні технології виконують різні художні функції залежно від жанрових особливостей музичного матеріалу. Водночас у всіх досліджуваних творах вони забезпечують цілісну взаємодію виконавської інтерпретації, цифрового музичного виробництва, аудіовізуальних засобів і цифрових каналів поширення, формуючи сучасні способи репрезентації музичного твору.

Художня концепція творчого проєкту SUBOTENKO BAND сформувалася на основі багаторічного виконавського досвіду його учасників – Тетяни та Анатолія Суботенків, артистів Черкаського академічного заслуженого українського народного хору (1980–1986 рр.), а згодом учасників сімейного дуету «Чарівне зілля» та вокально-інструментального ансамблю «Дивоцвіт». Набутий творчий досвід став підґрунтям для поєднання академічної вокальної школи, української народнопісенної традиції та сучасних мультимедійних засобів у межах авторської виконавської практики.

Обраний творчий проєкт розглядається як репрезентативний мистецький кейс (case study), що дає змогу простежити особливості використання мультимедійних технологій у сучасному музичному виконавстві на матеріалі творів різної жанрової природи. Порівняльний аналіз авторської інтерпретації української народної колядки «Добрий вечір тобі, пане господарю», вокальної композиції «Зіронько ясна, світи» та інструментального твору «Прелюдія для бандури» дав змогу виявити як спільні принципи, так і жанрово зумовлені особливості мультимедійної репрезентації. Саме узагальнення отриманих результатів стало підставою для обґрунтування авторської моделі репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND.

Авторська аудіовізуальна інтерпретація української народної колядки «Добрий вечір тобі, пане господарю»[8] демонструє один із можливих способів сучасної репрезентації традиційного музичного матеріалу засобами мультимедійних технологій. У запропонованому трактуванні народна колядка зберігає свої основні жанрові та образно-інтонаційні ознаки, водночас набуваючи нового художнього звучання завдяки поєднанню виконавської інтерпретації, сучасного аранжування, цифрового звукозапису та аудіовізуального оформлення.

Авторське аранжування спрямоване не на буквальне відтворення традиційного музичного матеріалу, а на його сучасне художнє переосмислення. Зберігаючи інтонаційну основу колядки, воно поєднує традиційне звучання із сучасними засобами аранжування, звукорежисури та просторової обробки звуку. Завдяки цьому твір набуває нової художньої виразності, залишаючись упізнаваним і стилістично цілісним.

Важливу роль у формуванні художнього образу відіграє ансамблеве виконання. Поєднання академічної вокальної культури з природністю народнопісенного інтонування забезпечує органічне звучання ансамблю та зберігає характерні риси української багатоголосної традиції. Вокальні партії не протиставляються одна одній, а формують єдиний звуковий простір, що підсилює цілісність музичної драматургії.

Суттєвим складником художньої концепції є цифрове музичне виробництво. Студійний звукозапис, редагування, просторова обробка звуку та мастеринг забезпечують акустичну збалансованість ансамблевого звучання, зберігаючи природність вокальних

[8] Суботенко Д. А. «Добрий вечір тобі, пане господарю»: авторська аудіовізуальна інтерпретація української народної колядки (творчий проєкт SUBOTENKO BAND). Facebook. URL: https://www.facebook.com/reel/1624658474260852 (дата звернення: 12.01.2026).

тембрів і виразність виконавської інтерпретації. У цьому випадку цифрові технології не підміняють музичний зміст твору, а розширюють його художні можливості.

Важливе значення має і відеоряд, який не ілюструє музичний текст буквально, а доповнює його художній зміст. Композиція кадру, колористичне вирішення, монтаж і візуальні образи взаємодіють із музичною драматургією, формуючи цілісний аудіовізуальний образ. Такий підхід сприяє сучасному сприйняттю традиційного твору та актуалізує його культурний потенціал у цифровому середовищі.

Отримані результати свідчать, що використання мультимедійних технологій у цьому випадку не змінює жанрової природи колядки, а створює нові можливості для її художньої інтерпретації та сучасної репрезентації. Поєднання виконавської майстерності, цифрового музичного виробництва й аудіовізуальних засобів забезпечує цілісність художнього образу та сприяє популяризації української музичної традиції в сучасному культурному просторі.

Представлений приклад засвідчує, що використання мультимедійних засобів не змінює художню природу твору, а розширює можливості його сучасної культурної репрезентації.[9]

Інший аспект використання мультимедійних технологій представлено в авторській вокальній композиції «Зіронько ясна, світи» (слова Марії Зубрій, музика Дмитра Суботенка)[10]. На відміну від інтерпретації народної колядки, у цьому випадку мультимедійні засоби сприяють художній репрезентації сучасного авторського твору, поєднуючи поетичний текст, музичну драматургію, виконавське втілення та цифрові форми поширення.

Поетичний текст Марії Зубрій вирізняється ліричною образністю та органічно взаємодіє з музичною концепцією твору[11]. Мелодика композиції характеризується широким співучим розвитком, природною вокальною теситурою та інтонаційною виразністю, що забезпечує її доступність для виконання різними вокальними складами й сприяє активному входженню твору до сучасної виконавської практики.

Виконавська інтерпретація, сучасне аранжування та цифрове музичне виробництво формують цілісний художній образ композиції. Засоби звукозапису, звукової обробки та аудіовізуального оформлення не лише забезпечують якісну презентацію твору, а й розширюють можливості його художнього сприйняття в цифровому середовищі.

Особливий інтерес становить подальше функціонування композиції після її оприлюднення. Аналіз виконавської практики засвідчив, що твір увійшов до репертуару вокальних ансамблів, дуетів, тріо та інших творчих колективів. Це свідчить про його вихід за межі індивідуального авторського виконання та включення до ширшого культурного обігу. У цьому випадку цифрові платформи виконують не лише функцію поширення музичного матеріалу, а й сприяють його творчому переосмисленню в нових виконавських інтерпретаціях.

Отримані результати дають підстави стверджувати, що мультимедійні технології забезпечують не лише ефективну презентацію сучасного авторського твору, а й створюють

---

[9] Van Dijck J., Poell T., de Waal M. The Platform Society: Public Values in a Connective World. Oxford : Oxford University Press, 2018. 226 p.

[10] Суботенко Д. А. «Зіронько ясна, світи» (слова Марії Зубрій, музика Дмитра Суботенка): аудіовізуальний музичний твір (творчий проєкт SUBOTENKO BAND). Facebook. URL: https://www.facebook.com/reel/1169388233612192 (дата звернення: 15.01.2026).

[11] Зубрій М. «Зіронько ясна, світи»: авторський поетичний текст. Facebook. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0ZALy1Yz4fTBxNFhSdskKGe1biVY325f5AxAwDuCsJEWmdegKKZW539NrdDKkBhN5l&id=100023045088439 (дата звернення: 13.01.2026).

умови для його подальшого функціонування в музичній культурі. Поєднання виконавської інтерпретації, цифрового музичного виробництва та мережевих платформ розширює комунікативний потенціал композиції й сприяє її інтеграції в сучасний культурний простір. Художня цінність такого підходу полягає насамперед у збереженні авторської концепції твору за одночасного використання сучасних цифрових засобів його поширення.

Третій досліджуваний кейс – «Прелюдія для бандури» (музика Дмитра Суботенка) – репрезентує особливості використання мультимедійних технологій у сучасному академічному інструментальному виконавстві[12]. На відміну від попередніх творів, у яких провідну роль відіграє вокальна складова, композиція зосереджує увагу на розкритті художньо-виражальних можливостей бандури в поєднанні із сучасними цифровими засобами музичного виробництва.

Твір демонструє сучасний підхід до трактування бандури як концертного академічного інструмента, здатного реалізовувати різноманітні художні завдання. Композиторське рішення ґрунтується на поєднанні національно забарвленого інтонаційного мислення із засобами сучасної академічної музичної мови, що забезпечує індивідуальність тематичного матеріалу без прямого цитування фольклорних джерел.

Драматургія композиції побудована за принципом поступового розвитку музичного матеріалу – від стриманого експозиційного розділу до емоційно насиченої кульмінації з подальшим драматургічним завершенням. Послідовне розгортання тематизму, варіативність фактури та темброві контрасти формують цілісний художній образ твору й підкреслюють широкі виражальні можливості інструмента.

Важливу роль у художній реалізації композиції відіграють сучасні цифрові засоби музичного виробництва. Використання цифрових оркестрових бібліотек спрямоване не на імітацію традиційного симфонічного оркестру, а на створення нового тембрового середовища, яке органічно взаємодіє зі звучанням бандури. У поєднанні із засобами звукорежисури це розширює художню палітру твору, підсилює його драматургічний розвиток і сприяє формуванню цілісного аудіовізуального образу.

Результати аналізу засвідчили, що мультимедійні технології у цьому випадку виконують насамперед художньо-виражальну функцію. Вони не замінюють традиційне інструментальне виконавство, а розширюють його творчі можливості, відкриваючи нові засоби тембрового розвитку, просторового звучання та сучасної репрезентації академічної музики в цифровому культурному середовищі. Наведений приклад демонструє можливість органічного поєднання академічної виконавської традиції із сучасними мультимедійними технологіями без втрати художньої цілісності твору.

Порівняльний аналіз трьох досліджуваних кейсів дав змогу виявити як спільні закономірності, так і жанрово зумовлені особливості використання мультимедійних технологій у сучасному музичному виконавстві.

Аналіз авторської інтерпретації української народної колядки «Добрий вечір тобі, пане господарю» засвідчив, що мультимедійні засоби сприяють сучасній художній репрезентації традиційного музичного матеріалу, зберігаючи його жанрову специфіку та культурну ідентичність. У композиції «Зіронько ясна, світи» встановлено, що цифрові платформи забезпечують не лише поширення авторського твору, а й його подальше функціонування у виконавській практиці, розширюючи можливості художньої

[12] Суботенко Д. А. «Прелюдія для бандури»: аудіовізуальний інструментальний твір (творчий проєкт SUBOTENKO BAND). Facebook. URL: https://www.facebook.com/reel/1084570902164774 (дата звернення: 15.01.2026).

комунікації. Аналіз «Прелюдії для бандури» показав, що цифрові засоби музичного виробництва розширюють темброво-драматургічні можливості академічного інструментального виконавства та сприяють створенню цілісного аудіовізуального образу.

Попри жанрові відмінності досліджуваних творів, їх об'єднує спільний принцип організації художнього процесу. У всіх випадках мультимедійні технології інтегруються у виконавську інтерпретацію, цифрове музичне виробництво, аудіовізуальне оформлення та поширення твору в цифровому середовищі, забезпечуючи нові можливості його художньої репрезентації.

Узагальнення отриманих результатів дало змогу сформулювати авторську модель мультимедійної репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND (рис. 1), яка відображає взаємозв'язок основних складників сучасного художньо-комунікативного процесу.

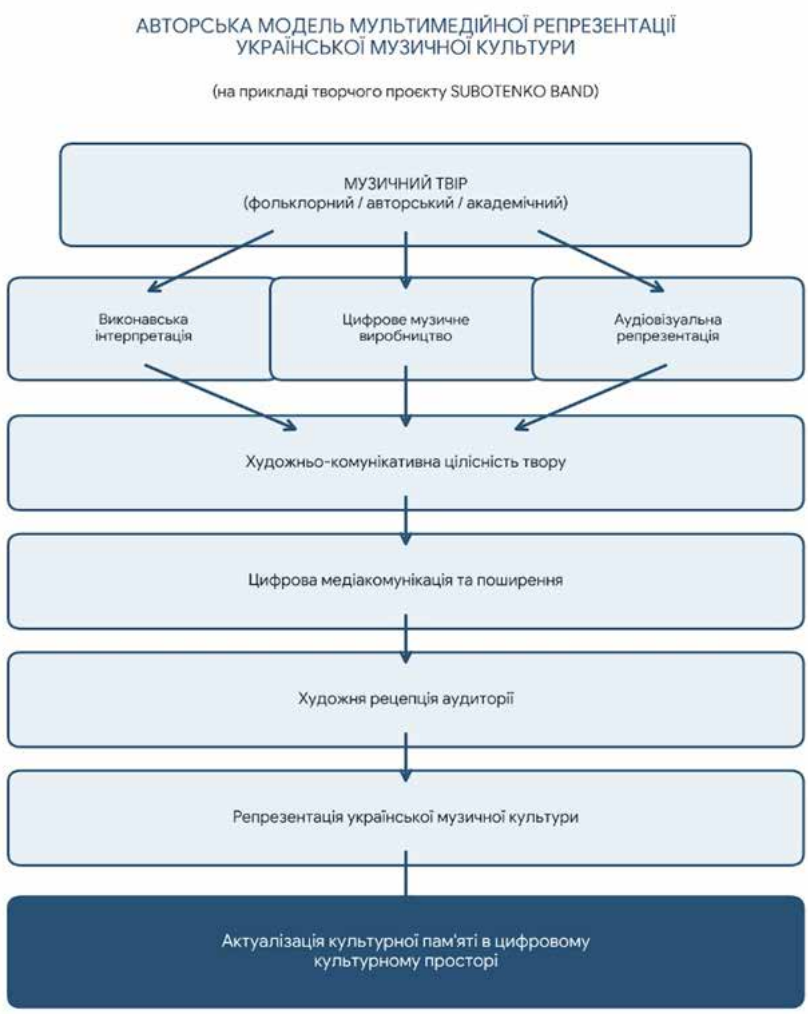


Рис. 1. Авторська модель мультимедійної репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND

Таблиця 1

Основні компоненти авторської моделі мультимедійної репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND

Компоненти авторської моделі мультимедійної репрезентації української музичної культури			
Компонент моделі	**Художній зміст**	**Мультимедійний компонент**	**Художньо-комунікативний результат**
Музичний твір	художній задум, музичний матеріал	цифрове проєктування творчого процесу	формування концепції твору
Виконавська інтерпретація	вокальне або інструментальне виконання	цифровий звукозапис, виконавська фіксація	створення індивідуального художнього образу
Цифрове музичне виробництво	аранжування, звукорежисура, темброве моделювання	цифрова обробка та зведення звуку	формування цілісного аудіопродукту
Аудіовізуальна репрезентація	відеодраматургія, монтаж, художній дизайн	створення аудіовізуального твору	цілісний аудіовізуальний образ
Цифрова медіакомунікація	поширення твору в цифровому середовищі	цифрові платформи та соціальні мережі	взаємодія з аудиторією та художня рецепція
Репрезентація української музичної культури	інтеграція твору в сучасний культурний простір	мультимедійне культурне середовище	популяризація української музичної культури та актуалізація культурної пам'яті

Таблиця 2

Порівняльна характеристика дослідницьких кейсів мультимедійної репрезентації української музичної культури (на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND)

Аналіз кейсів дослідження у контексті репрезентації української музичної культури			
Кейс дослідження	**Об'єкт мистецтвознавчого аналізу**	**Провідна художня функція мультимедійних технологій**	**Основний результат репрезентації**
«Добрий вечір тобі, пане господарю»	сучасна авторська інтерпретація української народної колядки	актуалізація традиційного музичного матеріалу засобами виконавської інтерпретації, цифрового музичного	сучасна репрезентація української фольклорної традиції й актуалізація культурної пам'яті
«Зіронько ясна, світи»	сучасна авторська вокальна композиція	розширення художньої комунікації та поширення твору в цифровому культурному просторі	інтеграція твору у виконавську практику та сучасний український пісенний простір
«Прелюдія для бандури»	сучасний академічний інструментальний твір	розширення художньо-виражальних можливостей академічного виконавства засобами цифрового музичного	сучасна репрезентація української академічної інструментальної музики в цифровому культурному просторі

Центральне місце в моделі посідає музичний твір, навколо якого взаємодіють виконавська інтерпретація, цифрове музичне виробництво, аудіовізуальне оформлення та цифрові канали поширення. Їхня взаємодія забезпечує створення цілісного художнього образу, його функціонування в сучасному медіапросторі та подальшу рецепцію аудиторією.

Практичну реалізацію запропонованої моделі конкретизовано у таблиці 1, де представлено основні етапи художньо-комунікативного процесу в цифровому музичному просторі, а результати порівняльного аналізу трьох досліджуваних кейсів систематизовано у таблиці 2.

Отримані результати підтверджують, що ефективність мультимедійної репрезентації визначається насамперед цілісністю художньої концепції та взаємодією всіх складових авторської моделі.

Висновки. У статті здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження особливостей використання мультимедійних технологій у сучасному музичному виконавстві на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND. Проведений аналіз підтвердив,

що в умовах цифрової культури мультимедійні технології виконують не лише технічну, а й художньо-комунікативну функцію, впливаючи на виконавську інтерпретацію, цифрове музичне виробництво, аудіовізуальну репрезентацію та поширення музичного твору.

Дослідження трьох різножанрових кейсів – авторської інтерпретації української народної колядки «Добрий вечір тобі, пане господарю», вокальної композиції «Зіронько ясна, світи» та інструментального твору «Прелюдія для бандури» – засвідчило, що незалежно від жанрової природи музичного матеріалу інтеграція виконавської інтерпретації, цифрового музичного виробництва та аудіовізуальних засобів сприяє сучасній репрезентації української музичної культури в цифровому культурному просторі. Водночас кожен із проаналізованих творів демонструє власний спосіб реалізації цього процесу: актуалізацію фольклорної традиції, розширення художньої комунікації сучасної авторської музики та розкриття художнього потенціалу академічного інструментального виконавства.

На основі результатів дослідження запропоновано авторську модель мультимедійної репрезентації української музичної культури на прикладі творчого проєкту SUBOTENKO BAND, яка узагальнює взаємодію музичного твору, виконавської інтерпретації, цифрового музичного виробництва, аудіовізуальної репрезентації, медіакомунікації та художньої рецепції як взаємопов'язаних компонентів єдиного художньо-комунікативного процесу. Запропонована модель не претендує на універсальне пояснення всіх процесів репрезентації української музичної культури, однак може бути використана як концептуальна основа для аналізу подібних авторських мультимедійних практик.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання у виконавській діяльності, під час створення сучасних мультимедійних музичних проєктів, у мистецькій освіті та в подальших мистецтвознавчих дослідженнях, присвячених взаємодії музичного мистецтва й цифрових технологій.

Перспективними напрямами подальших досліджень є розширення кола мистецьких кейсів, порівняльний аналіз різних моделей мультимедійної репрезентації української музичної культури, а також вивчення впливу цифрових платформ на художню рецепцію сучасного музичного мистецтва.

Отримані результати підтверджують доцільність використання авторських мультимедійних мистецьких практик як репрезентативних кейсів у сучасних мистецтвознавчих дослідженнях цифрової культури.

Література

1. Григор'єва М. С. Історично інформоване вокальне виконавство у дзеркалі сучасних музикознавчих досліджень. *Українська музика.* 2025. № 2(53). DOI: https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-4
2. Зубрій М. «Зіронько ясна, світи»: авторський поетичний текст. Facebook. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0ZALy1Yz4fTBxNFhSdskKGe1biVY325f5AxAwDuCsJEWmdegKKZW539NrdDKkBhN5l&id=100023045088439 (дата звернення: 13.01.2026).
3. Волинець В., Трач Ю. Цифрова культурна пам’ять України у період війни: трансформації, виклики та перспективи. *Питання культурології.* 2026. Вип. 47. С. 130–142. https://doi.org/10.31866/2410-1311.47.2026.360791
4. Суботенко Д. А. «Добрий вечір тобі, пане господарю»: авторська аудіовізуальна інтерпретація української народної колядки (творчий проєкт SUBOTENKO BAND). Facebook. URL: https://www.facebook.com/reel/1624658474260852 (дата звернення: 12.01.2026).
5. Суботенко Д. А. «Зіронько ясна, світи» (слова Марії Зубрій, музика Дмитра Суботенка): аудіовізуальний музичний твір (творчий проєкт SUBOTENKO BAND). Facebook. URL: https://www.facebook.com/reel/1169388233612192 (дата звернення: 15.01.2026).

6. Суботенко Д. А. «Прелюдія для бандури»: аудіовізуальний інструментальний твір (творчий проєкт SUBOTENKO BAND). Facebook. URL: https://www.facebook.com/reel/1084570902164774 (дата звернення: 15.01.2026).
7. Тормахова А. Цифрові технології як основа формування digital anthropology. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2023. Вип. 47. *С.* 45–49. https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.721
8. Auslander P. Liveness: Performance in a Mediatized Culture. 3rd ed. London : Routledge, 2023. 248 p.
9. Cook N. Music: A Very Short Introduction. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2021. 176 p.
10. Couldry N., Hepp A. The Mediated Construction of Reality. Cambridge : Polity Press, 2017. 290 p.
11. Van Dijck J., Poell T., de Waal M. The Platform Society: Public Values in a Connective World. Oxford : Oxford University Press, 2018. 226 p.

Дата першого надходження статті до видання: 14.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

УДК 784.1:316.74
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-6

Фікташ Андрій Богданович
студент кафедри музикознавства та хорового мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка
https://orcid.org/0009-0009-5481-5233

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ЛЬВІВСЬКОГО ХОРУ «ГОМІН»

У статті досліджується феномен Львівського муніципального хору «Гомін» як безпрецедентне явище сучасної української музичної культури. Мета розвідки – комплексний аналіз соціокультурних, інституційних, мистецьких та маркетингових чинників, що зумовили стрімкий успіх колективу та його вплив на розвиток хорового мистецтва в умовах цифровізації та повномасштабної війни. Застосовано історико-культурологічний, компаративний, структурно-функціональний та емпірично-аналітичний методи. Доведено, що успіх хору є наслідком стратегічного менеджменту та інституційної реформи керівництва Львівського органного залу. Ключові трансформації: перехід до мішаного складу, оновлення кадрової політики, довгострокове планування. Сучасна маркетингова стратегія (зокрема SMM та вірусне поширення у TikTok) дозволила зруйнувати стереотипи про «нудну класику» та залучити молодь, зберігаючи академічну місію. Проведено паралелі між хором «Гомін» та Українською республіканською капелою О. Кошиця. Обидва колективи в кризові для держави часи перетворили хоровий спів на інструмент культурної дипломатії. Відзначено арттерапевтичний вплив концертів на слухачів в умовах стресу, що робить мистецтво дієвим засобом психотерапії. Підкреслено акустичний баланс та увагу до деталей динаміки. Окрему увагу приділено волонтерській діяльності хору, що акумулював понад 40 млн грн для ЗСУ. Зроблено висновок, що поєднання вокально-ансамблевої майстерності, ексклюзивних аранжувань та інноваційного артменеджменту дозволило створити потужний мистецький бренд, який популяризує українську класику й генерує ресурси для захисту держави.
Ключові слова: *хорове мистецтво, Львівський муніципальний хор «Гомін», Львівський органний зал, культурна дипломатія, артменеджмент, бренд, Олександр Кошиць, соціокультурний простір.*

Fiktash Andrii. Sociocultural Phenomenon of the Lviv Choir "Homin"
The article investigates the phenomenon of the Lviv Municipal Choir "Homin" as an unprecedented occurrence in contemporary Ukrainian musical culture. The study aims to comprehensively analyze the socio-cultural, institutional, artistic, and marketing factors that determined the collective's rapid success and its impact on choral art in the context of digitalization and the full-scale war. A methodological complex of historical-cultural, comparative, structural-functional, and empirical-analytical methods is applied. It is proved that the choir's success is a consequence of strategic management and institutional reform by the Lviv Organ Hall management. Key transformations include the transition to a mixed lineup, personnel policy renewal, and long-term repertoire planning. A modern marketing strategy (particularly SMM and viral TikTok content) dismantled stereotypes about "boring classics" and attracted youth while preserving the academic mission. Historical parallels are drawn between "Homin" and the Ukrainian Republican Choir led by O. Koshyts. In crisis times, both collectives turned choral singing into a powerful instrument of cultural diplomacy. The unique therapeutic effect of the choir's concerts during wartime stress is noted, making art a means of mass psychotherapy. Acoustic balance and dynamic details are emphasized. Special attention is paid to the choir's volunteer activities, accumulating over 40 million UAH for the Armed Forces. It is concluded that the combination of vocal mastery,

exclusive arrangements, and innovative art management created a powerful artistic brand. It popularizes Ukrainian classics and generates massive resources for state defense.
Key words: *choral art, Lviv Municipal Choir "Homin", Lviv Organ Hall, cultural diplomacy, art management, brand, Oleksandr Koshyts, socio-cultural space, volunteer activity.*

Вступ. Хорове мистецтво є одним із найглибших та найстійкіших проявів національної музичної культури в Україні, яке відображає багатовікову історію, традиції багатоголосся та колективну ментальність народу. Від ранньохристиянських часів до сучасності воно розвивалося як жива, пластична форма музичного вираження, здатна зберігати автентичність і водночас реагувати на теперішні виклики. У сучасних умовах повномасштабної війни хоровий спів трансформувався з естетичного явища в потужну форму духовного опору, механізм соціальної солідарності та дієвий інструмент деколонізації мистецького простору.

Окрім внутрішньої консолідації, хорове мистецтво сьогодні виконує місію культурної дипломатії, виступаючи як «м'яка сила», що репрезентує Україну на світовій арені як самостійну та незламну націю. Водночас, в епоху глобалізації, гібридних комунікацій та комерціалізації масової культури, перед класичним академічним мистецтвом постає складне завдання: зберегти високі виконавські стандарти і при цьому адаптуватися до динамічних запитів цифрової епохи, не перетворившись на маргінальне явище.

Яскравим прикладом подолання цих викликів став феномен Львівського муніципального хору «Гомін». Завдяки інноваційним підходам до репертуару та промоції, цей колектив зумів вийти за межі закритих академічних залів, зруйнувати стереотипи про «нудну класику» та здобути безпрецедентну всеукраїнську і міжнародну популярність. Попри високу художню цінність та суспільний резонанс навколо діяльності колективу, механізми його успішної промоції та інституційної трансформації залишаються недостатньо та поверхнево осмисленими в українському музикознавстві.

Метою статті є комплексне дослідження феномену Львівського муніципального хору «Гомін» як унікального явища сучасної музичної культури, а також аналіз соціокультурних, інституційних та маркетингових чинників, що зумовили його стрімкий успіх і вплив на розвиток хорового мистецтва загалом.

Матеріали та методи. Основа дослідження базується на комплексному поєднанні методів. Історико-культурологічний підхід застосовано для осмислення ролі хору як інструмента культурної дипломатії, національної самоідентифікації та арттерапевтичної підтримки суспільства в умовах війни. Компаративний (порівняльний) метод використано для виявлення історичної тяглості та проведення паралелей між діяльністю хору «Гомін» та історичною місією Української республіканської капели О. Кошиця. Структурно-функціональний аналіз дозволив дослідити хор як підсистему загальної художньої культури, а також вивчити внутрішні організаційні, кадрові та інституційні реформи колективу після його приєднання до Львівського органного залу. Емпірично-аналітичний метод застосовано для опрацювання масиву даних щодо маркетингової стратегії, PR-технологій та концертно-гастрольної діяльності.

Матеріальну базу дослідження склали актуальні наукові праці з хорознавства, теорії управління та артменеджменту (зокрема праці О. Бенч, Л. Ластовецької, В. Малюцького, О. Батовської, І. Яреми та ін.), публікації у фахових і масових виданнях, а також первинні емпіричні матеріали: інтерв'ю керівника Львівського органного залу (Т. Демка) та художнього керівника хору (В. Яценка), архівні програми концертів, внутрішня

статистика концертної установи та аналітика взаємодії колективу з аудиторією у соціальних мережах (Facebook, Instagram, TikTok, Threads).

Результати. Дослідження феномену Львівського муніципального хору «Гомін» дозволяє комплексно поглянути на стан та перспективи української хорової культури в умовах сучасних викликів. Процес еволюції колективу від типового муніципального колективу до загальнонаціонального культурного бренду є показовим для розуміння дієвих моделей сучасного артменеджменту. Аналіз засвідчив, що успіх «Гомону» є не випадковістю, а результатом продуманої синергії: збереження академічних традицій, інституційних реформ, новаторської репертуарної політики та сучасного маркетингу.

Щоб повною мірою осягнути масштаб та специфіку цього явища, необхідно розглянути загальну картину функціонування хорового мистецтва в Україні. Ця глибоко вкорінена культурна практика історично еволюціонувала у двох магістральних напрямах: академічному та народному[1,2]. Воно охоплює як потужний пласт аматорського мистецтва, так і високорозвинене середовище професійного виконавства[3]. У сучасних реаліях ця галузь характеризується жанрово-стильовим розмаїттям та стабільним функціонуванням великої кількості мистецьких колективів, що дозволяє розглядати її як один із найглибших і найстійкіших проявів вітчизняної музичної культури[4].

Функціонування професійного хорового сегмента в Україні значною мірою спирається на розгалужену систему державної та муніципальної підтримки, що передбачає фінансування з бюджетів різних рівнів[5]. На фоні світових тенденцій та політики у сфері культури багатьох країн Заходу, де працевлаштування артистів частіше має характер фрілансу та комерції, бюджет є менш стабільним і безпосередньо залежить від кількості концертів, благодійних внесків меценатів та реалізації продукції, вітчизняний ринок праці у хоровій сфері виглядає більш інституційним та стабільним.[6] Наприклад, у Великій Британії модель управління культурою взагалі виключає пряме фінансування на національному рівні – ресурси розподіляються через грантові програми, незалежні агенції, благодійні фонди та національну лотерею[7]. В інших європейських країнах, таких як Нідерланди чи Франція, успішне функціонування культурної сфери також значною мірою тримається на державно-приватному партнерстві, спонсорських надходженнях від бізнесу та меценатстві. Західна багатоканальна система є дуже гнучкою, проте вона

---

[1] Коломоєць О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навч. посіб. Дніпро : Ліра, 2023. С. 161.

[2] Українське хорознавство : хрестоматія / уклад. Шумська Л. Ю., Костенко Л. В. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2023. С. 12.

[3] Манік А. Мистецька діяльність хорових колективів України в період 24.02.2022–2023 років : магіст. робота. Київ, 2023. С. 15.

[4] Малюцький В. О. Хорове мистецтво як елемент культурного бренду України: традиції, трансформації, перспективи. *Вісник НАКККіМ.* 2025. № 2. С. 183. DOI:https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338925.

[5] Ярема І. І. Організаційно-правовий механізм управління творчим мистецьким колективом (на прикладі НЗАУНХУ ім. Г. Г. Верьовки) : магіст. робота. Київ, 2020. С. 44.

[6] Обух Л. В. Менеджмент академічної музики в соціокультурному просторі України (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2021. С. 429–430.

[7] Аналітичне дослідження підходів до фінансування культури на місцевому рівні в Україні та закордоном. Агенція економічного розвитку PPV Knowledge Networks. Львів, 2018. URL: https://ppv.net.ua/uploads/work_attachments/Studies_of_Financing_of_Culture_at_the_Local_Level_in_Ukraine_and_Abroad_PPV_2019_UA.pdf (дата звернення: 27.06.2026).

змушує артистів постійно конкурувати за гранти та працювати від проєкту до проєкту[8,9]. В Україні ж, попри економічні складнощі та порівняно нижчий рівень оплати праці, держава та місцеві органи влади традиційно зберігають за собою функцію фінансового забезпечення базових професійних хорових інституцій[10].

Водночас варто зазначити, що в умовах сучасних соціально-економічних трансформацій та ринкових відносин вітчизняні хорові колективи змушені шукати додаткові форми забезпечення[11]. Зменшення обсягів централізованого фінансування спонукає керівників хорів звертатися до новітніх маркетингових технологій, фандрейзингу та розширення самостійної концертно-гастрольної діяльності[12,13]. Однак саме наявність базової системи державного патронату та створення муніципальних колективів залишається тим фундаментом, який дозволяє українському хоровому мистецтву не перетворюватися виключно на комерційний продукт, концентруватися на високому рівні художньої досконалості та стабільно функціонувати[14].

Зі здобуттям Україною державної незалежності хорове мистецтво зазнало інтенсивних трансформацій, що ознаменувалися справжнім «хоровим бумом» та бурхливим розквітом виконавського руху[15]. Поряд із монументальними капелами почали масово виникати незалежні ансамблі, муніципальні колективи та проєкти експериментального звучання[16], а провідні колективи, такі як Національна заслужена академічна капела України «Думка», Муніципальний камерний хор «Київ», Академічний камерний хор «Хрещатик», Національний хор імені Г. Верьовки та Муніципальна чоловіча хорова капела імені Л. Ревуцького, стали справжніми культурними амбасадорами держави на міжнародній арені[17,18]. Їхня діяльність супроводжувалася низкою успішних кейсів:

---

[8] Аналітичне дослідження підходів до фінансування культури на місцевому рівні в Україні та закордоном. Агенція економічного розвитку PPV Knowledge Networks. Львів, 2018. URL: https://ppv.net.ua/uploads/work_attachments/Studies_of_Financing_of_Culture_at_the_Local_Level_in_Ukraine_and_Abroad_PPV_2019_UA.pdf (дата звернення: 27.06.2026)..

[9] Шестаковська Т. Формування культурної політики публічного управління музичною освітою. *Вісник Хмельницького національного університету. Сер. : Економічні науки.* 2024. № 5. С. 645. DOI: https://doi.org/10.31891/2307-5740-2024-334-97.

[10] Ярема І. І. Організаційно-правовий механізм управління творчим мистецьким колективом (на прикладі НЗАУНХУ ім. Г. Г. Верьовки) : магіст. робота. Київ, 2020. С. 62.

[11] Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина ХХ – початок ХХІ століття) : дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2024. С. 91.

[12] Там само. С. 91–92.

[13] Ярема І. І. Організаційно-правовий механізм управління творчим мистецьким колективом (на прикладі НЗАУНХУ ім. Г. Г. Верьовки) : магіст. робота. Київ, 2020. С. 49–50.

[14] Малюцький В. О. Хорове мистецтво як елемент культурного бренду України: традиції, трансформації, перспективи. *Вісник НАКККіМ.* 2025. № 2. С. 182. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338925.

[15] Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина ХХ – початок ХХІ століття) : дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2024. С. 86.

[16] Малюцький В. О. Хорове мистецтво як елемент культурного бренду України: традиції, трансформації, перспективи. *Вісник НАКККіМ.* 2025. № 2. С. 182. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338925.

[17] Коломоєць О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навч. посіб. Дніпро : Ліра, 2023. С. 111–120.

[18] Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина ХХ – початок ХХІ століття) : дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2024. С. 147, 236.

здобуття престижної нагороди «Меркурі мюзик прайз» хором «Київ», номінація на премію Grammy за запис «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова у виконанні капели «Думка», регулярних виступів українських хорів у найпрестижніших концертних залах світу[19].

Водночас у сучасних соціокультурних реаліях хорове мистецтво все частіше набуває прикладного (функціонального) значення, розширюючи свої межі від суто академічного самобутнього жанру до обслуговування певних суспільних, релігійних чи розважальних потреб. Насамперед це стосується феномену церковних хорів, стрімкий розвиток яких розпочався ще наприкінці 1980-х років[20]. Сьогодні існують сотні таких колективів (від парафіяльних аматорських до високопрофесійних), що виконують церковно-ритуальну функцію під час богослужінь[21]. До відомих прикладів таких формацій, що паралельно ведуть концертну діяльність, можна віднести Митрополичий хор Володимирського собору, Архієрейський камерний хор Свято-Троїцького кафедрального собору «Оранта» (м. Луцьк), чоловічий хор «Благовіст» при монастирі монахів Студитів (м. Львів)[22].

Іншим яскравим проявом прикладної функції хору є його інтеграція у сферу масової культури та медіаіндустрії. Академічні колективи все частіше вдаються до виконання поп- та рок-музики у супроводі симфонічних оркестрів чи естрадних бендів, створення саундтреків, тощо[23]. Еталонним прикладом є Академічний камерний хор «Хрещатик», який реалізував низку шоу-проєктів (наприклад, «Шлягери звідусіль»), де у супроводі інструментального бенду виконувалися світові хіти гуртів «ABBA», «Muse», «Scorpions» та «Океан Ельзи»[24]. Колаборації хорових колективів із рок-гуртами та естрадними виконавцями перетворюють хор на масштабний бек-вокал, що надає популярній музиці грандіозного, «стадіонного» пафосу[25]. Також існує практика роботи вітчизняних хорів у кіноіндустрії: так, капела «Трембіта» записала саундтрек до кінофільму про українських дітей[26], а хор Українського радіо регулярно здійснював звукозаписи для кіностудії О. Довженка. У цілому, такі кросовери, комерціалізація та жанрові експерименти доводять здатність сучасного хорового мистецтва гнучко адаптуватися до ринкових умов та запитів широкої слухацької аудиторії.

З одного боку, ці трансформаційні процеси дійсно не можна розглядати як виключно негативні. Завдяки різноманітним колабораціям та театралізації хорове мистецтво освоює нові царини сучасної музики, відповідаючи на потребу осучаснитися та адаптуватися до «трендового» репертуару в умовах ринкової економіки. Поєднання академічного хорового багатоголосся з електронною музикою, джазом або ж спільні виступи з рок-гуртами чи поп-артистами резонують із молодіжною, аудиторією, надаючи

[19] Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина XX – початок XXI століття) : дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2024. С. 138.

[20] Там само. С. 86.

[21] Манік А. Мистецька діяльність хорових колективів України в період 24.02.2022–2023 років : магіст. робота. Київ, 2023. С. 18–19.

[22] Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина XX – початок XXI століття) : дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2024. С. 86, 233.

[23] Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина XX – початок XXI століття) : дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2024. С. 91–92.

[24] Там само. С. 158–159.

[25] Гордєєва Т. О. Трансформаційні процеси в українському хоровому мистецтві. *Південноукраїнські мистецькі студії.* 2026. Вип. 1 (12). С. 62. DOI: https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.9.

[26] Забазнова Н., Дусько І. У львівській філармонії записали саундтрек до фільму про українських дітей. Суспільне Львів. URL :https://suspilne.media/lviv/459737-u-lvivskij-filarmonii-zapisali-saundtrek-do-filmu-pro-ukrainskih-ditej/ (дата звернення: 27.06.2026).

популярній музиці особливої масштабності та патетики[27]. Таким чином відбувається своєрідна популяризація жанру: мистецтво виходить за межі вузькопрофільних залів, розширюючи коло слухачів та перетворюючись на яскравий мультимедійний продукт.

Водночас слушним є побоювання, що в гонитві за видовищністю та комерційним успіхом хор ризикує перетворитися на допоміжний, маргінальний інструмент, що втрачає свою самостійність та якісну виконавську складову. Посилення театральності, акцентуація зовнішнього ефекту та тенденція до «кліповості» часто перетворюють хоровий колектив лише на частину шоу, візуальний чи акустичний додаток. Подібна комерціалізація додає у хорове мистецтво негативні трансформації: надмірне перебільшення у постановках або орієнтація на непідготовлену масову публіку можуть порушувати саму сутність хорового жанру, нівелювати тонкощі академічного звучання та призводити до занепаду вокального мистецтва a cappella[28].

Яскравою ілюстрацією пошуку тонкого балансу між залученням масового слухача та збереженням високої академічної місії є феномен львівського хору «Гомін»[29]. Заснований у 1988 році відомим диригентом Олегом Цигиликом, колектив пройшов шлях від аматорського осередку до одного з провідних професійних камерних хорів України. За десятиліття творчої діяльності «Гомін» здобув перемоги на престижних національних і міжнародних конкурсах, а також репрезентував багатство української хорової спадщини під час численних гастрольних турне сценами України, Європи та США[30]. У червні 2025 року колектив здобув безпрецедентну популярність і став одним із найяскравіших проявів сучасного мистецтва, зокрема завдяки виконанню естрадного хіта Степана Гіги «Цей сон», що викликало справжній вибух у медіапросторі та соціальних мережах[31]. Керівництво хору чудово усвідомлює небезпеку перетворення виключно на комерційний чи допоміжний продукт[32]. За словами диригента Вадима Яценка, академічна сфера є «дуже закритою територією»[33]. Незважаючи на успіх у масовій культурі, «Гомін» позиціонує себе саме як академічний хор, головною місією якого залишається промоція фундаментальної української класики[34]. Наприклад, весною 2025 року було анонсовано реалізацію масштабного проєкту із запису всієї хорової спадщини Миколи Леонтовича[35].

---

[27] Гордєєва Т. О. Трансформаційні процеси в українському хоровому мистецтві. *Південноукраїнські мистецькі студії.* 2026. Вип. 1(12). С. 61–62. DOI:https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.9.

[28] Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина XX – початок XXI століття) : дис …. канд. мистецтвознавства. Київ, 2024. С. 92, 207.

[29] Ластовецька Л. В. Хор «Гомін» як приклад успішної промоції сучасного хорового колективу. *Слобожанські мистецькі студії.* 2026. Вип. 1(10). С. 45. DOI: https://doi.org/10.32782/art/2026.1.8.

[30] Там само. С. 45.

[31] Римська Х. Формування бренду музичного колективу (на прикладі діяльності хору «Гомін») : кваліфікаційна робота. Львів, 2026. С. 23.

[32] Сліпченко К. Прорив хору “Гомін”: квитки на Леонтовича продалися за 10 хвилин. Вадим Яценко та Тарас Демко розповіли про популярність колективу та його проєкти. ZAXID.NET. 2025. URL: https://zaxid.net/hotilosya_b_shhob_bulo_bilshe_chasu_nizh_24_godini_n1613753 (дата звернення: 27.06.2026).

[33] Інтерв'ю каналу «Пряма червона»: «ВАДИМ ЯЦЕНКО / ХОР ГОМІН. Цей сон Гіги, зустріч із Вакарчуком, бійки в дитинстві, гімн для збірної». YouTube. 2025. URL: https://youtu.be/2k6q0DWLdoI?si=I38MFekmKIfcuXsj (дата звернення: 27.06.2026).

[34] Михайлищук М. Творча діяльність Львівського муніципального хору «Гомін», який діє при Львівському органному залі : магіст. робота. Львів, 2024. С. 33.

[35] Коваль Я. Особливий концерт хору "Гомін" у Львівському органному залі: стартував повний запис хорової спадщини Миколи Леонтовича. Еспресо.Захід. 2025. URL: https://zahid.espreso.

Говорячи про успіх Львівського муніципального хору «Гомін» на сценах України та за кордоном, можна згадати про ще один взірець винятково популярного українського хору – Республіканську капелу, та її диригента Олександра Кошиця[36].

Цей колектив був заснований на початку січня 1919 року за ініціативою Голови Директорії та Головного Отамана військ УНР Симона Петлюри[37]. Організацію капели було доручено видатним музичним діячам – Кирилу Стеценку та Олександру Кошицю, який згодом і став її головним диригентом[38]. Становлення колективу як представницької державної інституції відбулося із прийняттям Закону УНР від 24 січня 1919 року, що забезпечило фінансування та визначило офіційний статус хору для закордонної подорожі[39].

Проводячи паралелі між Українською республіканською капелою О. Кошиця та Львівським муніципальним хором «Гомін», найперше варто звернути увагу на історичний контекст їхнього творення та розквіту. Обидва колективи були створені (або ж кардинально реформовані) та провадили свою найактивнішу діяльність у надзвичайно складні, кризові часи для Української держави: у період Української революції (1919–1922 рр.) та під час повномасштабного російського вторгнення (після 2022 р.). На тлі військових дій, суспільних криз та екзистенційної загрози населення відчуває гостру потребу в емоційній підтримці, соціальній солідарності. За таких умов хоровий спів трансформується з виключно естетичного явища у потужну форму духовного опору, а самі колективи стають інструментом згуртування нації[40].

Другою виразною паралеллю є специфіка репертуарної політики, що базується на виконанні знайомих українських пісень у новій, унікальній інтерпретації. Програму Української республіканської капели переважно складали українські народні пісні, які на той час були своєрідними «хітами», відомими більшості населення. Їх виконання викликало у слухачів глибоку ностальгію та асоціації з минулим, рідним краєм, дитинством та юністю[41]. Подібний емоційний ефект сьогодні створює хор «Гомін», виконуючи популярні ретро-пісні та хіти української естради, що об'єднують різні покоління спільною пам'яттю[42,43]. Важливою спільною рисою є також ексклюзивні опрацювання музичних творів: якщо для капели О. Кошиця аранжування створювали видатні

tv/kultura-osobliviy-kontsert-khoru-gomin-u-lvivskomu-organnomu-zali-startuvav-povniy-zapis-khorovoi-spadshchini-mikoli-leontovicha (дата звернення: 27.06.2026).

[36] Староста М., Ковальчук І. Роль Олександра Кошиця у формуванні іміджу української музики на початку XX століття. *Українознавство.* 2021. № 1(78). С. 87. DOI: https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(78).2021.226159.

[37] Єфремова О. Г. «Утворення та діяльність Української республіканської капели (1919–1921 рр.) в архівних документах» ЦДАВО України, (2016). С. 123.

[38] Там само. С. 125.

[39] Там само. С. 132–133.

[40] Кушнарьова М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.* 2023. Вип. 67. С. 37. DOI: https://doi.org/10.15407/np.67.035.

[41] Староста М., Ковальчук І. Роль Олександра Кошиця у формуванні іміджу української музики на початку XX століття. *Українознавство*. 2021. № 1(78). С. 86. DOI: https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(78).2021.226159.

[42] Михайлищук М. Творча діяльність Львівського муніципального хору “Гомін”, який діє при Львівському органному залі : магіст. робота. Львів, 2024. С. 27–30.

[43] Римська Х. Формування бренду музичного колективу (на прикладі діяльності хору «Гомін») : кваліфікаційна робота. Львів, 2026. С. 24.

композитори-сучасники (К. Стеценко, М. Леонтович, а також сам О. Кошиць)[44], то для «Гомону» цю місію переважно виконують художній керівник В. Яценко та соліст колективу І. Гуцайлюк[45]. Третя паралель простежується у безпрецедентній концертній активності на світовій арені та реалізації місії культурної дипломатії. Обидва колективи своєю творчістю популяризують українську культуру серед іноземних слухачів, демонструючи стійкість та незламність українського народу[46]. Закордонні гастролі Республіканської капели мали тріумфальний характер як у Європі, так і в США[47]. Глибоко символічним є факт виступу обох колективів у знаменитому паризькому залі Salle Gaveau: хор «Гомін» виступив там 17 листопада 2025 року, майже через 106 років після історичного виступу капели О. Кошиця 15 листопада 1919 року[48]. Водночас варто наголосити, що хор «Гомін» сьогодні працює з таким інтенсивним навантаженням, що фактично виконує роботу двох колективів часів УНР – мандрівної капели К. Стеценка (що активно діяла всередині країни) та закордонної капели О. Кошиця[49].

Істотною відмінністю в гастрольній діяльності колективів є їхня цільова аудиторія. Капела О. Кошиця мала величезну популярність саме серед іноземної публіки за кордоном, відкриваючи для них Україну як окрему націю.[50,51] Натомість цільовою аудиторією хору «Гомін» за кордоном є здебільшого так звана «нова еміграція» – українці, для яких приїзд колективу стає глибоким емоційним зв'язком з Батьківщиною[52]. Незважаючи на це, феномен «Гомону» відзначається саме тотальною загальнонаціональною популярністю: колектив збирає повні зали по всій території України – від Новояворівська до Дніпра, від Чернігова до Одеси, що є рідкісним явищем для сучасного академічного мистецтва[53,54].

Ще одним надзвичайно цікавим, хоч і радше символічним фактом, є географічна спорідненість Олександра Кошиця та Вадима Яценка. У своїх спогадах О. Кошиць згадує про Богуслав, Миронівку та сусідні села (зокрема Тарасівку) як про свою фактичну та

---

[44] Єфремова О. Г. Утворення та діяльність Української республіканської капели (1919–1921 рр.) в архівних документах. Публікація архівних документів. ЦДАВО України. 2016. С. 123.

[45] Інтерв'ю з артистом – солістом хору «Гомін» і аранжувальником – Ігорем Гуцуйляком [тобто Гуцайлюком. – Прим. авт.]. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=H_BHVfNqM_c&t=27s (дата звернення: 27.06.2026).

[46] Дубовик Н., Шило О. Культурна дипломатія як інструмент міжнародної комунікації України. *Молодий вчений.* 2023. № 4(116). С. 73–74. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-4-116-14

[47] Головащенко М. Олександр Кошиць і його хор як вісник світової слави української пісні. URL: https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2004/4/publications/80.pdf (дата звернення: 27.06.2026).

[48] «Хор «Гомін» у Парижі: суцвіття символів» Український тиждень, (2025).

[49] Нікітюк О. «Феномен "хорова капела": динаміка поняття». Сучасне академічне хорове мистецтво, *Студії мистецтвознавчі. 2*018. Число 1. С. 26.

[50] Головащенко М. Олександр Кошиць і його хор як вісник світової слави української пісні. URL: https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2004/4/publications/80.pdf (дата звернення: 27.06.2026).

[51] Староста М., Ковальчук І. Роль Олександра Кошиця у формуванні іміджу української музики на початку XX століття. *Українознавство*. 2021. № 1(78). С. 87. DOI: https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(78).2021.226159

[52] «Хор «Гомін» у Парижі: суцвіття символів» Український тиждень, 2025.

[53] Ластовецька Л. В. Хор «Гомін» як приклад успішної промоції сучасного хорового колективу. *Слобожанські мистецькі студії.* 2026. Вип. 1(10). С. 46. DOI: https://doi.org/10.32782/art/2026.1.8.

[54] Романюк Р. «Хор «Гомін» у Чикаго: піснями гомоніли про любов» Сурма, 2026.

духовну батьківщину[55,56]. Шевченківський край, пейзажі якого зафіксовані, зокрема, на малюнку Кобзаря «Комора в Потоках»[57], історично просякнутий багатою українською фольклорною традицією. Саме з села Потоки (тепер – с. Потік Миронівського району Київської області) походить художній керівник хору «Гомін» Вадим Яценко[58,59]. Звісно, співставлення цих біографічних фактів не є прямим науковим доказом спорідненості, проте воно підтверджує важливість оточення, в якому зростає митець, та генетичної тяглості до витоків народної пісенності, що формує унікальний творчий почерк[60].

Успіх Львівського муніципального хору «Гомін» не є випадковістю, а виступає закономірним наслідком продуманого стратегічного менеджменту та глибокої інституційної реформи. Ключовим рушієм цих позитивних змін стало рішення Львівської міської ради про приєднання колективу до структури Львівського органного залу, що офіційно відбулося з 1 січня 2023 року[61]. Разом із приєднанням та реформацією колективу відбулося логічне розв'язання фундаментальних проблем, що унеможливлювали його повноцінну діяльність. Зокрема, колектив отримав власну сталу концертну та додаткову репетиційну базу в центрі міста з чудовими акустичними умовами та великою активною аудиторією[62].

Інтеграція хору в екосистему Органного залу під керівництвом інноваційних менеджерів культури Івана Остаповича та Тараса Демка кардинально змінила підходи до кадрової політики хору. Для формування якісного та високопрофесійного колективу восени 2023 року було проведено відкритий конкурс на заміщення вакантних посад артистів хору. Це дозволило вирішити проблему відсутності належної кваліфікації та компетенції у деяких виконавців попереднього складу[63]. Ще одним надзвичайно важливим кроком реформи стало подолання обмеженості репертуару, що була притаманна суто чоловічому складу хору. Перед новим художнім керівником та головним диригентом Вадимом Яценком гостро постала проблема підбору відповідного класичного репертуару для однорідного чоловічого колективу, адже виконання масштабної академічної музики є важливою умовою для функціонування академічного хору. Зрештою,

---

[55] Кошиць О. «Спогади. Частина перша» Вінніпег : Культура й освіта, 1947. С. 30.

[56] Головащенко М. Олександр Кошиць і його хор як вісник світової слави української пісні. URL: https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2004/4/publications/80.pdf (дата звернення: 27.06.2026).

[57] Шевченко Т. Повне зібрання творів в десяти томах. Т. 7. Кн. 2: Живопис, графіка 1830–1847. Київ, 1961. Арк. 9, № 214.

[58] Інтерв'ю каналу «Марічка Падалко»: «Хор ГОМІН – без хіта ЦЕЙ СОН?! ВАДИМ ЯЦЕНКО про особисте, гонорари та зіркову хворобу». YouTube. URL: https://youtu.be/LF647yvQRyI?si=TD_t-CnwnzVYyq_e (дата звернення: 27.06.2026).

[59] Інтерв'ю каналу «Балючі теми»: «ВЕЛИКЕ ІНТЕРВ'Ю: все про життя диригента хору «Гомін» Вадима Яценка». *YouTube.* 2025. URL: https://youtu.be/WcNl-0c0Fgk?si=24rTI27UL3Hcm7K2 (дата звернення: 27.06.2026).

[60] Бенч О. Г. «Традиція українського хорового співу». *Науковий вісник УМО. Серія. Педагогіка.* 2020. Вип. 5. С. 14.

[61] Про реорганізацію концертних організацій Львівської міської територіальної громади : ухвала Львівської міської ради від 29.09.2022 № 2309. Львівська міська рада : офіційний портал. URL: https://www8.city-adm.lviv.ua/inTEAM/Uhvaly.nsf/91c21bb29b2b4f47c22571340037f910/c6daecdd808137d8c22588d4003f562c?OpenDocument (дата звернення: 27.06.2026).

[62] Михайлищук М. Творча діяльність Львівського муніципального хору «Гомін», який діє при Львівському органному залі : магіст. робота. Львів, 2024. С. 25.

[63] Римська Х. Формування бренду музичного колективу (на прикладі діяльності хору «Гомін») : кваліфікаційна робота. Львів, 2026. С. 43.

керівництво ухвалило доленосне рішення переосмислити репертуарну стратегію і знову трансформувати хор із чоловічого на мішаний[64,65]. Такий крок вивів колектив на новий конкурентний рівень, дозволивши виконувати найскладніші світові та українські хорові партитури, а також реалізовувати унікальні проєкти у колаборації з органістами та симфонічним оркестром Луганської філармонії.

Безпрецедентний успіх Львівського муніципального хору «Гомін» значною мірою зумовлений глибоко продуманою маркетинговою стратегією та систематичним підходом менеджменту Львівського органного залу[66]. Однією з фундаментальних засад цієї стратегії є довгострокове стратегічне планування концертів: на відміну від багатьох інших вітчизняних концертних залів, керівництво установи (Іван Остапович та Тарас Демко) завчасно (на 2–4 місяці наперед) оприлюднює репертуар. Така послідовність та системність дозволяє логічно вибудовувати промоцію музичних подій, перетворюючи установу на повноцінну сучасну культурну екосистему, яка гарантує стабільність для слухачів[67]. Окремої уваги заслуговує розвинена система PR та реклами, яка суттєво вирізняє «Гомін» на фоні інших академічних хорових колективів[68]. Команда Органного залу, зокрема комунікаційниця та SMM-фахівчиня Людмила Бурда, зробила безпрецедентну ставку на активне ведення соціальних мереж: TikTok, Instagram та Facebook[69]. Результатом такого підходу стало вірусне відео з концерту хору, яке набрало понад 15 мільйонів переглядів лише у застосунку TikTok, викликавши справжній культурний резонанс[70,71].

Ключовим фактором комерційного та медійного прориву стало чітке розуміння своєї цільової аудиторії та правильно налаштована таргетна реклама. Художній керівник та диригент Вадим Яценко неодноразово наголошує на гострій необхідності відійти від застарілої пострадянської традиції давати концерти виключно «для музикантів, родичів та друзів». Натомість він закликає культурні інституції наймати штатних маркетологів, SMM-спеціалістів та цілеспрямовано вкладати кошти у таргет, що дозволяє залучити до академічної музики абсолютно нову, масову аудиторію[72].

До слова, після набуття Львівським муніципальним хором «Гомін» всеукраїнської популярності, ця тенденція стала каталізатором змін для всієї галузі: багато інших хорових колективів почали також активно вести сторінки у соціальних мережах (Instagram,

---

[64] Михайлищук М. Творча діяльність Львівського муніципального хору “Гомін”, який діє при Львівському органному залі : магіст. робота. Львів, 2024. С. 33.

[65] Римська Х. Формування бренду музичного колективу (на прикладі діяльності хору «Гомін») : кваліфікаційна робота. Львів, 2026. С. 34.

[66] Там само. С. 34–35.

[67] Михайлищук М. Творча діяльність Львівського муніципального хору “Гомін”, який діє при Львівському органному залі : магіст. робота. Львів, 2024. С. 16.

[68] Римська Х. Формування бренду музичного колективу (на прикладі діяльності хору «Гомін») : кваліфікаційна робота. Львів, 2026. С. 26.

[69] Там само. С. 23, 46.

[70] Там само. С. 26, 47.

[71] Інтерв'ю каналу «Пряма червона»: «ВАДИМ ЯЦЕНКО / ХОР ГОМІН. Цей сон Гіги, зустріч із Вакарчуком, бійки в дитинстві, гімн для збірної». YouTube. 2025. URL: https://youtu.be/2k6q0DWLdoI?si=I38MFekmKIfcuXsj (дата звернення: 27.06.2026).

[72] Інтерв'ю каналу «Балючі теми»: «ВЕЛИКЕ ІНТЕРВ’Ю: все про життя диригента хору «Гомін» Вадима Яценка». YouTube. 2025. URL: https://youtu.be/WcNl-0c0Fgk?si=24rTI27UL3Hcm7K2 (дата звернення: 27.06.2026).

Facebook, TikTok). Ба більше, як зазначав співдиректор Органного залу Тарас Демко, побачивши високу дієвість такої SMM-стратегії, колеги з різних культурних інституцій почали звертатися до команди залу за консультаціями щодо роботи із соцмережами та глядачами[73].

В умовах сучасного інформаційного перенасичення, коли молоде покоління особливо потребує якісного мистецького продукту на фоні неконтрольованої інтернет-лавини та «кліпового мислення», «Гомін» пропонує абсолютно новий формат сприйняття[74]. Незвичний для традиційного хорового мистецтва візуальний план: легкість та розкутість постави на сцені (аж до руки в кишені), довільність сценічного вбрання, легка театралізація мізансцен та відкрита емоційна взаємодія співаків між собою – руйнують стіну між сценою та глядачем[75]. Цей сучасний підхід, підсилений потужною вірусною активністю в соціальних мережах, залучає до концертних залів людей, які досі жодним чином не були дотичні до класичної чи хорової музики. Зрештою, руйнуючи стереотипи про «нудну класику», колектив не лише повертає хоровому співу статус популярного масового мистецтва, а й спонукає широку аудиторію глибше зацікавитися сучасним українським культурним процесом.

Говорячи про музичну складову концертів хору, варто відзначити її потужний терапевтичний ефект. У реаліях XXI століття, на тлі повномасштабного вторгнення, екзистенційної загрози та хронічного побутового стресу, хорове мистецтво набуває нової актуальності як дієвий засіб масової мистецької психотерапії. Музика, що звучить під час виступів Львівського муніципального хору «Гомін», стає для слухачів своєрідним емоційним катарсисом, що викликає глибокі переживання: від мурах по тілу до щирих сліз. Як зазначають самі слухачі у своїх відгуках, ці концерти мають виражену цілющу дію: «Це був третій вихід на біс! ... дякую за цей мед для вух та ліки для душі»[76]. Музика допомагає вивільнити накопичені емоції, даруючи слухачам відчуття внутрішнього очищення та наповнення. Це «медитація і насолода, де відпочиває душа»[77].

Позитивний вплив музики та концертів хору поширюється далеко за межі естетичної насолоди, стаючи інструментом подолання екзистенційного шоку, спричиненого війною та вимушеною міграцією[78]. Для українців за кордоном (діаспори та «нової еміграції») ці виступи перетворюються на живий зв'язок із Батьківщиною, що допомагає впоратися

---

[73] Сліпченко К. Прорив хору "Гомін": квитки на Леонтовича продалися за 10 хвилин. Вадим Яценко та Тарас Демко розповіли про популярність колективу та його проєкти. ZAXID.NET. 2025. URL: https://zaxid.net/hotilosya_b_shhob_bulo_bilshe_chasu_nizh_24_godini_n1613753 (дата звернення: 27.06.2026).

[74] Василенко Л. Третій день знаходжусь під впливом… Threads. URL: https://www.threads.com/@_lilia_vasilenko/post/DZ0FsfNiEDN?xmt=AQG0AkIby5UoMlzW5eYdK9SD24TewdV7hygwZhgHmfCJQ_kWZhKjSUif9cjKzH7ckWpWXSo&slof=1 (дата звернення: 27.06.2026).

[75] Рудницька А. Усі обговорюють феномен хору «Гомін»... Facebook. URL: https://www.facebook.com/share/p/1Rief6UD41/ (дата звернення: 27.06.2026).

[76] Лебедь Х. Це був третій вихід на біс!... Threads. URL: https://www.threads.com/@hrystyna.lebed/post/DLok6JWtlzr?xmt=AQG0vw8XusTlmuKf2bzTsKZMEjKm5-lRt8s5dmuxEKURyVs6Lz0kgMPmqDFQKhtbxMt1K7z4&slof=1 (дата звернення: 27.06.2026).

[77] Василенко Л. Третій день знаходжусь під впливом… Threads. URL: https://www.threads.com/@_lilia_vasilenko/post/DZ0FsfNiEDN?xmt=AQG0AkIby5UoMlzW5eYdK9SD24TewdV7hygwZhgHmfCJQ_kWZhKjSUif9cjKzH7ckWpWXSo&slof=1 (дата звернення: 27.06.2026).

[78] Кушнарьова М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2023. Вип. 67. С. 37. DOI: https://doi.org/10.15407/np.67.035.

з травмою відірваності від дому[79]. Водночас, високоякісний україномовний культурний продукт слугує м'яким, але потужним стимулом для громадян, що перебувають у процесі переходу на українську мову[80]. Цей глибокий феномен самоідентифікації найкраще підтверджується реакціями публіки: «Наче ти ще більше з'єднуєшся зі своїм українським кодом і від цього сльози на очах, мурахи по тілу і просто незбагненна любов»[81].

Легкість та невимушеність сприйняття слухачами складної хорової фактури у виконанні «Гомону» пояснюється унікальним підходом до формування звуку, де прерогатива надається саме ансамблевому співу, а не індивідуальним вокальним амбіціям артистів: на одного вокаліста в хорі припадає понад 3,5 музикантів хорового профілю[82]. Завдяки такій кадровій політиці та хоровому вихованню досягається баланс звуку: акапельне виконання розкриває всю палітру хорового звучання без штучності чи надмірного випинання окремих голосів. «Секрет популярності хору... криється не лише в технічній майстерності, а в органічності подачі. Всі, хто вже побував на концертах, знає: тут кожна нота звучить так, ніби народилася саме зараз».[83] Особливою ознакою високої виконавської майстерності колективу є робота з динамічними відтінками, зокрема вправне виконання творів на piano та pianissimo. Здатність хору контролювати тихе звучання створює у залі атмосферу абсолютної сакральності, коли публіка буквально завмирає, боячись порушити акустичну гармонію. Слухачі регулярно підкреслюють цю особливість, яка перетворює концерт на інтимне переживання. «Зрозуміло, що за цією легкістю – години і роки праці, відчування нюансів, приміром те piano, під час якого чутно, як дихають глядачі; або рухи, які підкреслюють суть співаного»[84]. У вокальному плані відзначається стабільно чистий спів за будь-яких акустичних умов, а також унікальний баланс, де кожен виконавець є солістом, але водночас демонструє здатність до ансамблювання. Суттєвою відмінністю від традиційних академічних виступів є також високопрофесійний підхід до технічного забезпечення: завдяки «фантастичній роботі звукорежисерів» філігранні динамічні відтінки чутно в будь-якому куточку глядацької зали[85]. Ця увага до найтонших деталей змушує аудиторію резонувати в унісон із виконавцями, розмиваючи межу між сценою та залом. «Зал боявся дихати, настрій у всіх, мов на недільній службі. Адже так, на сцені співали херувими»[86].

---

[79] УП100 – сотня українців, які сьогодні формують незалежність і майбутнє країни. Українська правда. URL: https://www.pravda.com.ua/projects/2025/11/26/8009108/#modal91 (дата звернення: 27.06.2026).

[80] Коментар користувача Юрій Коваль у соціальній мережі Facebook: «А тут бездоганне виконання пісні «Цей сон» плюс аранжування… Пропагуємо українське…».

[81] Коментар користувачки l.chyruk у соціальній мережі Instagram: «Зараз як ніколи хочеться слухати, бачити і відчувати... Наче ти ще більше з'єднуєшся зі своїм українським кодом і від цього сльози на очах, мурахи по тілу і просто незбагненна любов. Дякую за вашу працю. Слухаю просто на повторі і щиро радію за наших таких талановитих людей».

[82] Внутрішня статистика хору «Гомін».

[83] Гончаров В. Феномен звучання Гомону... Facebook. URL: https://www.facebook.com/share/p/1GXa2twZLo/ (дата звернення: 27.06.2026).

[84] Рудницька А. Усі обговорюють феномен хору «Гомін»... Facebook. URL: https://www.facebook.com/share/p/1Rief6UD41/ (дата звернення: 27.06.2026).

[85] Василенко Л. Третій день знаходжусь під впливом… Threads. URL: https://www.threads.com/@_lilia_vasilenko/post/DZ0FsfNiEDN?xmt=AQG0AkIby5UoMlzW5eYdK9SD24TewdV7hygwZhgHmfCJQ_kWZhKjSUif9cjKzH7ckWpWXSo&slof=1 (дата звернення: 27.06.2026).

[86] Фреймут О. Сиди рівненько, Євдокія... Instagram. URL: https://www.instagram.com/p/DRUIULaCNe3/?igsh=MWNhZmp3dW45ZXdkbw== (дата звернення: 27.06.2026).

Публічне визнання високого професіоналізму Львівського муніципального хору «Гомін» відбулося ще до набуття ним тотальної медійної популярності серед широкого загалу[87]. За версією національного рейтингу інформаційної агенції «Укрінформ», колектив був відзначений як найкращий хор України за підсумками 2024 року[88] та закріпив цей статус у 2025-му[89]. Це свідчить про те, що фундаментом нинішнього феномену є стабільна мистецька якість, яка була належно оцінена фаховим академічним середовищем ще до появи «вірусних» трендів.

Концептуальні засади діяльності колективу чітко артикульовані на його офіційній сторінці у Facebook: «Позитивно впливаємо на людей через найкращі здобутки хорового мистецтва та змінюємо уявлення про хор»[90]. За словами художнього керівника Вадима Яценка, головними місіями хору сьогодні є безкомпромісна популяризація української пісні та всебічна підтримка Збройних Сил України[91].

Ця позиція глибоко перегукується з історичною місією Української республіканської капели О. Кошиця[92]. Як зазначалося в документах Директорії УНР (зокрема, в листі в. о. Міністра закордонних справ від 23 березня 1919 року), капела відряджалася за кордон саме «для ознайомлення з українською піснею»[93]. У своїх наказах та листах Симон Петлюра так само підкреслював ідею «ознайомлення чужинців з творчістю нашого Народу», покладаючи на митців завдання не лише мистецького, але й найвищого національно-політичного рівня[94]. Таким чином, сучасний хор продовжує столітню традицію, де високе мистецтво стає інструментом національного ствердження та дипломатії.

Безпрецедентним для академічного колективу в Україні є масштаб волонтерської діяльності хору «Гомін». Виконуючи свою громадянську та патріотичну місію, артисти конвертують мистецький успіх у реальну допомогу фронту. Сумарні збори колективу за 2025 рік склали понад 16 мільйонів гривень: 10 млн на пікапи та дрони, 5 млн для реабілітаційного центру UNBROKEN, 1 млн постраждалим у Тернополі, тощо[95]. Станом

---

[87] Сліпченко К. Прорив хору “Гомін”: квитки на Леонтовича продалися за 10 хвилин. Вадим Яценко та Тарас Демко розповіли про популярність колективу та його проєкти. *ZAXID.NET.* 2025. URL: https://zaxid.net/hotilosya_b_shhob_bulo_bilshe_chasu_nizh_24_godini_n1613753 (дата звернення: 27.06.2026).

[88] Національний рейтинг Укрінформу «Інфобум: класична музика 2024» оголосив переможців Укрінформ. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3953375-nacionalnij-rejting-ukrinformu-infobumklasicna-muzika-2024-ogolosiv-peremozciv.html (дата звернення: 27.06.2026).

[89] Національний рейтинг Укрінформу «Інфобум: класична музика 2024» оголосив переможців Укрінформ. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/4088189-nacionalnij-rejting-ukrinformu-infobumklasicna-muzika-2025-ogolosiv-peremozciv.html (дата звернення: 27.06.2026).

[90] З офіційної сторінка Львівського муніципального хору «Гомін» у соціальній мережі Facebook.

[91] Інтерв'ю каналу «Жовті Кеди з Юлією Бориско»: «КОНЦЕРТИ НЕ ДЛЯ СВОЇХ. МОРАЛЬНИЙ КАМЕРТОН | ВАДИМ ЯЦЕНКО». *YouTube.* 2025. URL: https://youtu.be/FJsjdNylIVU?si=AdCcSYxMGLN3ghDB (дата звернення: 27.06.2026).

[92] Староста М., Ковальчук І. Роль Олександра Кошиця у формуванні іміджу української музики на початку ХХ століття. *Українознавство.* 2021. № 1(78). С. 87. DOI: https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(78).2021.226159.

[93] Єфремова О. Г. Утворення та діяльність Української республіканської капели (1919–1921 рр.) в архівних документах. Публікація архівних документів. ЦДАВО України. 2016. С. 125.

[94] Там само. С. 132–133

[95] Інтерв'ю каналу «Пряма червона»: «ВАДИМ ЯЦЕНКО / ХОР ГОМІН. Цей сон Гіги, зустріч із Вакарчуком, бійки в дитинстві, гімн для збірної». YouTube. 2025. URL: https://youtu.be/2k6q0DWLdoI?si=I38MFekmKIfcuXsj (дата звернення: 27.06.2026).

на червень 2026 року хором було зібрано та передано понад 40 мільйонів гривень[96]. Акумулювання таких колосальних фінансових ресурсів для потреб війська доводить, що академічна музика в сучасній Україні здатна генерувати не лише потужні культурні, але й економічні ресурси для захисту держави, перетворюючи хоровий колектив на впливового суб'єкта громадянського суспільства[97].

Висновки. Вплив Львівського муніципального хору «Гомін» на класичну та хорову музику, а також на поширення хорового мистецтва на широкий загал в Україні та світі можна безумовно вважати безпрецедентним явищем в історії незалежної України. Завдяки новаторському підходу колективу вдалося зруйнувати застарілі стереотипи про «нудну класику» та повернути академічному хоровому співу статус популярного масового мистецтва, чого вітчизняна культура не спостерігала десятиліттями. Успішна діяльність хору довела, що українська музика може бути одночасно глибокою, традиційною та доступною сучасному слухачеві: безпрецедентні розпродажі квитків за лічені хвилини як на популярні естрадні програми, так і на складні партесні концерти чи музику Миколи Леонтовича практично не мають аналогів у новітньому українському культурному просторі.

Окрім потужного внутрішнього резонансу, колектив відіграє надважливу роль на міжнародній арені як ефективний інструмент культурної дипломатії. Виступаючи як культурні амбасадори під час масштабних гастрольних турне країнами Європи, Великої Британії та Північної Америки, артисти репрезентують світу самобутність європейського коду української нації, продовжуючи столітню традицію утвердження нашої ідентичності, закладену ще Українською республіканською капелою Олександра Кошиця.

Водночас повністю осягнути масштаб цього феномену неможливо, оскільки цей процес глибоких культурних трансформацій триває й сьогодні та, очікувано, триватиме протягом тривалого періоду часу. У теперішньому часі музикознавці, критики та журналісти лише починають фіксувати й аналізувати цю революцію в академічній сфері, яка стала каталізатором змін для всієї галузі, проте вже зараз очевидно, що хор «Гомін» формує новий культурний контекст, який доводить, що якісне мистецтво завжди знаходить свого слухача, загоює рани в часи суспільних потрясінь та генерує потужну підтримку для захисту держави.

Література

1. Аналітичне дослідження підходів до фінансування культури на місцевому рівні в Україні та закордоном / Агенція економічного розвитку PPV Knowledge Networks. Львів, 2018. URL: https://ppv.net.ua/uploads/work_attachments/Studies_of_Financing_of_Culture_at_the_Local_Level_in_Ukraine_and_Abroad_PPV_2019_UA.pdf (дата звернення: 27.06.2026).
2. Бабіч М., Манес У. Хор «Гомін» у Парижі: суцвіття символів / Український тиждень. 2026. URL: https://tyzhden.ua/khor-homin-u-paryzhi-sutsvittia-symvoliv/ (дата звернення: 27.06.2026).
3. Бенч О. Г. Традиція українського хорового співу. *Науковий вісник УМО. Серія : Педагогіка.* 2020. Вип. 5. С. 1–16.
4. Василенко Л. Третій день знаходжусь під впливом… / Threads. URL: https://www.threads.com/@_lilia_vasilenko/post/DZ0FsfNiEDN?xmt=AQG0AkIby5UoMlzW5eYdK9SD24TewdV7hygwZhgHmfCJQ_kWZhKjSUif9cjKzH7ckWpWXSo&slof=1 (дата звернення: 27.06.2026).
5. Головащенко М. Олександр Кошиць і його хор як вісник світової слави української пісні. URL: https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2004/4/publications/80.pdf (дата звернення: 27.06.2026).

[96] Внутрішні дані колективу хору «Гомін».

[97] Ейсмунт В. Львівський хор «Гомін» зібрав на концертах у Києві мільйон гривень для ГУР. ZAXID.NET. 2025. URL: https://zaxid.net/lvivskiy_hor_gomin_n1617374 (дата звернення: 27.06.2026).

6. Гончаров В. Феномен звучання Гомону... / Facebook. URL: https://www.facebook.com/share/p/1GXa2twZLo/ (дата звернення: 27.06.2026).
7. Гордєєва Т. О. Трансформаційні процеси в українському хоровому мистецтві. *Південноукраїнські мистецькі студії.* 2026. Вип. 1(12). С. 60–64. DOI: https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.9.
8. Дубовик Н., Шило О. Культурна дипломатія як інструмент міжнародної комунікації України. *Молодий вчений.* 2023. № 4(116). С. 72–76. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-4-116-14
9. Ейсмунт В. Львівський хор «Гомін» зібрав на концертах у Києві мільйон гривень для ГУР / ZAXID.NET. 2025. URL: https://zaxid.net/lvivskiy_hor_gomin_n1617374 (дата звернення: 27.06.2026).
10. Єфремова О. Г. Утворення та діяльність Української республіканської капели (1919–1921 рр.) в архівних документах. Публікація архівних документів. ЦДАВО України. 2016. С. 122–148.
11. Забазнова Н., Дусько І. У львівській філармонії записали саундтрек до фільму про українських дітей / Суспільне Львів. URL: https://suspilne.media/lviv/459737-u-lvivskij-filarmonii-zapisali-saundtrek-do-filmu-pro-ukrainskih-ditej/ (дата звернення: 27.06.2026)
12. Інтерв'ю каналу «Балючі теми»: «ВЕЛИКЕ ІНТЕРВ'Ю: все про життя диригента хору «Гомін» Вадима Яценка» / YouTube. 2025. URL: https://youtu.be/WcNl-0c0Fgk?si=24rTI27UL3Hcm7K2 (дата звернення: 27.06.2026).
13. Інтерв'ю каналу «Жовті Кеди з Юлією Бориско»: «КОНЦЕРТИ НЕ ДЛЯ СВОЇХ. МОРАЛЬНИЙ КАМЕРТОН | ВАДИМ ЯЦЕНКО» / YouTube. 2025. URL: https://youtu.be/FJsjdNylIVU?si=AdCcSYxMGLN3ghDB (дата звернення: 27.06.2026).
14. Інтерв'ю каналу «Марічка Падалко»: «Хор ГОМІН – без хіта ЦЕЙ СОН?! ВАДИМ ЯЦЕНКО про особисте, гонорари та зіркову хворобу» / YouTube. URL: https://youtu.be/LF647yvQRyI?si=TD_t-CnwnzVYyq_e (дата звернення: 27.06.2026).
15. Інтерв'ю каналу «Пряма червона»: «ВАДИМ ЯЦЕНКО / ХОР ГОМІН. Цей сон Гіги, зустріч із Вакарчуком, бійки в дитинстві, гімн для збірної» / YouTube. 2025. URL: https://youtu.be/2k6q0DWLdoI?si=I38MFekmKIfcuXsj (дата звернення: 27.06.2026).
16. Інтерв'ю з артистом – солістом хору «Гомін» і аранжувальником – Ігорем Гуцуйляком / YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=H_BHVfNqM_c&t=27s (дата звернення: 27.06.2026).
17. Коваль Я. Особливий концерт хору "Гомін" у Львівському органному залі: стартував повний запис хорової спадщини Миколи Леонтовича / Еспресо.Захід. 2025. URL: https://zahid.espreso.tv/kultura-osobliviy-kontsert-khoru-gomin-u-lvivskomu-organnomu-zali-startuvav-povniy-zapis-khorovoi-spadshchini-mikoli-leontovicha (дата звернення: 27.06.2026).
18. Коломоєць О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навч. посіб. Дніпро : Ліра, 2023. 288 с.
19. Кошиць О. Спогади. Частина перша. Вінніпег : Культура й освіта, 1947. 272 с.
20. Кушнарьова М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.* 2023. Вип. 67. С. 35–53. DOI: https://doi.org/10.15407/np.67.035
21. Ластовецька Л. В. Хор «Гомін» як приклад успішної промоції сучасного хорового колективу. *Слобожанські мистецькі студії.* 2026. Вип. 1 (10). С. 44–48. DOI: https://doi.org/10.32782/art/2026.1.8.
22. Лебедь Х. Це був третій вихід на біс!... / Threads. URL: https://www.threads.com/@hrystyna.lebed/post/DLok6JWtlzr?xmt=AQG0vw8XusTlmuKf2bzTsKZMEjKm5-lRt8s5dmuxEKURyVs6Lz0kgMPmqDFQKhtbxMt1K7z4&slof=1 (дата звернення: 27.06.2026).
23. Малюцький В. О. Хорове мистецтво як елемент культурного бренду України: традиції, трансформації, перспективи. *Вісник НАКККіМ*. 2025. № 2. С. 181–187. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338925.
24. Манік А. Мистецька діяльність хорових колективів України в період 24.02.2022–2023 років : магіст. робота. Київ, 2023. 60 с.
25. Михайлищук М. Творча діяльність Львівського муніципального хору "Гомін", який діє при Львівському органному залі : магіст. робота. Львів, 2024. 44 с.
26. Національний рейтинг Укрінформу «Інфобум: класична музика 2024» оголосив переможців / Укрінформ. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3953375-nacionalnij-rejting-ukrinformu-infobumklasicna-muzika-2024-ogolosiv-peremozciv.html (дата звернення: 27.06.2026).
27. Національний рейтинг Укрінформу «Інфобум: класична музика 2024» оголосив переможців / Укрінформ. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/4088189-nacionalnij-rejting-ukrinformu-infobumklasicna-muzika-2025-ogolosiv-peremozciv.html (дата звернення: 27.06.2026).

28. Нікітюк О. Феномен "хорова капела": динаміка поняття. *Студії мистецтвознавчі.* 2018. Число 1. С. 22–29. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2018_1_5
29. Обух Л. В. Менеджмент академічної музики в соціокультурному просторі України (кінець XX – початок XXI століть) : монографія. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2021. 460 с.
30. Офіційна сторінка Львівського муніципального хору «Гомін» / Facebook. URL: https://www.facebook.com/homin.lviv.choir/?locale=uk_UA (дата звернення: 27.06.2026).
31. Про реорганізацію концертних організацій Львівської міської територіальної громади : ухвала Львівської міської ради від 29.09.2022 № 2309 / Львівська міська рада : офіційний портал. URL: https://www8.city-adm.lviv.ua/inTEAM/Uhvaly.nsf/91c21bb29b2b4f47c22571340037f910/c6daecdd808137d8c22588d4003f562c?OpenDocument (дата звернення: 27.06.2026).
32. Римська Х. Формування бренду музичного колективу (на прикладі діяльності хору «Гомін») : кваліфікаційна робота. Львів, 2026. 44 с.
33. Романюк Р. Хор «Гомін» у Чикаго: піснями гомоніли про любов / Сурма. 2026. URL: https://surma.com.ua/2808-khor-gomin-u-chykago-pisniamy-gomonily-pro-lubov.html (дата звернення: 27.06.2026).
34. Рудницька А. Усі обговорюють феномен хору «Гомін»... / Facebook. URL: https://www.facebook.com/share/p/1Rief6UD41/ (дата звернення: 27.06.2026).
35. Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина XX – початок XXI століття) : дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2024. 251 с.
36. Сліпченко К. Прорив хору “Гомін”: квитки на Леонтовича продалися за 10 хвилин. Вадим Яценко та Тарас Демко розповіли про популярність колективу та його проєкти / ZAXID.NET. 2025. URL: https://zaxid.net/hotilosya_b_shhob_bulo_bilshe_chasu_nizh_24_godini_n1613753 (дата звернення: 27.06.2026).
37. Староста М., Ковальчук І. Роль Олександра Кошиця у формуванні іміджу української музики на початку XX століття. *Українознавство.* 2021. № 1 (78). С. 86–88. DOI: https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(78).2021.226159
38. Українське хорознавство : хрестоматія / уклад. Шумська Л. Ю., Костенко Л. В. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2023. 450 с.
39. УП100 – сотня українців, які сьогодні формують незалежність і майбутнє країни / Українська правда. URL: https://www.pravda.com.ua/projects/2025/11/26/8009108/#modal91 (дата звернення: 27.06.2026).
40. Фреймут О. Сиди рівненько, Євдокія... / Instagram. URL: https://www.instagram.com/p/DRUIULaCNe3/?igsh=MWNhZmp3dW45ZXdkbw== (дата звернення: 27.06.2026).
41. Шевченко Т. Повне зібрання творів в десяти томах. Т. 7. Кн. 2: Живопис, графіка 1830–1847. Київ, 1961. Арк. 9, № 214.
42. Шестаковська Т. Формування культурної політики публічного управління музичною освітою. *Вісник Хмельницького національного університету. Сер. : Економічні науки.* 2024. № 5. С. 643–649. DOI: https://doi.org/10.31891/2307-5740-2024-334-97.
43. Ярема І. І. Організаційно-правовий механізм управління творчим мистецьким колективом (на прикладі НЗАУНХУ ім. Г. Г. Верьовки) : магіст. робота. Київ, 2020. 95 с.

Дата першого надходження статті до видання: 20.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

УДК 786.2:37.091.3:159.955
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-7

Шутко Роман Остапович
аспірант,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
https://orcid.org/0009-0003-8595-2253

МУЗИКА В УМОВАХ ФРАГМЕНТАРНОГО МИСЛЕННЯ: КРЕАТИВНІСТЬ ЯК СТРАТЕГІЯ ВИЖИВАННЯ

У статті досліджується проблема адаптації класичної музичної освіти до умов кліпового (фрагментарного) мислення сучасного учня, яке сформувалося під впливом цифрового медіасередовища та коротких форматів подачі інформації. Проаналізовано когнітивні характеристики учнівської аудиторії XXI століття, зокрема скорочення часу утримання уваги та феномен «відчуження від тексту» у роботі з класичним репертуаром. Обґрунтовано, що креативність є не факультативним доповненням, а системоутворюючим принципом ефективної фортепіанної педагогіки, здатним побудувати місток між медіасвідомістю сучасного учня та академічною традицією. Теоретичну основу дослідження становлять теорія множинних інтелектів Г. Гарднера, концепція потокових станів М. Чіксентмігаїї, ідеї розвитку креативності К. Робінсона та філософія досвідного навчання Дж. Д'юї. Особлива увага приділяється авторському фортепіанному збірнику як інноваційній навчальній моделі, що поєднує хронологічний принцип побудови репертуару від епохи бароко до XXI століття з адресованою сучасному учневі методикою подачі матеріалу. Розкрито принципи прогресивної складності, художньо-технічного синтезу, естетичної та інтелектуальної ієрархії і гібридно-наскрізної програми, покладені в основу добору творів. Розглянуто мотиваційні механізми та педагогічний потенціал пізнаваності музичних образів, технічну організацію репертуару на прикладі барокового розділу, а також креативний вимір збірника – систему стимулюючих творчих завдань і педагогічних коментарів у форматі діалогу між автором та учнем. Окреслено культурно-просвітницьку і терапевтичну функції збірника в умовах воєнного часу в Україні. Доведено, що авторський збірник виступає не лише дидактичним інструментом, а й культурно-просвітницьким артефактом, що формує естетичний смак і критичне музичне мислення нового покоління виконавців.
Ключові слова: *фортепіанна педагогіка, кліпове мислення, креативність, музична освіта, авторський збірник, мотивація, барокова музика, інноваційна модель.*

Shutko Roman. Music under conditions of fragmentary thinking: creativity as a survival strategy
The article investigates the problem of adapting classical music education to the conditions of clip (fragmentary) thinking of the contemporary learner, shaped by the digital media environment and short formats of information delivery. The cognitive characteristics of the twenty-first-century student audience are analysed, in particular the reduction of attention span and the phenomenon of «alienation from the text» in working with the classical repertoire. It is substantiated that creativity is not an optional addition but a system-forming principle of effective piano pedagogy, capable of building a bridge between the media consciousness of the modern learner and the academic tradition. The theoretical basis of the study comprises H. Gardner's theory of multiple intelligences, M. Csikszentmihalyi's concept of flow states, K. Robinson's ideas on the development of creativity, and J. Dewey's philosophy of experiential learning. Special attention is paid to the author's piano collection as an innovative educational model that combines the chronological principle of repertoire organisation, from the Baroque era to the twenty-first century, with a methodology addressed to the contemporary student. The principles of progressive

complexity, artistic-technical synthesis, aesthetic and intellectual hierarchy, and the hybrid end-to-end programme underlying the selection of works are revealed. The motivational mechanisms and the pedagogical potential of the recognisability of musical images are examined, as well as the technical organisation of the repertoire exemplified by the Baroque section and the creative dimension of the collection – a system of stimulating creative tasks and pedagogical commentaries in the format of a dialogue between the author and the learner. The cultural-educational and therapeutic functions of the collection under the conditions of wartime in Ukraine are outlined. It is demonstrated that the author's collection functions not only as a didactic tool but also as a cultural and educational artefact that shapes the aesthetic taste and critical musical thinking of a new generation of performers.
Key words: *piano pedagogy, clip thinking, creativity, music education, author's collection, motivation, baroque music, innovative model.*

Вступ. Сучасна фортепіанна педагогіка в Україні переживає період системних трансформацій, обумовлених як соціокультурними зрушеннями глобалізованого світу, так і кардинальними змінами когнітивних характеристик учнівської аудиторії. Феномен кліпового (фрагментарного) мислення – здатності сприймати лише короткі, яскраві, емоційно насичені одиниці інформації – стає домінуючим когнітивним стилем покоління, що виросло в умовах TikTok, YouTube та миттєвого цифрового контенту. Водночас академічна фортепіанна освіта, спираючись на усталені методичні традиції, нерідко виявляється нездатною відповісти на цей виклик, що призводить до масового відходу учнів, втрати інтересу до класичної музики та поглиблення розриву між суспільством і академічною культурою.

Дослідження безпосередньо пов'язане з актуальними завданнями реформування музичної освіти в Україні в контексті євроінтеграції та необхідності оновлення педагогічних моделей, що відповідали б сучасним освітнім стандартам і когнітивним особливостям дитини XXI століття.

Проблематику музичного виховання в умовах змінного культурного контексту розглядали як українські, так і зарубіжні дослідники, проте кожна з цих праць відкриває окремий ракурс тієї цілісної картини, яку ми прагнемо осмислити. Важливими для нас є висновки В. Нікуліної[1], яка аналізує суперечності між емпіричним і теоретичним знанням у фортепіанній педагогіці України: ми поділяємо її думку про те, що розрив між практикою викладання та її теоретичним обґрунтуванням є однією з глибинних причин кризи репертуарного забезпечення. Цінними є й спостереження С. Власової та О. Семенової[2] щодо особливостей сприйняття класичної музики сучасним слухачем, адже саме на цьому матеріалі ми обґрунтовуємо механізм пізнаваності музичного образу. Особливо співзвучною нашому баченню є позиція В. Марквіци, який розглядає популяризацію музики серед молоді як противагу «макдональдизації» культури: для наших висновків це справді так – шлях до класики пролягає не через примус, а через емпатію та естетичну насолоду. Так само важливим для нас є аналіз Г. Гич[3], що розкриває амбівалентну природу кліпового мислення – ми поділяємо її переконання, що це явище може стати не перешкодою, а відправною точкою нових педагогічних стратегій.

[1] Nikulina V. Combination of empirical and theoretical knowledge as a problem of piano pedagogy of Ukraine. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія «Педагогіка та психологія»*. 2022. Vol. 8(1). P. 63–70.

[2] Власова С. А., Семенова О. А. Особливості сприйняття класичної музики в умовах сучасності. *Інноваційна педагогіка.* 2019. Вип. 18(3). С. 13–17.

[3] Гич Г. М. «Кліпове» мислення молоді: друг чи ворог навчання? *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія : Педагогіка.* 2016. Т. 269. Вип. 257. С. 38–42.

Не менш цінним є доробок зарубіжної педагогіки. Концептуально визначальною для нашого дослідження стала теорія множинних інтелектів Г. Гарднера[4], на яку ми безпосередньо спираємось при обґрунтуванні багатоканального впливу музичного виконання. Особливим для нас є й вчення М. Чіксентмігайї[5] про потокові стани у творчому процесі, концепція розвитку креативності К. Робінсона[6] та думка Е. Айснера[7] про роль мистецтва у формуванні способу бачення світу. Прикметно, що в усіх цих спостереженнях – попри відмінність наукових традицій і ракурсів – визначальну, концептуальну роль відіграє саме креативність. Поняття креативності в педагогіці має надзвичайно широкий спектр розгляду, охоплення й розкриття, і власне ця багатогранність дозволяє трактувати її не як окрему компетенцію, а як системоутворюючий принцип. Попри значний дослідницький доробок, питання практичного втілення креативних стратегій у конкретному навчальному репертуарі залишається, на нашу думку, недостатньо розробленим – саме цю прогалину покликане заповнити пропоноване дослідження.

Мета статті – обґрунтувати креативність як системоутворюючу стратегію сучасної фортепіанної педагогіки та презентувати авторський фортепіанний збірник як практичну реалізацію інноваційної навчальної моделі, адаптованої до умов фрагментарного мислення.

Матеріали та методи. Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що поєднує педагогічний, музикознавчий і психологічний ракурси. Із теоретичних методів використано аналіз наукової літератури, порівняння традиційних та інноваційних підходів до навчання і теоретичне моделювання концепції збірника; з емпіричних – педагогічне спостереження, апробацію збірника у практичній роботі та узагальнення власного викладацького досвіду. Окрім окреслених вище концепцій, теоретичну базу доповнюють філософія досвідного навчання Дж. Д'юї[8] та ідеї Ґ. Драйдена і Дж. Вос[9] про революцію у навчанні, що обґрунтовують пріоритет живого досвіду й внутрішньої мотивації над репродуктивним засвоєнням матеріалу.

Результати. Відправною точкою нашого аналізу є осмислення фрагментарного, або кліпового, мислення як одного з найсуперечливіших явищ сучасної освіти. Дослідження Г. Марк[10] доводять, що середній час утримання уваги сучасної людини не перевищує 3–5 хвилин, і це принципово змінює умови роботи з навчальним матеріалом. Учень, що виріс у середовищі миттєвих цифрових вражень, стикаючись із класичним фортепіанним репертуаром, нерідко переживає так зване «відчуження від тексту»: твір видається надто довгим, нецікавим, абстрактно далеким від власного досвіду. Г. Гич[11], аналізуючи цей феномен, слушно вказує на його амбівалентну природу: з одного боку, воно є ознакою кризи глибинного сприйняття, а з іншого – може стати відправною точкою для

[4] Gardner H. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York : Basic Books, 1983. 512 p.

[5] Csikszentmihalyi M. Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention. New York : HarperCollins, 1996. 480 p.

[6] Robinson K. Out of Our Minds: Learning to be Creative. Chichester : Capstone Publishing, 2011. 326 p.

[7] Eisner E. W. The Arts and the Creation of Mind. New Haven : Yale University Press, 2002. 288 p.

[8] Dewey J. Art as Experience. New York : Minton, Balch & Company, 1934. 355 p.

[9] Dryden G., Vos J. The Learning Revolution. Auckland : Jalmar Press, 1994. 524 p.

[10] Mark G. Attention Span: A Groundbreaking Way to Restore Balance, Happiness and Productivity. New York : Hanover Square Press, 2023. 368 p.

[11] Гич Г. М. «Кліпове» мислення молоді: друг чи ворог навчання? *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія: Педагогіка.* 2016. Т. 269. Вип. 257. С. 38–42.

нових педагогічних стратегій. Ми поділяємо це переконання й наголошуємо, що кліпове мислення не є патологією: це адаптивна реакція нейронних механізмів на щільне інформаційне середовище. Відповідно, педагогічне завдання полягає не в боротьбі з цим явищем, а в побудові навчального процесу, що органічно враховує новий когнітивний профіль учня. Ще у 1987 році Н. Постман[12] попереджав про небезпеку спрощення естетичного досвіду під впливом медіасередовища, і сьогодні ці застереження набули особливої гостроти: більшість медіаплатформ транслюють примітивізовані зразки музичного продукту, формуючи стійкий стереотип про класичну музику як щось «занадто складне» і «нудне».

Якщо кліпове мислення окреслює виклик, то відповіддю на нього, на нашу думку, може бути лише креативність – і саме тут пролягає перший внутрішній місток нашого дослідження. У сучасній науковій літературі[13] креативність визначається як здатність до генерування нових ідей, нестандартних рішень і оригінальних образів, проте в контексті музичної педагогіки це поняття набуває значно ширшого змісту. Воно охоплює не лише творчість виконавця, а й здатність педагога побудувати навчальний процес як живий, відкритий, діалогічний простір; П. Бернард[14] у зв'язку з цим обґрунтовує множинність музичних креативностей, що реалізуються саме у живій педагогічній практиці. Цінним для нас є зауваження М. Чіксентмігайї[15], який розглядає стан «потоку» – глибокого занурення у творчу діяльність – як оптимальний освітній режим, неможливий без внутрішньої мотивації та особистісної значущості матеріалу. Особливо співзвучною є й думка К. Робінсона[16] про те, що традиційна освіта системно «вибиває» креативність із дитини, тоді як Е. Айснер[17] переконливо доводить: мистецтво не лише відображає реальність, а й формує спосіб її бачення. Прикметно, що поняття креативності в педагогіці має надзвичайно широкий спектр розгляду, охоплення й розкриття, і ми свідомо трактуємо його не як факультативне доповнення, а як визначальний, концептуальний принцип усієї пропонованої моделі. У фортепіанній практиці цей принцип конкретизується у варіативній інтерпретації музичного тексту, ситуативному моделюванні образу, упровадженні елементів імпровізації та залученні візуально-асоціативного мислення. Дж. Кратус[18] слушно зазначає, що імпровізація є одним із найефективніших інструментів розвитку музичного мислення, оскільки поєднує технічну вправність із творчою свободою.

Практичним утіленням цих засад став авторський фортепіанний збірник, розроблений у межах дослідження як відповідь на окреслені виклики; він спирається на сучасні інноваційні методичні моделі інструментальної підготовки[19]. Збірник містить 52 твори, організовані у п'ять розділів за хронологічним принципом – від музики епохи бароко до

[12] Postman N. Amusing Ourselves to Death. New York : Viking Penguin, 1987. 184 p.

[13] Boden M. A. The Creative Mind: Myths and Mechanisms. 2nd ed. London : Routledge, 2003. 344 p.

[14] Burnard P. Musical Creativities in Practice. Oxford : Oxford University Press, 2012. 308 p.

[15] Csikszentmihalyi M. Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention. New York : HarperCollins, 1996. 480 p.

[16] Robinson K. Out of Our Minds: Learning to be Creative. Chichester : Capstone Publishing, 2011. 326 p.

[17] Eisner E. W. The Arts and the Creation of Mind. New Haven : Yale University Press, 2002. 288 p.

[18] Kratus J. A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation. *International Journal of Music Education.* 1995. Vol. 26(1). P. 27–38.

[19] Burnazova V. Innovative methodological model of instrumental preparation of future teachers of musical art in the aspect of development of their performing independence. *ScienceRise : Pedagogical Education*. 2020. № 1(34). P. 8–12.

творів XXI століття. Така структура дозволяє учневі не механічно заучувати інформацію про музичні епохи, а інтуїтивно засвоювати їхню художню мову через безпосереднє виконання. В основу добору матеріалу покладено кілька взаємопов'язаних принципів. Принцип прогресивної складності забезпечує поступальне зростання технічного навантаження: від найпростіших унісонів і базових гам у бароковому розділі до складних ритмічних структур і нестандартних прийомів у музиці XX–XXI ст[20]. Принцип художньо-технічного синтезу передбачає, що кожен твір є водночас технічним завданням і повноцінною художньою мініатюрою з власною драматургією та емоційним змістом. Принцип естетичної та інтелектуальної ієрархії реалізується через включення до збірника переважно транскрипцій та адаптацій нефортепіанних творів, що дозволяє зберегти рівень академічної спадщини, не вдаючись до її художнього збіднення. Нарешті, принцип гібридно-наскрізної програми надає збірникові гнучкості: він може використовуватися як цілісна навчальна програма, що проходиться від початку до кінця, як тематичний модуль (приміром, занурення у барокову чи романтичну музику) або як ресурс для побудови індивідуальних траєкторій навчання.

Окремої уваги заслуговує мотиваційний механізм, на якому ґрунтується збірник, – принцип пізнаваності, тобто використання музичних образів, що вже присутні в медіасвідомості учня. Дослідження С. Власової та О. Семенової[21] показують, що музичні цитати, які з'являються у соціальних мережах, відеоіграх і фільмах, стають «емоційними якорями», до яких педагог може апелювати як до точок входу в академічну традицію. Показовим прикладом є «Гроза» з «Літа» Антоніо Вівальді[22], включена до барокового розділу в адаптації для ля мінору: це один із найвпізнаваніших класичних фрагментів сучасної медіакультури, і його включення забезпечує миттєву емоційну ідентифікацію учня з твором, що, за Г. Гарднером[23], активізує музичний інтелект і знижує поріг тривожності перед новим матеріалом. Подібну функцію виконують адаптації Токати Й. С. Баха та Канону Й. Пахельбеля[24], що слугують водночас технічними вправами й «культурними орієнтирами». Для наших висновків це справді так: В. Марквіца[25] підкреслює, що шлях до класики пролягає не через нав'язування авторитетів, а через емпатію, впізнавання та естетичну насолоду від знайомих мотивів, – і авторський збірник реалізує цей принцип системно, домагаючись природної конвергенції між звуковим середовищем учня і класичною традицією.

Однак пізнаваність образу є лише вхідними дверима; за нею прихована ретельно вибудувана технічна програма, і саме її конкретизація розкриває справжню начинку збірника. Кожен твір є водночас завершеною художньою мініатюрою і чітко окресленим технічним завданням, а ретельно прописані аплікатура, артикуляція, динаміка й орнаментика перетворюють нотний текст на самодостатній методичний путівник. Логіку цього синтезу

[20] Матящук О. М., Шумська В. С. Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Вип. 10, т. 2. С. 142–146.

[21] Власова С. А., Семенова О. А. Особливості сприйняття класичної музики в умовах сучасності. *Інноваційна педагогіка.* 2019. Вип. 18(3). С. 13–17.

[22] Talbot M. Antonio Vivaldi. London : Everyman Ltd, 1978. 288 p.

[23] Gardner H. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York : Basic Books, 1983. 512 p.

[24] Welter K. Johann Pachelbel: Organist, Teacher, Composer, A Critical Reexamination of His Life, Works, and Historical Significance : PhD diss. Cambridge : Harvard University, 1998.

[25] Марквіца В. Засоби популяризації музики серед молоді як важливий фактор протидії «макдональдизації» глобалізованої культури. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі.* 2017. № 2.

зручно простежити на прикладі першого, барокового розділу, мета якого – сформувати первинні технічні навички, початкові види артикуляції та відчуття художнього фразування. Відкриває розділ «Канон in C» – адаптація Канону in D Й. Пахельбеля[26], перенесена в тональність до мажор задля концентрації на грі по білих клавішах: тут провідним прийомом є рівна гама в легатній артикуляції, плавне фразування середньої довжини, а найкоротша тривалість (восьма) формує початкове відчуття дрібного ритму на тлі гармонічного остінато. Наступне Скерцо ля мінор (адаптація Badinerie з Оркестрової сюїти № 2 BWV 1067 Й. С. Баха) уводить артикуляційний контраст легато й нон легато в різних руках, ламані арпеджіо для координації та гнучкості зап'ястя, гамоподібні пасажі, що вимагають чистої артикуляції при зміні позицій, а також інтервали й секвенції, тоді як домінування восьмих у швидкому темпі тренує рівномірну моторику й «гладку» гру без різких акцентів. Пасакалія ля мінор (за Пасакалією соль мінор Г. Ф. Генделя) зосереджує роботу на легато у широких інтервальних стрибках, низхідних і висхідних ломаних інтервалах та плавному голосоведенні над остінатним басом, формуючи співуче туше, пластичну артикуляцію й рівний ритмічний пульс при змінній фактурі. Кульмінаційними є два твори: «Гроза» (адаптація третьої частини концерту «Літо» А. Вівальді[27] в ля мінорі) поєднує три шари артикуляції – легато, нон легато й стакато, що змінюються у швидкому темпі, – і додає шістнадцяткові пасажі, повні арпеджіо, акордову гру та репетиції, які розвивають силу й чіткість звуку, пальцьову витривалість і вміння працювати з динамічними контрастами та акцентами, а завершальна Токата ля мінор (адаптація Токати ре мінор BWV 565 Й. С. Баха) синтезує гами, арпеджіо й акордову фактуру, уводить зміну розміру та агогічну свободу й уперше знайомить учня з правою педаллю як художнім засобом, що імітує органне звучання. Так барокова секція у мініатюрі відтворює загальну логіку збірника: від першого впевненого дотику до клавіш – до синтетичного твору, що акумулює всі набуті навички й готує учня до наступних стильових розділів.

Технічна послідовність збірника невіддільна від його креативного виміру, який ми вважаємо визначальним. Кожен твір супроводжується не директивними, а стимулюючими завданнями: учневі пропонують зіграти п'єсу в іншому темпі чи настрої, доповнити власну кінцівку, уявити колір або образ музики, змінити фактуру або агогіку. Такі завдання активують механізми імпровізації, варіювання та інтерпретаційного вибору, розвиваючи художню уяву як одну з ключових компетентностей сучасного музиканта. Не менш важливою є мова педагогічного коментаря, що супроводжує кожен твір: вона побудована як «третій голос» між автором і учнем – не сухий інструктаж, а делікатна бесіда, у якій акцент зміщується з формальної правильності на пошук смислів, варіантів і власних відповідей. Завдяки цьому кожна п'єса стає завершеною мікронавчальною одиницею, що містить усі необхідні методичні підказки безпосередньо в нотному тексті й не потребує зовнішніх пояснень.

Збірник охоплює п'ять стильових розділів, кожен з яких репрезентує окрему епоху: перший – бароко (адаптації Канону Й. Пахельбеля[28], Badinerie з Оркестрової сюїти № 2 та Токати ре мінор Й. С. Баха, Пасакалії Г. Ф. Генделя і «Грози» А. Вівальді[29]); другий – класицизм (адаптації Симфонії № 40 соль мінор Вольфганга Амадея Моцарта

[26] Welter K. Johann Pachelbel: Organist, Teacher, Composer, A Critical Reexamination of His Life, Works, and Historical Significance : PhD diss. Cambridge : Harvard University, 1998.

[27] Talbot M. Antonio Vivaldi. London : Everyman Ltd, 1978. 288 p.

[28] Welter K. Johann Pachelbel: Organist, Teacher, Composer, A Critical Reexamination of His Life, Works, and Historical Significance : PhD diss. Cambridge : Harvard University, 1998.

[29] Talbot M. Antonio Vivaldi. London : Everyman Ltd, 1978. 288 p.

та Симфонії № 5 до мінор Людвіга ван Бетховена); третій – романтизм (Угорська рапсодія № 2 Ференца Ліста та увертюра до опери «Вільгельм Телль» Джоаккіно Россіні); четвертий – музика ХХ століття («Лібертанго» Астора П'яццолли, «Бик на даху» Дариуса Мійо); п'ятий – музика ХХІ століття (авторські твори Романа Шутка). Аналогічна логіка діє в усіх п'яти розділах: кожен наступний додає або ускладнює технічний прийом, нашаровуючи нові види артикуляції – маркато, портато – та розширюючи динамічний діапазон від pianissimo до fortissimo з усіма проміжними градаціями, а також базову орнаментику (форшлаг, трель, мордент). Поступово до роботи залучається весь спектр базових піаністичних навичок – координація та незалежність рук, гнучкість пальців, технічна свобода зап'ястя, контроль агогіки й тембрового колориту, – однак не в ізольованому вигляді технічних етюдів, а в межах емоційно виразного художнього образу, що стимулює свідоме опанування прийому. Такий добір спирається на перевірені методичні школи Б. Милича, І. Штепанової-Курцової та Й. Гата[30], який наголошував, що лише технічно виважена й художньо осмислена гра є підставою для справжнього виконавства. Принципово важливою є якість самого нотного запису: він деталізований, грамотний і методично вивірений, тож кожна виконавська вказівка – від аплікатури до орнаменту – є не формальним маркером, а провідником до стилю епохи. Недотримання цих позначень призводить до втрати як навчального ефекту, так і художньої цілісності виконання, тому збірник у певному сенсі нагадує інтелектуальну гру, проходження «рівнів» якої можливе лише за умови точного слідування авторським інструкціям.

Ключовим методичним рішенням, що узгоджує цю технічну насиченість із кліповим мисленням[31], є скорочення обсягу творів до зручного для сприйняття формату – однак не через механічне спрощення, а через стилістичне оновлення та зміну тривалості. Великі форми постають як завершені мініатюри, що зберігають основну ідею, образний зміст і стилістичну особливість оригіналу. Саме тут теорія множинних інтелектів, розроблена Г. Гарднером[32], на яку ми спираємось у цьому дослідженні, отримує практичне підтвердження: музичний, просторовий, кінестетичний та лінгвістичний канали пізнання активуються одночасно під час виконання, тож кожен твір, апелюючи до різних каналів сприйняття[33], забезпечує багатовекторний розвиток учня. Збірник реалізує цю ідею через принцип «прихованого» педагогічного завдання: учень виконує цікаву йому п'єсу й підсвідомо засвоює технічний прийом, а сам збірник із дидактичного посібника перетворюється на живу платформу співтворчості педагога та учня.

Завдяки такому поєднанню збірник виконує не лише навчальну, а й культурно-просвітницьку функцію. В умовах, коли більшість медіаплатформ пропонують спрощені зразки музичного продукту, особлива роль належить тим освітнім інструментам, які з дитинства формують естетичний смак і критичне музичне мислення. Учень, що пройшов збірник від початку до кінця, виходить зі сформованим відчуттям різних музичних стилів та епох – не через механічне заучування, а через живий виконавський досвід. Як зазначає А. Михалюк[34], формування виконавської культури майбутнього музиканта

[30] Gat J. The Technique of Piano Playing. Boosey & Hawkes Inc., 1968. 280 p.

[31] Carr N. The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains. New York : W. W. Norton & Company, 2011. 304 p.

[32] Gardner H. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York : Basic Books, 1983. 512 p.

[33] Савельєва-Кулик Н. О. Музична терапія в інтегративній медицині. Київ : Інтерсервіс, 2014. 139 с.

[34] Михалюк А. М. Концептуальні положення формування виконавської культури майбутніх педагогів-музикантів засобами українського фортепіанного мистецтва. *Освітологічний дискурс.* 2020. № 2(29). С. 40–50.

неможливе без виховання здатності до осмисленого культурного діалогу з традицією, і збірник реалізує цю ідею через систему педагогічних коментарів у форматі делікатної бесіди між автором і учнем – не інструктаж, а запрошення до співмислення. Подібний досвід уже засвідчив свою дієвість у європейській практиці: у Польщі та Німеччині адаптовані видання класичних творів із коментарями для школярів сприяли стійкому зростанню інтересу до академічної музики серед молоді.

Особливого значення збірник набуває у специфічному контексті воєнного часу в Україні (від 2022 р.). Значна частина дітей перебуває у стані пролонгованого психоемоційного стресу, що позначається на здатності до концентрації й навчання, і за цих умов музика може відігравати роль не лише навчального, а й терапевтичного інструменту. Збірник ураховує цю обставину: пріоритет надається творам із комфортним темповим і динамічним режимом, зрозумілою структурою та позитивним або нейтральним емоційним кодом, тоді як включення емоційно-драматичних творів (як «Гроза» Вівальді чи Токата Баха) є контрольованим педагогічним рішенням, покликаним надати учневі безпечний простір для проживання інтенсивних емоцій через музичне виконання.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що фрагментарне (кліпове) мислення є не перешкодою для музичного навчання, а педагогічним викликом, який потребує системної, методично обґрунтованої відповіді. Ключовим елементом такої відповіді є впровадження креативних стратегій, що враховують когнітивний профіль сучасного учня, активізують його внутрішню мотивацію та будують природні «мости» між медіасвідомістю і класичною традицією.

Авторський фортепіанний збірник, презентований у цьому дослідженні, виступає практичною реалізацією інноваційної навчальної моделі, в основі якої лежать принципи хронологічної послідовності, прогресивної складності, художньо-технічного синтезу, пізнаваності репертуару та гібридно-наскрізної структури програми. Поєднання ретельної технічної деталізації (аплікатура, артикуляція, динаміка, орнаментика) з образною доступністю матеріалу робить збірник водночас дидактичним інструментом, культурно-просвітницьким артефактом і маніфестом оновленої фортепіанної педагогіки.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в емпіричному відстеженні результатів апробації збірника у різних освітніх контекстах (державні мистецькі школи, приватна практика, онлайн-навчання), а також у розробці аналогічних навчальних моделей для інших інструментів та вікових груп.

Література

1. Власова С. А., Семенова О. А. Особливості сприйняття класичної музики в умовах сучасності. *Інноваційна педагогіка.* 2019. Вип. 18(3). С. 13–17. DOI: https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-18-3-2
2. Гич Г. М. «Кліпове» мислення молоді: друг чи ворог навчання? *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія : Педагогіка.* 2016. Т. 269. Вип. 257. С. 38–42.
3. Марквіца В. Засоби популяризації музики серед молоді як важливий фактор протидії «макдональдизації» глобалізованої культури. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі.* 2017. № 2. URL: https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/79
4. Матящук О. М., Шумська В. С. Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Вип. 10, т. 2. С. 142–146.
5. Михалюк А. М. Концептуальні положення формування виконавської культури майбутніх педагогів-музикантів засобами українського фортепіанного мистецтва. *Освітологічний дискурс.* 2020. № 2(29). С. 40–50.

6. Савельєва-Кулик Н. О. Музична терапія в інтегративній медицині. Київ : Інтерсервіс, 2014. 139 с.
7. Boden M. A. The Creative Mind: Myths and Mechanisms. 2nd ed. London : Routledge, 2003. 344 p.
8. Burnard P. Musical Creativities in Practice. Oxford : Oxford University Press, 2012. 308 p.
9. Burnazova V. Innovative methodological model of instrumental preparation of future teachers of musical art in the aspect of development of their performing independence. *ScienceRise: Pedagogical Education*. 2020. № 1(34). P. 8–12. DOI: https://doi.org/10.15587/2519-4984.2020.193401
10. Carr N. The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains. New York : W. W. Norton & Company, 2011. 304 p.
11. Csikszentmihalyi M. Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention. New York : HarperCollins, 1996. 480 p.
12. Dewey J. Art as Experience. New York : Minton, Balch & Company, 1934. 355 p.
13. Dryden G., Vos J. The Learning Revolution. Auckland : Jalmar Press, 1994. 524 p.
14. Eisner E. W. The Arts and the Creation of Mind. New Haven : Yale University Press, 2002. 288 p.
15. Gardner H. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York : Basic Books, 1983. 512 p.
16. Gat J. The Technique of Piano Playing. Boosey & Hawkes Inc., 1968. 280 p.
17. Kratus J. A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation. *International Journal of Music Education.* 1995. Vol. 26(1). P. 27–38. DOI: https://doi.org/10.1177/025576149502600103
18. Mark G. Attention Span: A Groundbreaking Way to Restore Balance, Happiness and Productivity. New York : Hanover Square Press, 2023. 368 p.
19. Nikulina V. Combination of empirical and theoretical knowledge as a problem of piano pedagogy of Ukraine. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія «Педагогіка та психологія»*. 2022. Vol. 8(1). P. 63–70. DOI: https://doi.org/10.52534/msu-pp.8(1).2022.63-70
20. Postman N. Amusing Ourselves to Death. New York : Viking Penguin, 1987. 184 p.
21. Robinson K. Out of Our Minds: Learning to be Creative. Chichester : Capstone Publishing, 2011. 326 p.
22. Talbot M. Antonio Vivaldi. London : Everyman Ltd, 1978. 288 p.
23. Welter K. Johann Pachelbel: Organist, Teacher, Composer, A Critical Reexamination of His Life, Works, and Historical Significance : PhD diss. Cambridge : Harvard University, 1998.

Дата першого надходження статті до видання: 13.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

МАТЕРІАЛИ

УДК 069.51.01:929]:78.03.071.1:09]:930.2-028.42](477.83-25)"195/197"
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-8

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

ДОКУМЕНТИ З ВРЯТОВАНОЇ ЗБІРКИ ЕКСПОНАТІВ

Чим більше минає часу від періоду життя і діяльності класика національного мистецтва чи літератури, тим інтенсивніше зменшується можливість віднаходження та набуття його меморіальних речей, архіву автографів.

Від часу смерті Станіслава Людкевича минуло вже 47 років, понад 30 років у львівському будинку, в якому композитор прожив останні 18 років життя, функціонує його музей – найбільший осередок збереження його меморіальних речей і архіву. Тим більше приємною і радісною несподіванкою стало для колективу Меморіального музею Станіслава Людкевича у Львові надбання через так тривалий час у квітні-травні 2026 р. добірки 57 одиниць зберігання різнопланових експонатів. Їх передав для музею Сергій Кобринець. Він не є музикантом за фахом, але виявив небайдужість, коли знайшов ці матеріали на смітнику. Виявляється, нині, коли під час війни культурні і мистецькі пам'ятки зазнають знищення, знаходяться люди, які з власної волі такі речі викидають на смітник. Передбачаючи цінність знахідки для культури та історії, С. Кобринець зібрав їх та після консультацій з приятелями вийшов на контакт з музеєм С. Людкевича, якому передав врятовані від згуби і знищення матеріали.

Матеріал збірки дуже різноплановий – фотографії, машинописи листів, рукописи, видання (нотні, журнальні). Серед 9 фотографій (мабуть, фотокопій) різних періодів життя С. Людкевича є як портретні (до слова, невідомі нині в іконографії композитора), так і групові фото. Особливий інтерес становлять фото С. Людкевича серед педагогів та учнів диригентських курсів при Музичному товаристві ім. М. Лисенка першої половини 30-х років (яке відрізняється від подібних відомих, вже опублікованих) та серед представників Стрийської філії кінця 30-х років XX ст . Більш відомими є фото С. Людкевича серед львівських композиторів, кілька фото з його ювілейних концертів.

Серед машинописів звернемо увагу на об'ємну рецензію російською мовою 1964 р. на скандально відому свого часу дисертацію Штейнберг «Лысенко и музыкальная культура Западной Украины», яку обговорювали на музикознавчих кафедрах Львівської державної консерваторії в часі очолення їх С. Людкевичем. У машинописі наявні власноручні правки С. Людкевича простим олівцем, а також вписані його ж рукою нотні приклади для аргументації тверджень рецензії.

Крім відомих радянських видань солоспівів С. Людкевича (1969 р.) та журналу «Мистецтво» 1958 р. (з публікацією статті В. Барвінського про С. Людкевича «Митець великого

обдарування»), збірка містить кілька примірників окремих видань творів С. Людкевича 20-30-х років ХХ століття: «Косар», «Хор підземних ковалів» (видавництва «Музичної Бібліотеки «Львівського Бояну»), «В хмарах сурми загриміли» (видання товариства «Бандурист»), фортепіанні твори – «Гумореска» та «Листок з альбому» (1922 р.), відбитки друків різних років видання окремих творів – обробок пісень «Як ніч мя покриє» та «Козак на чужині». Серед нотних видань – кілька випусків серії «Українські хорові пісні», виданих у 1942-1944 рр. «Українським видавництвом» у Кракові під редакцією Василя Витвицького (обробки гаївок Р. Сімовича, «Пісні з «Богогласника» В. Барвінського, збірка маршових пісень різних українських авторів). Численними є фотокопії нот солоспівів і окремих хорових та фортепіанних творів С. Людкевича з різних років видання.

У добірці наявні також твори інших авторів у вигляді рукопису (чи рукописних копій, літографії з рукопису) та друкованих видань. Наприклад – два рукописи зі штампом на них «Бібліотеки Інституту Церковної Музики у Львові». Перший – хоровий мотет Б. Кудрика «Звесели душу слуги Твойого! (Пс. 85)» з авторськими датою в кінці твору – 2 травня 1940 року та зворушливою присвятою: «Дорогому Братові Зенонові Попелеві для розради в Його терпінню присвячує Борис Кудрик». Другий твір – «Слава Отцю і Сину» G-dur Р. Сімовича для мішаного хору – унікальний документ звернення відомого композитора-симфоніста до духовної музики.

Матеріали зі збірки, які пропонуємо у цій публікації, – це документи: епістолярій – як авторства С. Людкевича, так і йому адресованих, у вигляді машинописних копій (деякі з них – авторизовані) – та мемуарний есей про композитора без підпису автора. Назагал, ці матеріали стосуються різних, не пов'язаних між собою подій повоєнного (радянського) періоду життя композитора (50-ті – 70-ті роки ХХ ст.). Проте, вони дають цікаве освітлення окремих подій діяльності композитора і з того огляду становлять.

Першим документом запропонована «Автобіографія» С. Людкевича 1956 р. У документі дивує маса фактичних неточностей, особливо з дорадянського періоду життя С. Людкевича (дата народження, співпраця з Етнографічною комісією НТШ, дійсне членство в НТШ тощо). Скоріш за все, це є свідоме перекручення фактів автором, здійснене в силу політично-ідеологічної неможливості об'єктивно точно розкрити обставини свого життя того часу. Такий прийом був дуже широко розповсюджений у таких документах українських митців радянської доби.

Ще одна дивовижна деталь. В автобіографії композитор пише, що «в часі німецької окупації Львова робив старання про позволення властей на відкриття приватної музичної школи, а коли це не вдалося став викладачем теоретичних дисциплін у муз[ичній] школі з українською мовою навчання». Згадка про діяльність в часі німецької окупації є цілком несподіваною для часу написання автобіографії, адже вона документує співпрацю з нацистським режимом, що, в свою чергу, могло в той час стати причиною великих неприємностей і проблем для С. Людкевича. Деталь цікава ще й тим, що описані ініціативи щодо відкриття приватної музичної школи досі невідомі і не підтверджені документально, тоді як робота композитора у львівській Державній музичній школі з українською мовою викладання (1942–1944 рр.) – відома і документується хронікальними повідомленнями преси.

Два листи С. Людкевича до Максима Рильського з 1957 року (№ 2 і 3 в нашій публікації) є поки єдиними свідченнями їх епістолярного діалогу. Серед корпусу листів М. Рильського, опублікованого в 19 і 20 томах його «Зібрання творів у 20 томах»[1] нема

[1] Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Редкол. Л.М. Новиченко (голова), В.А. Бурбела (секретар), Г.Д. Верес, М.М. Гордійчук (заступник голови) та ін. Т.19: Автобіографічні матеріали.

жодного з листів поета-академіка до С. Людкевича, хоч навіть з пропонованих листів композитора очевидно, що листи-відповіді М. Рильського мали місце.

Тематика листів групується довкола участі С. Людкевича і М. Рильського у редколегії видання творів М. Лисенка в 20-ти томах, які були опубліковані впродовж 1952 –1959 рр. і залишається донині єдиним багатотомним зібранням творів класика української музики. У третій (вокальні твори «Музики до «Кобзаря», виданий 1952 року) том видання, не увійшли найкращі зі солоспівів М. Лисенка на тексти Т. Шевченка, що обурювало С. Людкевича. Обурення композитор пояснював і тим, що не знав про свою участь у редколегії.

1947 року за підписом вченого секретаря редколегії повного видання творів М.Лисенка Валентини Юдіної, була опублікована у столичній газеті «Радянське мистецтво» стаття «Увічнення пам'яті українського композитора М. В. Лисенка», яка містила список членів редколегії і конкретну вказівку дати затвердження. У статті, зокрема, говорилося: «Відзначаючи сторіччя з дня народження українського композитора Миколи Віталійовича Лисенка, РНК УРСР і ЦК КП(б)У зобов'язали видавництво «Мистецтво» видати повне зібрання музичних та музично-теоретичних його творів. 26 січня 1945 року було затверджено редакційну колегію в складі народного артиста Радянського Союзу, лауреата Сталінської премії Л. Ревуцького, заслужених діячів мистецтв П. Козицького. М. Вериківського, С. Людкевича, заслуженого діяча мистецтв, лауреата Сталінської премії Б. Лятошинського, дійсного члена Академії наук УРСР Ф. Колесси, лауреата Сталінської премії М. Рильського, професора К. Квітки. М. Михайлова»[2]. За публікацією, все видання (включно з музично-теоретичними працями класика) мало б охопити 31 том (а вийшло, як відомо, лише 20), на травень 1947 р. мав бути підготований до друку клавір «Енеїди», а до січня 1948 – клавір «Тараса Бульби». Все зібрання передбачалося випустити в світ до 1950 р. (що, очевидно, не реалізувалося до того часу).

Після затвердження редколегії С. Людкевич неодноразово мав зустрічі і спілкування з іншими членами редколегії – передовсім киянами Левком Ревуцьким та Максимом Рильським, про підготовку видання міг почути також від тодішнього директора Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка В. Барвінського. Так, на засіданні 26 січня 1945 р. в березні того ж року у Львові вшановували 103 річницю з дня народження М. Лисенка, на яку серед гостей з Києва прибули Левко Ревуцький і Максим Рильський – члени тієї ж редколегії. С. Людкевич і Л. Ревуцький виступали з доповідями на науковій сесії, влаштованій до ювілею, були присутні на відкритті-кімнати-музею М. Лисенка при Львівській консерваторії, зазнимковані на двох відомих фотографіях з цієї події (рис. 1). При цих подіях київські гості цілком могли повідомити С. Людкевичу про видання і створену для нього редколегію.

У серпні 1946 р. директор Львівської консерваторії В. Барвінський листовно повідомляв Миколу Бажана – тодішнього заступника голови Ради Міністрів УРСР – про кількість друкованих видань та рукописних оригіналів творів М. Лисенка, які зберігалися на той час у фондах Львівської філії бібліотеки Академії Наук, у кімнаті-музею М. Лисенка при консерваторії та при соборі св. Юра у Львові (де в приміщенні «Студіону» зберігалася частина викупленої митрополитом А. Шептицьким рукописної

Записні книжки. Листи (1907–1956).Київ: Наукова думка, 1988. 704с. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т.20: Листи (1957–1964). Київ: Наукова думка, 1990. 896 с.

[2] Юдіна В. Увічнення пам'яті українського композитора М.Лисенка. *Радянське мистецтво*. 1947. № 12(102). 19 березня. С.4.



Рис. 1. Відкриття кімнати-музею М. Лисенка при Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка з нагоди 103 рокових з дня народження композитора. Зліва направо: Філарет Колесса, Левко Ревуцький, Василь Барвінський, Станіслав Людкевич. Львів, березень 1945 р.
Фото з фондів Меморіального музею С. Людкевича

спадщини М. Лисенка) для потреб підготовки видання[3]. Спілкування С. Людкевича з В. Барвінським було постійним у ті часи, рівно ж з долею рукописних оригіналів М. Лисенка С. Людкевич дуже детально був ознайомлений.

З М. Рильським С. Людкевич мав нагоду з ним контактувати 1952 р., коли ювілейною академією у Львівській філармонії вшановували 110-ту річницю від дня народження і 40-річчя смерті М. Лисенка. С. Людкевич був серед членів президії свята, а М. Рильський, який приїхав на цю імпрезу з Києва, виступав зі спогадами про класика української музики. Про це згадує слухач цієї академії Л.Мелех-Яросевич у спогадах про С. Людкевича[4].

1956 р. С. Людкевич двічі побував у Києві і обидва рази з різних нагод він висловлюється про видання творів М. Лисенка. Перший раз – у березні з нагоди свого авторського концерту 10 березня і третього з'їзду Спілки радянських композиторів України (24–28 березня). На з'їзді С. Людкевич виступив двічі і два рази його промова торкалася постаті класика української музики: промовець дорікав, що традиції М. Лисенка у Київській консерваторії зовсім не чути, а також згадав про вилучення з видання п'яти солоспівів М. Лисенка на тексти Т. Шевченка[5]. У тому ж часі, С. Людкевич і М. Рильський

[3] Про це: Дзюбан Р. Переміщення рукописної спадщини Миколи Лисенка з фондів Львівської філії бібліотеки АН УРСР у 1947 р. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефа*ника : зб. наук. пр. Вип.8 (24). Львів: ЛННБ України ім. В. Стефаника, 2016. С. 269–271.

[4] Мелех-Яросевич Л. Фрагменти моїх спогадів про С.П. Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* / упоряд. З. Штундер. 2-ге вид. С. 261.

[5] Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 2: 1939–1979. Жовква: Місіонер, 2009. С. 152, 154.

входять до організованої в Києві комісії у справі створення нового державного гімну УРСР. Під час другого візиту до Києва у грудні того ж (1956) року з нагоди Другого пленуму правління Спілки композиторів України, що проходив у Києві (15 – 18 грудня 1956 р.), як свідчить перший з листів до М. Рильського, він шукав нагоди зустрітися з поетом-академіком, але зустріч не відбулася. На перший лист композитора поет-академік відповів, але у відповіді змовчав про справу вилучення з видання творів, що змусило С. Людкевича ще раз повторити у другому листі свою думку-запит. Ймовірно, С. Людкевичеві розходилося про гостроту порушення проблеми, про що свідчать пасажі в листах про вразливість текстів Т. Шевченка «для почуття наших великодержавників» і «для деяких прислужників великодержавності видавалися небезпечними». Цим пояснюється чому кожен з листів представлений у двох машинописних варіантах: у першому варіанті – С. Людкевич власноруч вносить текстові поправки, другий машинопис – чистовий, з урахуванням людкевичевих правок. Слідів такого способу написання листів поки не вдалося виявити серед листів композитора до інших адресатів.

У березні 1957 р. – отже, в період перед написанням другого листа до М. Рильського – Львівська консерваторія зверталася листовно до М. Рильського в справі видання наукової спадщини академіка Ф. Колесси, над яким ще з 1954 року трудилася спеціально створена комісія, складена з педагогів консерваторії. Тоді ж, з 1957 р. до роботи над виданням залучили групу київських науковців, серед яких і М. Рильського. А восени того ж року справа видання наукової спадщини Ф. Колесси стала частино наукової роботи кафедри теорії музики Львівської консерваторії, якою керував С. Людкевич, а С. Людкевич теж увійшов до складу комісії[6].

Отож, С. Людкевич впродовж 50-х років XX ст. мав чисельні контакти з представниками редколегії лисенківського видання і годі повірити, щоб про цей видавничий проект після повідомлення у республіканській пресі не відбувалися колуарні розмови. Тому чи справді не знав, чи міг забути С. Людкевич про членство в редколегії – доволі сумнівно. Інша річ, що, побачивши якість результату, він міг бути настільки незадоволений ним, що вирікатися своєї участі.

Згодом, вже після написання листів до М. Рильського, С. Людкевич не одноразово прилюдно вирікався участі у редколегії видання творів М. Лисенка, посилаючись на те, що не знав про своє входження в склад редколегії. У спогадах про С. Людкевича Л. Мелех-Яросевич згадує про Республіканську конференцію до ювілею М. Лисенка 1962 року і присутність С. Людкевича як члена президії, який раптом попросив слова і сказав: «Шановні товариші, мушу тут при всіх сказати, що я з величезним здивуванням побачив серед членів редколегії своє прізвище. Хочу заявити, що я про це нічого не знав, і за всі помилки, які тут є, не беру ніякої відповідальності І чому серед вокальних творів Лисенка немає його найкращого солоспіву – «Гетьмани, гетьмани!»? Це на слова Шевченка, так що ж, ми будемо Шевченка цензорували?»[7].

У статті «Лисенко в моєму житті», написаній 1962 р. і за життя автора непублікованій, С. Людкевич писав: «Позначилось це, мабуть, і в тім жалюгіднім факті, що в академічному виданні «Зібрання творів» Лисенка з легким серцем з якихось міркувань видавці

[6] Детальніше про це: Горак Я. Історія видання наукової спадщини Філарета Колесси в 50-х–70-х роках XX століття. *Етномузика* : зб. ст. та матеріалів із нагоди 175-річчя Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Вип.15. Львів : Галич-прес, 2019. С. 128–142.

[7] Мелех-Яросевич Л. Фрагменти моїх спогадів про С.П. Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* / упоряд. З. Штундер. 2-ге вид. С. 263.

позбулися найкращих солоспівів на тексти Шевченка, прекрасних хорів з «Гамалії», фіналу «Колядок» і не опублікували досі чудового революційного хору «На прю»[8]. Досі не зверталося уваги на те, що в цитованому фрагменті С. Людкевич переборщив з критикою, бо усі три лисенківські хори на тексти з Шевченкової поеми «Гамалія» («Ой, нема, нема, ні вітру, ні хвилі», «Наш отаман Гамалія» і «У туркені по тім боці») опубліковані у другому томі видання, що був надрукований 1950 р.

У 1964 р. 85-літній ювілей С. Людкевича було відзначено концертами у Львові і в Києві. На концерті у Львівській філармонії під диригентурою Дем'яна Пелехатого були виконані симфонічні твори «Наші Карпати» (інша назва – «Голоси Карпат») і «Чакона». А на концерті 19 грудня 1964 року у Києві під диригуванням Степана Турчака і капели «Думка» виконано «Кавказ» та «Чакону».

З київським концертом 1964 року пов'язані два листи (№ 4 і 5 у нашій публікації) композитора до художнього керівника Київської філармонії Рахиль Львівни Лефлєр. Заслужену працівницю культури України (з 1990 р.) Р. Лефлєр єднали гарні творчі взаємини з львівськими виконавцями і композиторами. Зокрема, з її ініціативи в березні 1963 р. відбулося перше повне (в трьох частинах) виконання фортепіанного концерту fis-moll С. Людкевича (солістка – Марія Крушельницька, диригент – Степан Турчак). З першого листа композитора до неї, датованого 24 листопада 1964 року (№ 4 у нашій публікації), випливає, що початково крім «Кавказу» і «Чакони» у програмі київського концерту планувалося ще виконання частин скрипкового концерту (солісткою мала виступити Олександра Деркач) і симфонічна поема «Каменярі», однак з часом плани змінилися і лишилося тільки два твори. У другому листі до Р. Л. Лефлєр (№ 5) композитор сповіщає, що через хворобу не зможе бути присутнім на концерті. Однак, перебіг подій несподівано змінився: прибути на київський концерт композиторові помогла Ольга Юркевич. Лист А. Кос-Анатольського до Ольги Юркевич від 4 січня 1965 р. (у нашій публікації № 6) з подякою «за Ваші заходи для забезпечення присутності композитора Станіслава Пилиповича Людкевича на ювілейному концерті в Києві дня 19.XII 1964 р.» документує цю подію.

Цікавим документом є лист до С. Людкевича українського письменника, літературознавця, музикознавця, публіциста і журналіста Івана Максимовича Лисенка (1938–2022) (№ 7). На момент його написання (1971 р.) молодий випускник філологічного факультету Харківського університету (1966 р.) Іван Лисенко був лише на початку творчого і наукового шляху, мав досвід роботи у Головній редакції «Української Радянської Енциклопедії» (1967–1968), працював у видавництвах «Наукова думка» (1969–1971) та «Музична Україна» (1971–1972). Робота у названих інституціях сприяла і вже тоді скеровувала дослідника до дослідження творчості репресованих та забутих письменників, а також до збору відомості про діяльність українських музикантів – тої ділянки, в якій вже значно пізніше (в 90-х роках XX – і на початку XXI ст.) І. Лисенко здійснить низку відомих зараз енциклопедичних видань, зокрема з царини української музичної культури. Серед діячів, до діяльності яких мав інтерес дослідник, – поет Олександр Олесь, що свого часу емігрував до Чехії, де і помер, та композитори Кирило Стеценко (свого часу – співробітник музичного відділу Міністерства Освіти УНР, засновник Республіканської капели, учасник урочистостей з нагоди проголошення Акту Злуки, учасник

[8] Людкевич С. Лисенко в моєму житті. *Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи.* / Упорядкування, редакція, переклади вступна стаття і примітки З. Штундер. Т. 1 Львів : Видавництво М. Коць, 1999. С. 388.

Першого Всеукраїнського церковного собору УАПЦ) та Яків Степовий. Пануюча ідеологія не схвалювала в той час висвітлення цих деталей з життя та діяльності названих українських авторів, тож беручись до збору матеріалів про них і видання книги, І. Лисенко певною мірою ризикував.

Чи з чиєїсь сторонньої спонуки, чи з власної ініціативи, І. Лисенко звертається листовно до композитора як збирач і упорядник майбутнього видання спогадів про Олександра Олеся і пропонує написати спогади про поета і обох композиторів, з якими С. Людкевич на різних етапах свого життя був знайомий особисто. Лист-відповідь композитора наразі невідома, мабуть на прохання він, на жаль, не відгукнувся. На жаль, бо з поетом композитор мав зустрічі, на його слова написав низку творів і розповідь про все це з перших уст мала б велику історичну і фактичну вагу.

Збірку «Поет з душею вогняною: Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах» І. Лисенкові, який був її упорядником та автором передмови і приміток, вдалося видати 1999 р., вже за української Незалежності. У вступній статті «Розірвана нитка життя» до книги І. Лисенко так описував історію створення книги: «Наприкінці 60-х років автор цих рядків, зацікавившись долею Олеся, почав збирати всілякі матеріали про ньому, в тому числі й спогади. Тоді й зародилася в нього думка про створення нинішнього збірника. Однак «відлига» в Україні вже закінчувалася і вмовити когось написати спогади про Олеся було просто неможливо. Отже, залишалася надія лише на тих, хто жив в еміграції. Звичайно, поїздки за кордон, коли б вона була можливою для звичайного радянського громадянина, дала б, без сумніву, більше користі, ніж звичайне листування. І все ж мені пощастило тоді одержати чимало спогадів про поета від осіб, які його особисто знали. Ці матеріали й склали основу цього збірника»[9]. Цитований уступ свідчить, що відмова людей (в т. ч. і С. Людкевича) написати спогади могла мала і політичну складову.

Останній з пропонованих у публікації документів (№ 8) пов'язаний з особистістю, якій випало відіграти особливу роль у останніх трьох десятиліттях життя та діяльності С. Людкевича, – Ольгою-Оленою Гнатівною Юркевич (дівоче прізвище Якимчук, 2 червня 1922, Львів – 28 січня 1998, Львів) – українською геофізикинею, сейсмологинею, кандидатка фізико-математичних наук, дійсною членкиня НТШ (рис. 2). Випускниця Академічної гімназії у Львові, по закінченні університету О. Юркевич працювала у Москві при Інституті фізики Землі під керуванням академіка Євгенія Саваренського над кандидатською дисертацією, яку захистила 1958 р. У 1959 – 1972 рр. вона працювала у Львівській філії Інституту геофізики АН УРСР, де з 1966 р. була завідувачем відділу сейсмології. В 1972 – 1976 рр. працювала завідувачкою відділу сейсмології Львівської філії Інституту математичної фізики Інституту математики АН УРСР, з 1976 р. – старшим науковим співробітником відділу сейсмічності Карпатського регіону (Львів) Інституту геофізики НАНУ (Київ).

З С. Людкевичем вона познайомилася після війни і їх знайомство тривало до кінця життя композитора. С. Людкевич був частим гостем у помешканні О. Юркевич на вул. Рилєєва (тепер – І. Вакарчука). У фондах Львівського музею С. Людкевича зберігається чимало фотографій композитора, зроблених у квартирі Ольги Юркевич (див. рис. 5), а також корпус із 60 її листів до С. Людкевича за період 1952–1977 років[10]. Автографи листів до музею передав музикознавець Ярема Якубяк. З листів дізнаємося, О. Юркевич

[9] Лисенко І. Розірвана нитка життя. *Поет з душею вогняною: Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах* / упорядкування, передмова та примітки І. М. Лисенка. Київ : Дніпро, 1999. С. 5–6.

[10] Листи підготовані автором цих рядків до друку.



Рис. 2. Ольга Юркевич
Фото з фондів Меморіального музею С. Людкевича у Львові

мала певну музичну освіту, грала на фортепіано і цікавилася музичною творчістю С. Людкевича. В особі О. Юркевич композитор знайшов Музу і в 50-х – 60-х роках під враженням спілкування з нею написав низку фортепіанних творів, які їй же присвятив – «Баладу (варіації на тему української народної пісні)», «Ноктюрн (Після прочитання листа від О.Ю.)», дві сюїти: одна – під назвою «Сюїта танцювальних жанрів», друга – під заголовком «Suite» (обидва цикли, до слова, писалися з розрахунку на виконання О. Юркевич). Листи розкривають навіть романтичні епізоди взаємин між О. Юркевич та С. Людкевичем, один з листів є фактичним освідченням у коханні, присягою у вірності на майбутнє. Існують відомості про те, що С. Людкевич подарував О. Юркевич перстень як свідчення їх заручин[11] і його Ольга постійно носила на руці. Однак до спільного подружнього життя композитора з О. Юркевич не дійшло: унеможливило їх зустрічі одруження С. Людкевича з Зеновією Штундер в 1973 році.

Ці деталі необхідні для зрозуміння пропонованого есею О. Юркевич про відвідини композитора 1975 року (№ 7), машинопис якого наявний серед віднайденої добірки. Машинопис не містить вказівки автора, але з тексту, згадуваних в ньому осіб стає зрозумілим, що автором є Ольга Юркевич. Есей є цікавим психологічним малюнком приватного життя С. Людкевича в похилому віці після одруження із Зеновією Штундер, коли зустрічі з Ольгою ускладнилися і поступово унеможливлювалися. Найперше, попри суб'єктивність авторки і гостроти (нераз несправедливої) в характеристиках осіб, оточення

[11] Горак Р. Ремі-брідж з Станіславом Людкевичем. *Горак Р. Львівські історії*. Львів: Апріорі, 2016. С. 78.



Рис. 3. Ольга Юркевич біля вітрини з рукописами С. Людкевича під час відкриття виставки у Музично-меморіальному музеї С. Крушельницької. 1994 р.
Фото з фондів Музично-меморіального музею С. Крушельницької у Львові

С. Людкевича, з есею проглядає наскільки навіть у такому серйозному віці композитор приваблював жінок, наскільки гострою була конкуренція між жінками щодо нього і як С. Людкевичеві залежало мати перед ними належний вигляд («я хотів би, щоб Ви памятали мене хоча б відносно бодрим і таким щоб я залишився в Вашій пам'яті, а не як фізична розвалина»). По-друге, зворушливим є прочитуваний в спогаді постійний сумнів С. Людкевича у правильності свого поступування: з одного боку, він все ще надіється, що спілкування з Ольгою не зміниться, він не втратив до цього спілкування інтересу, відчував навіть його брак; з іншого боку – розуміння причиненого одруженням Ользі болю стимулює його прагнення з людських позицій виправдати своє одруження, що вона б не мала можливості приділяти йому увагу через занятість науковою працею.

С. Людкевич дарував Ользі автографи деяких своїх творів різних років, які Ольга Гнатівна колекціонувала разом з низкою видань творів композитора, здійснених в радянський час. До 115-ої річниці від дня народження С. Людкевича у січні 1994 року у Музично-меморіальному музеї С. Крушельницької відбулася виставка «Кілька епізодів з життя і творчості Станіслава Людкевича», на якій експонувалася вся нею зібрана колекція. Ольга Гнатівна була присутня на відкритті (рис. 3).

Всі експоновані на виставці рукописи були передані О. Юркевич у бібліотеку Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (нині –Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка). За інвентарною книгою бібліотеки, подаровані нею речі зафіксовані під інвентарними номерами 07699–07769[12]. Серед цієї добірки є низка рукописів музичних творів, серед яких фортепіанні твори – «Ноктюрн cis-moll (№ 07743–07745), «Сюїта танцювальних жанрів» (інв. № 07750) і «Suite» (№ 07764) «Балада» (№ 07746), «дві «Застольні» (№ 07747 і 07748, 07757), «Полька» (№ 07759),

[12] Інвентарна книга № 4 Бібліотеки Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (ВММІ). Від інвентарного № 07426 – до інвентарного № 012150). С. 12–13.



Рис. 4. Автограф С. Людкевича мішаного хору у супроводі фортепіано «Чи ми ще зійдемося знову?» (слова Т. Шевченка). Дарчий напис композитора вгорі: «Вп. п. Ользі Юркевич д-ру ґеольоґічних наук У.А.Н. в день імянин 24 / VII 1961 передає автор. С Люд.»
З фондів бібліотеки ЛНМА ім. М. Лисенка (№ 07747)

«Елегія» (літографія 1919 р. № 07760), «Меланхолійний вальс (№ 07761), хор «Чи ми ще зійдемося знову» (№ 07747) (рис. 4).

Тож, публікація вибраних пропонованих первинних документів показує, наскільки багату і важливу добірку різних документів вдалося врятувати від загибелі і втрати.

Тексти пропонованих документів друкуємо вперше, загалом зберігаючи всі лексичні, синтаксичні особливості оригіналу. Невеликий виняток – есей О. Юркевич, в якому уніфіковуємо правопис назви львівської вулиці як «Рилєєва», оскільки в оригіналі правопис щораз інший (Рилеева, Рилеєва, Рилєєва). Скорочення слів в тексті розкриваємо у гранчастих дужках. Оскільки у листі С. Людкевича до М. Рильського від 11 листопада 1957 р. є істотні текстові відмінності між початковим і поправленим текстом листа, наводимо текст в обох – початковій і правленій – редакціях. До текстів всіх документів додаємо свій науковий апарат, необхідний для фактичних уточнень і зрозуміння контексту описаних подій.

№ 1

Автобіографія

Родився 24. XII. 1879 р[13]. в місті Ярославі на Сяні. За волею свого батька, народного учителя поступив після закінчення гімназії в рідному місці на філософський факультет

[13] Офіційна і правдива дата народження С. Людкевича – 24 січня 1879 р. Вказування датою народження 24 грудня 1879 р. практикувалося С. Людкевичем і в інших документах і було пов'язане, мабуть, зі справами проходження військової служби.

Львівського Університету і покінчив його в 1901 р. із званням магістра філософії, поступив на державну службу учителя гімназії у Львові[14].

В літа академічних студій брав участь в суспільно-політичній роботі прогресивної групи студентів[15], а також в музичних та співочих українських товариствах[16], студіюючи при тому автодидактично музику.

На посаді учителя пробув від 1901–1903 р. і ще після відбуття військової служби в 1905–1907 р. В 1906–1907 р брав участь у роботах Етнографічної Комісії Наукового Товариства ім. Шевченка списуючи з фонографу і редагуючи українські народні мелодії і редагував музичну частину журналу «Артистичний вісник» [17].

В 1907 р. залишив службу в гімназії і виїхав до Відня в цілі продовження музичних студій. У Відні покінчив музикологічний факультет університету і одержав на основі научної дисертації і програмних іспитів степень доктора музикологічних наук. Одночасно побирав приватні лекції у композитора А. Землинського і теоретика Гренедера із композиції і оркестровки.

Від 1909–1910 р. продовжував музичні студії в Мюнхені та Ляйпцігу у проф. Рімана.

Вернувшись в 1909 р. на Батьківщину обняв становище директора і професора теоретичних дисциплін в новозаснованому Українському Вищому Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові[18]. На тій посаді оставався до 1926 р. (з перервою на час війни 1914 – 1918 р., в часі якої був як офіцер австрійської армії в Перемишлі і звідти попав у російський полон). Від 1926 – 1939 року виконував обов'язки інспектора Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка аж до приходу Радянської Влади.

В 1939 році Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові іменувало мене дійсним членом[19]. В 1939 р. отримав становище професора і завідуючого кафедрою композиції

---

[14] Після закінчення університету 1901 р. до липня 1903 р. С. Людкевич працював педагогом львівської польської гімназії.

[15] Йдеться про участь С. Людкевича у студентському товаристві Львівського університету – «Академічній громаді».

[16] Мовиться про співпрацю з «Львівським Бояном» і про участь С. Людкевича у 1901 р. у створенні «Союзу Боянів». Остаточно юридично і фактично «Союз Боянів» оформився лише в травні 1903 р. під назвою «Союз співацьких і музичних товариств у Львові».

[17] До складу Етнографічної Комісії НТШ С. Людкевич був обраний 2 січня 1902 р. і від початку своєї роботи там займався транскрибуванням з фонографа народних пісень (про це: Штундер З. Станіслав Людкевич і його праця в Етнографічній та Музикознавчій комісіях Наукового товариства ім. Шевченка. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Том CCXXVI: Праці Музикознавчої комісії*. Львів : НТШ, 1993. С. 456–457). В 1906 р. з'явився результат цієї роботи – перший том збірника «Галицько-руські народні мельодії» О. Роздольського – С. Людкевича. Журнал «Артистичний вістник» (саме з таким правописом його назва в оригіналі) виходив 1905 р. і С. Людкевич справді був редактором музичної частини видання.

[18] Офіційна назва інституту на той час – «Вищий Музичний Інститут під управою Музичного товариства ім. М. Лисенка» і новозаснованим він не був, оскільки працював від 1903 року. На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 9 жовтня 1910 р. С. Людкевич став викладачем теорії, гармонії та історії музики. (Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / Підготовка текстів, упорядкування, коментарі та іменний покажчик Я. Горака. Тернопіль: Астон, 2014. С. 140). На директорській посаді його кандидатура була затверджена на засіданні Виділу товариства 17 листопада 1910 р.(Там само. С. 142).

[19] По-різному подаються дати обрання С. Людкевича дійсним членом НТШ у «Хроніках Наукового товариства ім. Шевченка». Зокрема у «Хроніках Наукового товариства ім. Шевченка у Львові за час від 1.I. 1935 – 25.XII. 1937» (Число 73. Львів: Накладом НТШ, 1937. С. 115) композитор фігурує серед списку дійсних членів з датою прийняття у дійсні члени 19 жовтня 1935 р. У «Хроніках Наукового товариства ім. Шевченка у Львові за час від 26. XII 1937 – 31.XII. 1938» (Число 74. Львів, 1939. С. 109) у такому ж списку С. Людкевич фігурує з датою обрання у дійсні члени 1 жовтня 1938 р.

у новоорганізованій Державній Муз[ичної] Консерваторії у Львові[20] і на тім званню був затверджений Вищою Атестаційною Комісією в Москві[21].

В часі німецької окупації Львова робив старання про позволення властей на відкриття приватної музичної школи, а коли це не вдалося став викладачем теоретичних дисциплін у муз[ичній] школі з українською мовою навчання[22].

З другим приходом Радянської Армії знову обняв посаду у Львові в Державній Консерваторії і був вибраний головою Обласної Спілки Львівських Радянських Композиторів України.

Указом Президії Верховної Ради УРСР присвоєно мені звання Заслуженого Діяча Мистецтв від 6.III. 1945 р.[23]

В 1949 році Указом Президії Верховної Ради СРСР одержав за музичну діяльність Орден Червоного Трудового Прапору.

В 1951 р. одержав з нагоди декади Укр[аїнського] Мистецтва орден «Знак пошани»[24]. 1955 р. присвоєно мені указом Верховної Ради УРСР звання «Народного артиста УРСР»[25].

(проф. Людкевич Станислав Пилипович)

Львів, 13 вересня 1956 р.

ММСЛ. Авторизований машинопис на друкарській машинці з фіолетовою стрічкою з однієї сторони двох пожовклих аркушів паперу (28,7 х 20,3 см). Обидва аркуші зі слідом поперечного згину посередині. В кінці друкованого тексту – власноручний підпис С. Людкевича фіолетовим чорнилом.

---

[20] Львівська державна консерваторія була створена наслідком виданої 20 грудня 1939 р. постанови Ради Народних Комісарів УРСР «Про організацію театрів, музичних колективів, будинків народної творчості і театрально-музичних закладів у Львівській, Дрогобицькій, Волинській, Ровенській, Станіславській і Тернопільській областях». Для потреб консерваторії було надане приміщення нинішньої Львівської філармонії (вул. Чайковського, 7, нині – вул. Скорика,7). Навчання у консерваторії почалося 15 січня 1940 р.

[21] Згідно «Выписки из протокола № 33 от 12 сентября 1940 г.», датованої 23 жовтня 1940 р. С. Людкевич був 1940 р. утверджений у вченому званні професора на кафедрі композиції і теорії музики. Оригінал документу – у фондах Меморіального музею С. Людкевича у Львові (інвентарний № 3634). Текст документу у виданні : Горак Я., Письменна О., Черевко К. Кафедра теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка: історія, персоналії, здобутки. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2024. С. 59.

[22] Зазначені старання С. Людкевича щодо відкриття приватної музичної школи – невідомі і документально не підтверджені. «Державна музична школа з українською мовою викладання» була відкрита з дозволу німецької влади в першій половині лютого 1942 року і містилася у приміщенні колишнього Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові на вул. Шашкевича, 5 (за німецької окупації – Одеонштрассе). Директором школи став В. Барвінський. У тогочасній легальній українській пресі школа позиціонувалася як відроджений Вищий музичний інститут. С. Людкевич справді викладав на теоретично-композиторському відділі цієї школи (про це: З мистецького життя Львова. Львівська музична школа. *Краківські вісті*. 1942. № 44(491). 4 березня. С. 4. Підписано: Зет.)

[23] Дата неточна. Почесне звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР С. Людкевич отримав 6 лютого 1946 р. і рішенням не Президії Верховної Ради УРСР, а Ради Народних Комісарів УРСР. (див. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 2: 1939–1979. Жовква : Місіонер, 2009. С. 46).

[24] Декада українського мистецтва проходила у Москві 15–24 червня 1951 р. С. Людкевич був присутній на цій декаді, в рамках якої 16 червня 1951 р. в колишньому залі Дому Союзів капелою «Трембіта» і симфонічним оркестром Всесоюзного радіо під керівництвом М. Колесси виконано першу частину «Кавказу», а також «Пісню про Сталіна» і «Гей, слов'яни» С. Людкевича. По завершенні декади, 7 липня 1951 р. С. Людкевич отримав урядову нагороду «Знак пошани».

[25] Цього почесного звання композитор був удостоєний 23 грудня 1954 р. з нагоди 75-ліття (див. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 2: 1939–1979. Жовква: Місіонер, 2009. С. 129).

№ 2

Лист Станіслава Людкевича до Максима Рильського

Львів, 19 січня 1957 р.

Високоповажаний і Дорогий Максим Тадеєвич!

Звертаюсь, як один із тих членів Редколегії видань творів Лисенка (якого, до речі, поміщено у списку без порозуміння і невідомо, для якої мети) до Вас, як до найбільш авторитетного й активного члена Редколегії, який при тому найближче стояв до памяті великого помершого композитора, з одним дуже важливим і для мене болючим запитанням, на яке Ви мабуть зможете дати відповідь: чи й коли наша Редколегія зможе зняти, чи стерти з себе це ганебне клеймо, яке пятнує її від часу недавно минулого режіму, а саме тим нечуваним проявом редакційного перестархування, яким немилосердно оцензурувала музику до «Кобзаря» Шевченка, позбавляючи її пяти найкращих солоспівів Лисенка на текст Шевченка: «Гетьмани», «Ой Дніпре, мій Дніпре», «За думою дума», «Молітесь братіє», «Ой виострю товариша» тільки з тої причини, що в тексті поета революціонера найшлося що небудь невигідне, або вразливе для почуття наших великодержавників?

Прошу вибачити, що звертаюся до Вас листовно, але я уже підчас другого побуту в Києві[26] не зважаючи на намагання не найшов можливості з Вами зустрітися.

З глибокою і щирою пошаною до Вас

С. Людкевич.

ММСЛ. Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою з одного боку пожовклого аркуша паперу (28,6 х 20,1 см). Аркуш зі слідом поперечного згину. По правому боці аркуш з дрібними надривами у верхній половині аркуші. Машинопис у двох примірниках. На одному – власноручні корективи С. Людкевича простим олівцем фрагментів тексту, які стосуються в основному проставлення синтаксичних знаків, вилучення окремих слів, фраз. Другий примірник – чистова машинописна копія листа на такому ж аркуші з урахуванням людкевичевих правок в тексті. У чистовій копії дві відмінності від правленого С. Людкевичем тексту: «перестраховщину» замінено «перестрахуванням», а в останньому реченні листа вилучено заключну фразу «незважаючи на всі мої намагання зустрітися». Подаємо текст за чистовим примірником.

№ 3

Лист Станіслава Людкевича до Максима Рильського

А) Варіант машинописного тексту до правки С. Людкевича

Львів, 11 листопада 1957 р.

Високоповажаний Максим Тадеєвич!

Я глибоко зворушений листом з побажаннями, яким Ви мене удостоїли, але рівночасно при нагоді не можу не висловити свого жалю, що Ви не зволили відповісти мені на мій давно висланий, поручений лист, в якому я просив Вас про пораду, яким способом можна би змити з себе пляму із-за незрозумілого оцензурування і пропущення

[26] Йдеться, мабуть, про перебування С. Людкевича на Другому пленумі правління Спілки композиторів України, що проходив у Києві 15–18 грудня 1956 р. На концерті з нагоди пленуму сестри Байко виконували «Українську баркаролу» С. Людкевича, а 17 грудня духовий оркестр Київського Військового округу виконував «Український марш» С. Людкевича. Ця поїздка була другим візитом композитора до Києва в 1956 р. Перша ж мала місце в березні 1956, коли 10 березня в Києві відбувся авторський концерт С. Людкевича з виконанням «Заповіту», першої та четвертої частин «Кавказу», симфонічних поем «Дніпро» і «Меланхолійний вальс». Диригував Натан Рахлін.

і виелімінування п’яти найкращих солоспівів М.В. Лисенка на тексти віршів Т.Г. Шевченка, які деяким прислужникам великодержавності видалися небезпечні.

(С. Людкевич)

Б) Чистовий машинописний варіант з урахуванням правок С. Людкевича

Львів, 11 листопада 1957 р.

Високоповажаний Максим Тадеєвич!

Я глибоко зворушений Вашим листом з побажаннями, яким Ви мене удостоїли, але рівночасно при нагоді не можу висловити свого глибокого жалю, що Ви не зволили відповісти мені на мій давно висланий, поручений лист, в якому я просив Вас про пораду, яким способом можна би змити з нашої Видавничої Колегії утвореної для повного видання тв[орів] Лис[енка] пляму, із-за незрозумілого оцензурування і виелімінування п’яти найкращих його солоспівів на тексти віршів Т.Г. Шевченка, які деяким прислужникам великодержавності видавалися небезпечними.

С. Людкевич

ММСЛ. Машинописи на друкарській машинці з чорною стрічкою з одного боку пожовклого аркуша паперу (28,6 х 20,1 см) зі слідом поперечного згину.

№ 4

Лист Станіслава Людкевича до Рахиль Лефлер

Львів, 24 листопада 1964 р.

Художньому Керівникові Київської Філармонії

Т. Лефлер

Київ, Володимирський спуск 2

Щоб не здержувати дальше порозуміння відносно мого авторського концерту я примушений погодитися на дату 19 грудня 1964 р. Відносно програми ми мабуть домовилися, що крім «Кавказ» – у другій частині концерту, в першій частині буде виконано дещо з нових творів – н[а]пр[иклад] «Чакона» – тривалість виконання 15 хвилин і скрипковий концерт в супроводі оркестру в виконанні Лесі Деркач[27] – або, замість скрипкового концерту кантата «Каменярі»[28].

Було б бажано, щоб Київська Філармонія взяла на себе доставку нот.

З пошаною

С. Людкевич

ММСЛ. Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою з одного боку аркуша (29,6 х 20,7 см.). Аркуш зі слідом поперечного згину.

---

[27] Олександра Деркач (1924–2001) – українська скрипалька і музичний педагог, з 1938 р. викладала у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, з 1971 р. – професорка кафедри скрипки, в 1973–1986 рр. – завідувачка кафедри камерного ансамблю. Засновниця камерного оркестру Львівської консерваторії, багатолітня учасниця струнного квартету педагогів консерваторії. 1946 р. на авторському концерті С. Людкевича у супроводі симфонічного оркестру Львівської філармонії під керівництвом М. Колесси здійснила прем’єру Скрипкового концерту С. Людкевича. Після того неодноразово частинами чи в цілості повторювала виконання цього твору.

[28] Йдеться про симфонічну поему «Каменярі». Підставою до іменування її кантатою могло стати використання у фіналі цього твору хору.

№ 5

Лист Станіслава Людкевича до Рахиль Лефлер

Львів 7 грудня 1964 р.
Художньому Керівникові Київської Філармонії
т. ЛЕФЛЕР
Київ, Володимирський спуск 2

Спішу Вам донести, що від кількох днів я є поважно хворий і по всяким перспективам мені буде небезпечно ризикувати дорогу до Києва.

З огляду на те, що Київській Філармонії невигідно відкладати концерт на пізніший час, прошу відбути концерт без моєї приявності – евентуально обмежити програму до одного «Кавказ»-у, і ласкаво прислати мені програму[29].

На всякий випадок повідомляю Вас, що Львівська Філармонія може вислати Вам голосовий матеріал «Чакони», або «Каменярів». Скрипкового концерту, покищо, виконати не вдасться.

Дуже мені прикро й прошу сердечно вибачити, що роблю Філармонії такі неприємності, але трудно й мене винити.

З глибокою до Вас пошаною
С. Людкевич

Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою з одного боку аркуша (29,6 х 20,7 см.). Аркуш зі слідом поперечного згину.

№ 6

Лист Анатолія Кос-Анатольського до Ольги Юркевич

4 січня 1965
Юркевич Ользі Гнатівні

Правління Львівської обласної Спілки композиторів України високо оцінює Вашу незмінну патріотичну зацікавленість справами української музики і висловлює Вам глибоку подяку за Ваші заходи для забезпечення присутності композитора Станіслава Пилиповича ЛЮДКЕВИЧА на ювілейному концерті в Києві дня 19.XII 1964 р.[30]

Голова Правління Львівської	А. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ
Обласної Спілки композиторів України	Композитор, заслужений діяч мистецтв УРСР

ММСЛ. Машинопис, писаний на друкарській машинці з чорною стрічкою на бланку Правління Львівської обласної Спілки композиторів України з власноручними правками на бланку (30 х 20,5 см) і підписом А. Кос-Анатольського в кінці тексту листа. З листом зберігся рожевий конверт (11 х 15,5 см), адресований фіолетовим чорнилом українською мовою рукою А. Кос-Анатольського до Львова на вул. Рилєєва 3, кв. 4.

[29] Програмка концерту зберіглася у фондах музею (Інв. № 2641).

[30] Йдеться про концерт з нагоди 85-річчя С. Людкевича, який відбувся у Києві. У програмі – «Чакона» для симфонічного оркестру і кантата-симфонія «Кавказ». Виконував симфонічний оркестр УРС, заслужена академічна капела «Думка», диригент – Степан Турчак.

№ 7

Лист Івана Лисенка до Станіслава Людкевича

Київ, 13 вересня 1971

Вельмишановний Станіславе Пилиповичу!

Перепрошую уклінно за цього листа. Як упорядник книги «Спогади про Олександра Олеся» хочу звернутися до Вас з проханням-запитанням: чи не доводилось Вам на своєму житті і зокрема в середині 20-х років зустрічатися з Олександром Олесем (Кандибою Олександром Івановичем)[31]? Крім того, Ви, здається, писали романси на його тексти. Беручи все це до уваги я і хочу прохати Вас написати спогади про Олександра Олеся, що будуть надруковані в вищезгаданому збірнику[32].

Очевидно, Станіславе Пилиповичу, Ви змогли б мені підказати, хто з львівян ще знав Олеся (він неодноразово приїздив до Львова) і подати їхні адреси.

Станіславе Пилиповичу! Як відомо Вам, що музику до творів Олеся писали Яків Степовий і Кирило Стеценко. Принагідно хочу поцікавитись у Вас цими композиторами. Річ у тому, що я збираю спогади і про цих видатних представників нашої культури і знаю, що Ви були з ними особисто знайомі[33]. Отож дуже хотів би, щоб Ви написали бодай невеличкі спогади-думки про них.

Наперед вдячний за Вашу увагу. Залишаюсь з глибокою пошаною до Вас.

Іван Лисенко.

Перепрошую за турботу.
Моя адреса:
Київ-87,
Вул. Ушинського 12, кв.1
Лисенку Іванові Максимовичу

---

[31] Особисте знайомство С. Людкевича з О. Олесем відбулося в 1912 р. на похороні М. Лисенка, на якому С. Людкевич був присутній в складі галицької делегації. В 20-х роках ХХ ст. С. Людкевич написав 4 солоспіви на вірші О. Олеся – «Тайна», «Піду втечу», «Подайте вістоньку», «Ти моя найкраща пісня». Серед архіву композитора зберіглося видання його солоспівів «Піду, втечу», «Тайна» (на сл. О. Олеся) і «Спи дитинко моя» (сл. П. Карманського) з дарчим написом поетові від автора музики: «Визначному Поетові ВП. О. Олесеві, що дав мені нераз змогу найти в серці те, що гарне передає на спомин Автор музики». У січні 1930р. у Львові відзначалося 50-ліття заснування і початку виходу газети «Діло». О. Олесь, запрошений на святкування, приїхав до Львова і перебував тут місяць, зупинившись у близьких знайомих С. Людкевича – Терлецьких. В цей період відбулася ще одна їх зустріч. У 30-х роках С. Людкевич до слів О. Олеся скомпонував ще два солоспіви «Як любо жити» і «Живіть» і два чоловічі хори а капелла «В хмарах сурми загреміли» і «Журавлями в небо линуть». Поезія О. Олеся «В хмарах сурми загреміли» стала поетичним мотто і текстом хору у симфонічній поемі С. Людкевича «Наше море», створеній в 1954–1955 рр.

[32] Спогадів С. Людкевич не написав, а згаданий збірник спогадів про О. Олеся теж не був реалізований.1999 р. вийшло присвячене О. Олесеві видання: Поет з душею вогняною: Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах / упорядк., передмова і примітки І. Лисенка. Київ : Дніпро, 1999. 224 с.

[33] Про контакти С. Людкевича з Я. Степовим відомостей нема. Твори Кирила Стеценка С. Людкевич міг знати з 1910–1912 рр., коли деякі з них виконувалися на концертах «Львівського Бояна». Особисто з Кирилом Стеценком С. Людкевич мав нагоду познайомитися у Києві, коли зупинявся там дорогою повернення російського полону. В грудні 1917 року у готелі «Савой» на Хрещатику, 38 відбулася зустріч С. Людкевича Кирилом Стеценком, Миколою Леонтовичем та Олександром Кошицем (про це: Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т.1: 1879–1939 Львів : Бінар-2000, 2005., С. 264–265) 1931 р. С. Людкевич опублікував статтю «Кирило Стеценко (реферат на недавньому концерті «Львівського Бояна»). 10 травня 1956 р. у с. Веприк біля Фастова на Київщині С. Людкевич був учасником відкриття надмогильного пам'ятника К. Стеценкові, виступав там зі словом про композитора.

Автограф фіолетовим чорнилом на складеному вдвоє пожовклому аркуші (28,4 х 18,6 см), складеному вдвоє. На першій сторіночці – кольорове (в коричневих тонах) і чорно-біле зображення архітектурних пам'яток в Ленінграді. Зверху друкований напис: «По Ленинским местам», знизу – «Ленинград. Смольний». Текст листа займає дві сторінки розвороту і неповністю третю (останню) сторіночку.

№ 8

[Есей Ольги Юркевич про Станіслава Людкевича]

Сьогодні, 12 січня 1975 р. ми були у Людкевича. Вийшло все несподівано – ми думали, що сьогодні він не прийде до нас. 4-ого І. він був у нас на Рилєєва[34], десь коло 3-тої години дня й питався, коли може прийти до нас на Різдво. Талька[35] запросила його на перший день свят, значить на второк. Він говорив, що п[ані] Оля схоче колядувати й він буде мусіти акомпаніювати на фортеп'яні, що він не знає тих колядок, які співає п[ані] Оля, але буде дивитися в уста й на ходу підбирати акомпаніямент. Жаль тільки, що п'яніно так страшно розстроєне, властиво може він ще пішле настройщика, але правдоподібно то буде трудно. Сидів у нас коло 15-20 хвилин, так щоб тільки домовитися на візиту – а по друге, на Рилєєва був попсутий телефон і мої сестри не могли до мене потелефонувати.

В понеділок вечером ми бачилися, а в вівторок я прийшла на Рилєєва коло п'ятої години. Падав дощ, все було сіро, дощ повільний, дрібний, воздух проникливий. Тут я довідалася, що телефонував Тальки учень, що доктор був вже на нашій вулиці, але завернув – махнув на нього, хоча не пізнав, просив сказати де є вулиця Рилєєва й просив відвести його до трамваю, бо йому крутиться голова й він не може йти в гості. Ми чекали на другий день і на третій, потім наступила п'ятниця й субота – тоді вже ніхто не чекав, а думали, що прийде власне сьогодні, в неділю, як то він звичайно приходить до нас на обід. Його не було. Анатоль[36] сказав – підемо до нього, може він хорий, треба довідатися. Я спочатку не хотіла, бо сподівалася, що буде афронт[37] і його пані придумає викрут, щоб тільки не впустити до дому. Анатоль мене переконав, що треба піти й самим переконатися, як то буде й не загадувати. Пішли, позвонили. Почули голос його пані – хто то – Анатоль – ми до професора – тоді знова – хто то – тоді Анатоль – пані Оля і її муж. Двері відчинилися й почулося – прошу – й тоді ми побачили, що Людкевич стояв в передпокої й все слухав. Мені все таки видається, що якби не те, то вона придумала б що небудь, що він погано себе почуває, чи щось інше й на тому наша візита була б закінчена.

---

[34] На вул. Рилєєва (нині – Івана Вакарчука), 3 мешкала Ольга Юркевич.

[35] Наталія-Іванна Якимчук (1916–1998) – сестра Ольги Юркевич, здобула освіту у гімназії сестер Василіянок та на математичному факультеті Львівського університету. У післявоєнні роки працювала у Львівському музеї українського мистецтва, де була помічницею Іларіона Свенціцького. Після звільнення з роботи у музеї влаштувалася на посаду вчителя математики в одній з вечірніх шкіл Львова. Допомагала музеєві Івана Франка, була особисто знайома з сином письменника і першим директором музею Петром Франком. По виході на пенсію багато мандрувала Європою. В останні роки життя передала багато речей до фондів музею Івана Франка у Львові: серед них – матеріали з відзначення 100-літнього ювілею С. Людкевича, які склали окремий фонд С. Людкевича у фондовій збірці франкового музею.

[36] Йдеться про Анатолія Рудкова – другого чоловіка Ольги Юркевича, виходця з Кремінця Волинської губернії. Одружилися вони на початку 70-х років XX ст.

[37] Афронт (від affront – дослівно: удар в обличчя, виклик) – зневага, приниження, несподівана невдача, різка відсіч.



Рис. 5. С. Людкевич у помешканні Ольги Юркевич.
Зліва направо: Наталія Якимчук (сестра Ольги Юркевич, сидить),
Станіслав Людкевич (за піаніно), Ольга Юркевич та її сестра Ірина Якимчук (стоять)
Фото з фондів Меморіального музею С. Людкевича

Я привиталася з доктором, сказала йому добрий вечір пане доктор і він явно втішився – а, пані Оля, може ми підемо на гору. Як Ви вважаєте. Анатоль взяв мій плащ і ми з доктором пішли на гору[38], підійшов Анатоль. Сіли.

Ясно, я запиталася, як він себе почуває – й сама бачу, що не найгірше. Питаю по вручення ордену[39] – як я поміркувала, доктор явно задоволений з нагороди. Я запиталася, що він говорив в промові – промова напевно записана, й немає потреби її відновлювати з пам'яті – але мені доктор сказав, що говорив про те, що дякує за високу нагороду, на жаль, хоча б він хотів не зможе розвивати ідей м[арксизму]-л[енінізму] тому, що він є каліка – глухий і сліпий. Тепер я розумію закінчення його промови в «Вільній Україні»[40].

Доктор перепитав, який сьогодні день, що за два дні є Новий Рік і що в вівторок він збирається до нас. Якщо зможе, якщо не буде крутитися голова. «Бо що ми б зробили, якби мусіли класти його ліжка?».

---

[38] Йдеться про кімнати на другому поверсі львівського помешкання композитора на тодішній вул. Військовій 7 (нині – С. Людкевича, 7).

[39] Йдеться про орден «Дружби народів», який було вручили С. Людкевичу 30 грудня 1974 року у львівському Обкомі партії після закінчення сесії обласної ради. Про це: Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 2 (1939–1979). Львів : Місіонер, 2009. С. 237–238.

[40] У львівській газеті «Вільна Україна» опубліковано лише один матеріал про вручення С. Людкевичу ордена: Відзнака мистецького подвигу: Композитору С.П. Людкевичу вручено орден Дружби народів. *Вільна Україна*, 1974, № 256 (9028), 31 грудня, С. 3. Основна частина статті – це слово про композитора першого секретаря Львівського обкому компартії України В.Ф. Добрика при врученні нагороди з ідеологічно забарвленим описом шляху і діяльності композитора. Вказано також, що вітали С. Людкевича з нагородою артист О. Д. Гай, ректор Львівської державної консерваторії З. Дашак, співачка М. Байко та поет Р. Братунь. Подячної промови в публікації не наведено, а лише сказано: «У відповідь композитор Станіслав Пилипович Людкевич схвильовано подякував за високу оцінку його праці й сказав, що найзаповітніша його мрія бути корисним своєму народові, доки б'ється серце». Ймовірно, саме про цей уступ йдеться у спогаді. У тій же газеті раніше була й інша публікація: Церлюк С. Патріарх української музики (Станіславу Людкевичу – 95 років). *Вільна Україна*. 1974. № 251 (9023), 24 грудня. С. 3. Публікація розкриває творчий шлях і грані діяльності С. Людкевича і повідомляє про концерти у консерваторії і філармонії з нагоди ювілею композитора, однак промов композитора тут також не цитується.

Я почала дискусію про те, що таке класицизм. Він почав говорити, я хотіла записати, але не мала ручки ні паперу. Анатоль дав мені ручку, а паперу не мав і я вхопила фотографію Людкевича, яку хотіла йому дати, але почала писати. Вона є. Під кінець я просила, що скоштував кавалочок макового торта, який я йому принесла. Він сказав, що дякує, що там мама його пані варить вечерю, але він не хоче їсти, бо їдження йому не є потрібне – чому ми, очевидно, заперечили. Тоді почалася, знова, прінціпова розмова: пані Олю, мені опіка потрібна – тут є Штундер мама[41] варить їсти, пряче робить то так, що не можна бажати краще. Ви, пані Олю не мали б стільки часу, щоб забезпечити фізичні потреби. Я на те відповіла – не говорім про те. Анатоль нахилився до доктора й повторив – не треба про те говорити – пане доктор. Людкевич зразу замовк і почав знова про те, що в вівторок до нас прийде, бо: «дякувати Богу, що наша давна атмосфера задержалася і ми можемо з собою поговорити». Я на то відповіла, що рада була б його частійше бачити й з ним поговорити – але… на то доктор: «чому Вам дивитися на занепад мене, з яким Ви стільки дружили; я хотів би, щоб Ви памятали мене хоча б відносно бодрим і таким щоб я залишився в Вашій пам'яті, а не як фізична розвалина». Ми були там уже годину, прийшла пора вечері й ми встали йти. Доктор, як звичайно поцілував мене в руку, я його в лице й потім він, як звичайно, знова цілує в руку й знова наставляє лице. Йому же явно бракує тої ласки. Ми зійшли на долину, доктор подав мені футро, Анатоль підхопив і як вони сміялися, будемо разом подавати п[ані] Олі плащ. Дуже то невигідне і краще, як то робить один мущина. Доктор знова взяв цілувати мою руку, я знова його поцілувала, він взяв шапку, щоб відпровадити нас до фіртки. Анатоль кинувся давати йому плащ, але він взяв тільки шалик і вперся, що нераз так виходить. Вийшли, при фіртці ще три рази мене цілував в руку, Анатолю подавав й я знова три рази його цілувала в лице. Так ми попращалися. Бідний він.

Бідний він. По дорозі до дому Анатоль запитався мене, які мої враження з «проведеного вечора». Я підвела підсумки: по-перше, я ще не відпружилася, бо була переконана, що на порозі буде скандал і пані жона мене не впустить. По-друге, пані жона, тихо, підступно вмовляє йому, що він не може виходити сам на вулицю, бо йому закрутиться голова – чому тоді, коли вона точно знає, що доктору на мені залежить, не відпровадить його до нас, на Рилєєва, а потім, хай ми відведемо. Тут я бачу, готується така атмосфера, що Ви професоре, не можете виходити й не треба нікуди йти. По-третє, на моє питання, хто приходить, доктор сказав, що Березовський[42] і М[арія] Білинська[43] – але я її дальше

[41] Згідно будинкової книги помешкання С. Людкевича на вул. Військовій, 7, якийсь час в останні роки життя композитора у будинку була прописана мати Зеновії Костянтинівни Штундер – Єлизавета Михайлівна, яка мешкала тут до своєї смерті.

[42] Орест Березовський (1909–1996) – український віолончеліст та музичний педагог. Випускник Коломийської філії (1931) та централі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові (1931–1938, клас П. Пшенички). Працював в оркестрах Львівської опери, філармонії, викладав у Львівській Середній спеціальної музичній школі. Організатор і учасник відомого у 30-х роках XX ст. струнного квартету (В. Цісик (1 скрипка), Р. Согор (2 скрипка), Б. Задорожній (альт), О. Березовський (віолончель). 1950 р. був засланий на вічне поселення в Красноярський край на Сибіру. Працював викладачем віолончелі у дитячій музичній школі в м. Ачинськ. 1966 р. був реабілітований, повернувся до Львова, де працював віолончелістом в оркестрі Львівського театру опери та балету.

[43] Марія Білинська (1912–1996) – український музикознавець, педагог, кандидат мистецтвознавства. Освіту здобувала у Коломийській гімназії та на відділах музикознавства та філології (германістика) Львівського університету. Працювала в гімназії і філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Коломиї. Від 1948 р. – працювала педагогом в музичній школі- десятирічці та у Львівській Державній Консерваторії ім. М. Лисенка. Авторка монографії про Сидора Воробкевича, книги «Грає Кобзар, виспіву…», низки музично-критичний статей у львівській пресі. Серед архіву С. Людкевича є кілька листів М. Білинської до

не люблю; дослівні його слова – М[арія] Б[ілинська] не потрафить нічого принципіального оборонити – вона хоче бути з усіма добра – хіба то, що не робить свинств. «А Березовський приходить і мучить мене довгими розмовами – я хотів би, щоб він вже пішов, а він і не думає». По-четверте – атмосфера, яка там навколо нього панує, то атмосфера опіки, їдження і страху перед самотою і опущеністю. Не має з ким поговорити – власне «поговорити». Березовський його замучує балаканиною, Білинської він не любить. Коли доктор говорив мені, що з Вами (зі мною) є все про що поговорити, я підповідала йому, що ж маєте тепер з ким дома поговорити й до кого слово сказати – він відповідав мені на те, що з Штундер нема про що говорити й взагалі, вона ходить мовчазлива, й не говорить – а Ви п[ані] Олю можете мертвого підняти, Ви все маєте таку тему, все вмієте зацікавити, все вмієте зажартувати, щось оповісти – богато їздите і вмієте цікаво розповісти. Він молодів коло мене – а тут має тепер атмосферу пригноблення, мовчазності, атмосферу їдження й міщанського добробуту – філістерства й самозадоволення з добре й вчасно звареного обіду. Бідний доктор і дуже мені його жаль. Побут потрібний, але то не є чоловік, для якого все те є найважніше. Для нього важніша є атмосфера – а ту коло нього вбивають дрібними підступами, які завели його до того, що він починає повторяти підсовувані йому слова.

Ще одне – кожний раз він передімною оправдується, що він «розписався»[44] – бо я зайнята, бо я не змогла би приділювати йому стільки уваги – я все йому повторяю, що те все правда, що я живу в першу чергу моєю наукою, що і десятки що… – але те все, що він має з тим актом, звичайно купується за гроші.

Ще раз питав мене, що з моєю докторською – що він хотів би ще дочекатися моєї степені, бо моя докторська – то його сатисфакція[45].

ММСЛ. Два пожовклі аркуші (29,5 х 21,4 см) зі слідами поперечного згину посередині, а також з численними слідами згинів на кутиках аркушів. З лівої, правої сторони та знизу обидва аркуші пошарпані, наддерті. По місцях згинів іноді трапляються маленькі надриви. Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою.

Література

1. Білинська М. Жмуток спогадів про Станислава Пилиповича Людкевича – людину чутливого й доброго серця. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* / упорядник Зеновія Штундер. Друге видання доповнене. Львів – Жовква : Місіонер, 2014. С. 158–180.
2. Відзнака мистецького подвигу: Композитору С. П. Людкевичу вручено орден Дружби народів. *Вільна Україна*. 1974. № 256(9028). 31 грудня, С. 3.
3. Горак Р. Ремі-брідж з Станіславом Людкевичем. *Горак Р. Львівські історії*. Львів : Апріорі, 2016. С. 77–95.
4. Горак Я. Історія видання наукової спадщини Філарета Колесси в 50-х–70-х роках ХХ століття. *Етномузика* : зб. ст. та матеріалів із нагоди 175-річчя Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 15. Львів : Галич-прес, 2019. С. 128 – 142. http://dx.doi.org/10.33398/2523-4846-2019-15-1

композитора. Також М. Білинській належать спогади про композитора (Білинська М. Жмуток спогадів про Станислава Пилиповича Людкевича – людину чутливого й доброго серця . *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* / упорядник Зеновія Штундер. Друге видання доповнене. Львів – Жовква: Місіонер, 2014. С. 158–180), серед яких є згадки про перебування С. Людкевича у помешканні Ольги Юркевич.

[44] С. Людкевич розписався зі Зеновією Штундер 9 листопада 1973 року. Перед тим, 15 червня 1973 р. у нотаріальній конторі склав заповіт, за яким все своє майно і архів заповів дружині (Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т.2 (1939–1979). Львів : Місіонер, 2009. С. 231).

[45] Схожа думка зафіксована у листі О. Юркевич до композитора від 4 лютого 1975 р. з Москви: «Але я розписалась про мою докторську! Але про що думаєш, про те говориш – а це знова значить, що я вже всіми думками коло докторської. Це те, до чого Ви все мене заохочуєте, говорячи, що моя докторська це Ваша дисертація».

5. Горак Я., Письменна О., Черевко К. Кафедра теорії музики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка: історія, персоналії, здобутки. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2024. 388 с. DOI: 10.32782/1120242811.
6. Дзюбан Р. Переміщення рукописної спадщини Миколи Лисенка з фондів Львівської філії бібліотеки АН УРСР у 1947 р. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефа*ника : зб. наук. пр. Вип. 8(24). Львів: ЛННБ України ім. В. Стефаника, 2016. С. 266–278.
7. З мистецького життя Львова. Львівська музична школа. *Краківські вісті*. 1942. № 44(491). 4 березня. С. 4. Підписано: Зет.
8. Інвентарна книга № 4 Бібліотеки Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (ВММІ). Від інвентарного № 07426 – до інвентарного № 012150.
9. Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / Підготовка текстів, вступна стаття, коментарі та іменний покажчик Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. 424 с.
10. Лисенко І. Розірвана нитка життя. *Поет з душею вогняною: Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах* / Упорядкування, передмова та примітки І. М. Лисенка. Київ : Дніпро, 1999; Нью-Йорк – Київ – Львів : Видавництво М. П. Коць, 1999. С. 3–8.
11. Мелех-Яросевич Л. Фрагменти моїх спогадів про С. П. Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* / Упоряд. З. Штундер. 2-ге вид. Львів – Жовква: Місіонер, 2014. С. 260–263.
12. Людкевич С. Лисенко в моєму житті. *Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи* / упорядкування, редакція, переклади вступна стаття і примітки З. Штундер. Т. 1. Львів : Видавництво М. Коць, 1999. С. 387–389.
13. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 19: Автобіографічні матеріали. Записні книжки. Листи (1907–1956). Редкол.: Л. М. Новиченко (голова), В. А. Бурбела (секретар), Г. Д. Верес, М. М. Гордійчук (заступник голови) та ін. Київ : Наукова думка, 1988. 704 с.
14. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 20: Листи (1957–1964) / редкол. : Л. М. Новиченко (голова), В. А. Бурбела (секретар), Г. Д. Верес та ін. ; упорядкування В. А. Підпалої і Р. Я. Пилипчука ; редактори тому Л. М. Новиченко, Б. М. Рильський. Київ : Наукова думка, 1990. 896 с.
15. Хроніки Наукового товариства ім. Шевченка у Львові за час від 1. І. 1935 – 25.XII. 1937. Число 73. Львів : Накладом НТШ, 1937.
16. Хроніки Наукового товариства ім. Шевченка у Львові за час від 26. XII 1937 – 31.XII. 1938. Число 74. Львів, 1939.
17. Церлюк С. Патріарх української музики (Станіславу Людкевичу – 95 років). *Вільна Україна*. 1974. № 251(9023), 24 грудня. С. 3.
18. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1: 1879–1939 Львів : «Бінар-2000», 2005. 636 с.
19. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 2: 1939–1979. Жовква : Місіонер, 2009. 360 с.
20. Штундер З. Станіслав Людкевич і його праця в Етнографічній та Музикознавчій комісіях Наукового товариства ім. Шевченка. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Том CCXXVI: Праці Музикознавчої комісії*. Львів : НТШ, 1993. С. 456–459.
21. Юдіна В. Увічнення пам'яті українського композитора М. Лисенка. *Радянське мистецтво*. 1947. № 12(102). 19 березня. С. 4.

Дата першого надходження статті до видання: 31.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

УДК 7. 071. 2(477. 83) «Дудар В.»
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-9

Хохлогорська Марія Борисівна
Заслужена артистка України,
доцент кафедри музичного мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка
https://orcid.org/0000-0001-6003-5887

В. ДУДАР – СПІВАК, АРТИСТ, ПЕДАГОГ

Біографія Василя Дудара доволі типова для багатьох українських артистів, які пройшли складний шлях до свого мистецького утвердження. Він народився 1 січня 1945 року у селі Розаліївка Київської області у багатодітній селянській родині. Він був п'ятою дитиною. Змалку любив співати і мав велику жагу до читання. Маленький Василь перечитав усі книжки шкільної, а пізніше й сільської клубної бібліотеки. Особливу радість хлопцю приносила участь в учнівському хорі. Вже з 7-го класу Василь Дудар постійно виступав як соліст цього колективу. Репетиції, концертні виступи, участь у фестивалях стали невід'ємною частиною життя юнака. Один з успішних виступів хору за участю десятикласника В. Дудара став доленосним. На юного соліста звернув увагу викладач Київського культосвітнього училища і запропонував продовжити навчання в стінах цього учбового закладу.

Розпочинається навчання молодого музиканта на диригентсько-хоровому відділі. Крім основних фахових предметів він успішно опановує гру на баяні і фортепіано, а також починає відвідувати заняття з постановки голосу. Його викладач вокалу С.В. Гундарєва, недавня випускниця Київської консерваторії класу професора М. Донець-Тессейр, побачила перспективу свого учня і вселила в нього надію навчатися вокалу в консерваторії. Але шлях на професійну сцену виявився доволі тривалим.

Після закінчення культурно-освітнього училища в 1965 році, молодий спеціаліст Василь Дудар їде за направленням у райцентр Ставище художнім керівником будинку культури і викладачем місцевої музичної школи по класу баяна. В цей період В. Дудар гуртує довкола себе великий хоровий колектив, з яким готує концертні програми, шліфує свої виконавські та педагогічні навички. Це був час формування мистецьких уподобань молодого музиканта, становлення його творчої особистості виконавця і викладача. Робота в будинку культури і музичній школі стала важливою сходинкою у набутті професіоналізму, однак не розкривала в повній мірі щедрий талант і великі можливості молодого фахівця.

Велике бажання професійно співати привели В. Дудара до Київського музичного училища ім. М. Глієра в клас Броніслави Полякової, у минулому солістки Київської національної опери. Систематичні заняття з постановки голосу в класі досвідченого педагога, регулярні успішні учбові виступи заклали міцні професійні підвалини Дудара-вокаліста.

В той період до Києва з концертом своїх учнів завітали відомі професори Львівської консерваторії Павло Кармалюк і Остап Дарчук[1]. На прохання його викладачки, Василя Дудара прослухав завідувач кафедрою сольного співу Львівської консерваторії П. Кармалюк і помітив його яскраві здібності.

[1] Жишкович М. А. Бень Г. Л. Педагогічна діяльність Остапа Дарчука у контексті розвитку Львівської вокальної школи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2010. № 1. С. 91–99.

Так мрія стати професійним співаком починає збуватись. Василь успішно складає вступні іспити і його зараховано до Львівської консерваторії в клас професора Остапа Йосиповича Дарчука. Видатний педагог, О.Й. Дарчук доклав великих зусиль для подолання вокальних проблем свого учня, виявляючи величезне терпіння і віру в його талант. Людина великого доброго серця, Остап Йосипович всі роки навчання виявляв до молодого співака щиру турботу і батьківську опіку[2].

Справжнє народження співака-артиста сталося на четвертому курсі консерваторії. На заняттях в оперній студії при консерваторії з відомими режисерами-постановниками О. Гаєм та Р. Ашкеназі розкривається непересічний виконавський хист студента. З'явилась артистична впевненість і розкутість. Успіхи В. Дудара стали такими очевидними, що його зараховують стажистом до Львівського оперного театру.

Починати прийшлось з невеличких ролей, але в театрі відкрились широкі можливості поповнювати репертуар новими цікавими партіями, пробувати свої сили в різних музичних стилях.

70-ті роки – «золота епоха» Львівської опери. Басові партії виконують визнані майстри сцени: В. Луб'яний, М. Попіль, В. Лужецький[3]. Молодому Василю Дудару було на кого рівнятися, в кого переймати вокальний і сценічний досвід. Вплив цих професіоналів на молодого артиста був значним, але кожний образ, створений Дударем, мав свої неповторні риси, що свідчило про яскраву творчу індивідуальність.

За час роботи в театрі В.В. Дудар підготував і виконав 72 партії українських та зарубіжних композиторів, серед яких: Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Виборний, Тарас, Пацюк («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Різдв'яна ніч» М. Лисенка), Війт («Украдене щастя» Ю. Мейтуса), Іван Гонта («Згадайте, братія…» В. Губаренка), Бурунда («Золотий обруч» Б. Лятошинського), Голос Єгови («Мойсей» М. Скорика), Збігнєв, Сколуба («Страшний двір» С. Монюшка), Спарафучілє («Ріголетто» Дж. Верді), Альвізе («Джоконда» А. Понк'єллі), Коллен, Бенуа, Альцендор («Богема» Дж. Пуччіні), Дон Базіліо («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Дон Паскуале («Дон Паскуале» Г. Доніцетті), та ін.[4].

В. Дудару підкоряються різноманітні музичні стилі та жанри. Він органічний і переконливий як в характерних, комічних, так і в героїчних образах вітчизняної і світової оперної музики. Пильна увага до слова, до емоційних відтінків тексту – характерна риса індивідуального виконавського стилю артиста. В його інтерпретації слово завжди виразно проспіване, на міцній вокальній опорі, на широкому диханні, що формує пластику вокальних фраз. Такий підхід відповідає традиції української вокальної школи, яка вимагає від співака виразної дикції у співі та знайшла своє яскраве втілення в творчості В. Дудара.

Надзвичайна акторська обдарованість В. Дудара дозволила артисту створювати багатогранні сценічно достовірні образи. Його герої гармонійно поєднують в собі відповідність зовнішнього вигляду і глибокого проживання кожного нюансу сценічної поведінки персонажу.

Серед творчих здобутків Василя Дудара особливе місце займає образ Івана Карася з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Це була чи не найулюбленіша роль артиста. Вперше В. Дудар вийшов на сцену львівської опери в ролі Івана Карася 2 лютого 1975 року і виконав її 238 разів протягом більш, ніж 30-ти років!

---

[2] Бень Г. Л. Остап Дарчук – співак і педагог. *Просценіум*. Львів, 2010. № 2/3(27/28) С. 61–66.

[3] Терещенко А. К. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка. Київ : Музична Україна, 1989. 208 с.

[4] Масляк Н. М. Дудар Василь Вікторович. Енциклопедія сучасної України. Київ, 2008. Т. 8. С. 500.

В. Дудар трактував Карася не просто як гумористичну постать, а як справжнього козака, який міг і відстояти своє зі зброєю в руках, і підтримати в тяжку хвилину своїх співвітчизників, і коли потрібно, повести за собою, а ще й дотепно пожартувати і добряче погуляти.

В. Дудара можна сміливо зарахувати до найкращих виконавців партії Карася серед яких були і М. Донець, І. Паторжинський, А. Кікоть, В. Лужецький.

Ось як про В. Дудара відгукнувся режисер-постановник львівської опери В. Дубровський: «Створений В. Дударем образ Івана Карася в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», на мою думку, є найкращим з усіх, які мені довелося бачити. Карась у його виконанні дуже різноплановий. Створюючи характер свого героя за допомогою барв соковитого народного гумору, він уникає дешевого комікування, але в деяких епізодах опери співає з таким епічним розмахом і промовляє з такою силою переконання, що мимоволі бачиш в такому Карасі лисенкового Тараса Бульбу. У вокально-сценічному плані ця роль є однією з найкращих у репертуарі актора»[5].

Не менш колоритною фігурою у виконанні Дудара є партія Виборного з опери М. Лисенка “Наталка Полтавка”. Актор-співак розкриває свій образ Макогоненка не прямолінійно, а тонко, життєво, з підтекстом, відтворюючи тип хижака, що ховається за зовнішньою доброзичливістю і прагне урвати для себе якомога більше. Своєю професійною грою В. Дудар може позмагатися з багатьма акторами драматичного театру.

Велику повагу В. Дудар здобув не тільки у режисерів, а й у диригентів. Заслужена артистка України, провідний диригент Львівської національної опери Ірина Стасишин згадує: « Моя робота у Львівській опері розпочиналася поруч із майстрами, серед яких Василь Вікторович Дудар завжди займав особливе місце. Для мене, тоді ще молодої диригентки, він став справжньою професійною опорою. Його візитівкою був легендарний Карась, з яким він об’їхав усю Україну. Свого часу його виконання цієї партії було визнано найкращим на рівні країни, і це не дивно – він відчував цей образ на генетичному рівні. Окрім «Запорожця за Дунаєм», ми багато працювали разом у «Наталці Полтавці» (Виборний), «Страшному дворі» (Скалуба), «Ріголетто» (Спарафучіле) та «Тосці» (Ризничий). Як диригент я завжди цінувала його вокальну надійність: на бас Дудара можна було буквально «спертися» – він тримав музичну вертикаль вистави за будь-яких обставин. Але понад усе Василь Вікторович запам’ятався своєю людською енергією. Це людина рідкісної добродушності та щирості. Його дотепність у театральних кулуарах легендарна: він міг розрядити напружену атмосферу репетиції одним влучним жартом, не втрачаючи при цьому робочого темпу. Працювати з ним було легко, бо він завжди залишався справжнім – і в житті, і в кожній ноті».

Роки роботи у Львівській опері (1973–1981 рр.) чергуються з періодом діяльності на посаді соліста ансамбля Південної групи військ м. Будапешт (Угорщина) (1981–1985 рр). В ці роки концертний репертуар співака поповнюється піснями і романсами українських композиторів, піснями народів різних країн. У 1985 році співак повертається на рідну оперну сцену.

23 січня 1993 року у Львівській опері відбулась прем’єра опери М. Лисенка «Тарас Бульба». Образ Тараса став однією з вершин творчості В. Дудара. Його Тарас вражає своїм драматизмом, глибиною почуттів, переконливою героїко-епічною особистістю.

---

[5] Логойда М. Біографічний нарис.[про В. Дудара]. З репертуару Василя Дудара. Збірка ІІ: Думи та обробки народних пісень для баса. Львів : «ТеРус». 2005. С. 5–14.

19 серпня 1993 року за великий особистий внесок у збагачення Української національної культури, високу професійну майстерність указом президента України Василеві Дудару присвоєно почесне звання «Заслужений артист України».

Цього ж року В. Дудар починає ділитись своїм досвідом з вокалістами-початківцями у Львівському музичному училищі імені С. Людкевича.

З 1996 по 2001 рік В. Дудар бере участь у довготривалій концертній поїздці містами Німеччини, Австрії, Швейцарії. Після повернення до Львова продовжує працювати в театрі і завідує відділом академічного співу в музичному училищі імені С. Людкевича. З вересня 2003 року до цього додається викладацька діяльність у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка на кафедрі академічного співу. З 2010 року В. Дудар щедро ділиться вокальним досвідом зі студентами кафедри музичного мистецтва ЛНУ ім. І. Франка.

На викладацькій ниві В. Дудар досягнув чудових результатів. Один лише перелік його випускників і учнів говорить сам за себе. Народна артистка України Любов Качала, лауреати всеукраїнських і міжнародних конкурсів Олексій Кувітанов, Ірина Ключковська, Анна Старушкевич, Олександра Марич, Мар'яна Березяк, Роман Чабаранок, Мар'яна Мазур, Віталій Роздайгора, Орися Білик, Макарій Пігура, Тетяна Борецька та багато інших. Це все високопрофесійні співаки, які успішно виступають на провідних оперних сценах і концертних майданчиках України та світу. Багато хто з них вже сам успішно займається педагогічною діяльністю і продовжує справу свого наставника. Завдяки своєму авторитету співака і музиканта, компетентності і вимогливості педагога, доброзичливості і дбайливому піклуванню про студентів, Василю Вікторовичу Дудару вдалося виховати таку потужну плеяду молодих фахівців[6].

Одна з найперших і найуспішніших випускниць В. В. Дудара – Народна артистка України Любов Качала. Вона пройшла шлях від студентки Львівського державного музичного училища класу В. В. Дудара до його колеги – солістки Львівської національної опери і викладача Львівської національної музичної академії. Протягом останніх двадцяти років вона яскраво і самобутньо виконує низку провідних сопранових партій на сцені Львівського театру. Особливо зворушливими були виступи, коли вчитель і учениця натхненно працювали пліч-о-пліч в спільних виставах.

Спогадами про своє навчання у маестро поділилась Мар'яна Мазур – молода, але вже широко визнана на міжнародній оперній арені співачка: «Перше творче знайомство з Василем Вікторовичем відбулося в далекому 2013 році на IV Всеукраїнському конкурсі солістів – вокалістів ім. Ірини Маланюк (м. Івано-Франківськ). Я – студентка третього курсу Дрогобицького педагогічного інституту музично-педагогічного факультету, одна з конкурсанток. Василь Вікторович – викладач, який привіз своїх студентів на цей конкурс. І я, і вихованці маестро пройшли до фіналу змагання. Після виступу в третьому турі, ще до оголошення результатів, Василь Вікторович, зустрівши нас з моїм педагогом Євгенією Шуневич, сказав: «Не розумію, звідки з'явився оцей приголомшливий голос?». Для мене така висока оцінка визнаного фахівця, відомого викладача співу була справжнім підкріпленням. Моїй радості не було меж, коли я отримала Гран-прі цього змагання! Я ще більше утвердилась у своєму бажанні потрапити на оперну сцену.

Після закінчення інституту я успішно пройшла прослуховування в хор львівської опери. Поступити в хор оперного театру було моїм свідомим рішенням. Я вважала,

[6] Конопляник А. С. Роль слова і дикції у вокальному виконавстві та педагогіці на прикладі творчості Василя Дудара : Дипломна робота на здобуття освітньо – кваліфікаційного рівня «Магістр». Науковий керівник Доктор мистецтвознавства, професор Кияновська Л. О. Львів 2022. 72 с.

що робота в цьому високопрофесійному колективі посприяє моєму фаховому зростанню і допоможе отримати сценічний досвід та стане сходинкою до здійснення мрії стати професійною співачкою. Працюючи в хорі, мене дуже мотивувало те, що я бачила і чула на сцені – це робота наших солісток. Для себе я вирішила, що буде гріхом, бодай, не спробувати проявити себе в якості солістки. На той час для цього мені бракувало і досвіду і професійної інформації, тому я звернулась до Василя Вікторовича. Ми домовилися, що спробуємо підготуватися до міжнародного конкурсу вокалістів імені Соломії Крушельницької, який мав проходити наступного 2019 року. Як досвідчений педагог Василь Вікторович одразу визначив мої сильні сторони: глибоку емоційність та інтелектуальний підхід до роботи над музичним матеріалом. Його найпершою вимогою до мене було співати так, щоб не загубити і не спотворити свій природний тембр. Так почалась копітка робота над аріями, партіями, образами, стилями. Приємно, що моя вокально–технічна підготовка його влаштовувала. На заняттях Василь Вікторович повністю віддавався роботі. В емоційному плані мені дуже імпонували його вимоги і, здається, мені вдавалось їх відтворювати. В нас обох було відчуття, що ми зможемо показати хороший результат.

І ось наступив довгоочікуваний конкурс. Перший тур, другий тур і я у фіналі! В третьому турі буду співати партію Мімі в «Богемі». Організатори конкурсу призначили мені третю дію вистави. Я надзвичайно зраділа цьому, тому що емоційний стан, який переживає героїня в цій дії, мені дуже близький і зрозумілий. Виступ у третьому турі пройшов на одному диханні, без емоційної фальші. Великою підтримкою для мене був мій чудовий партнер – Заслужений артист України Роман Трохимук. З особливим трепетом згадую слова мого дорогого наставника, який, як тільки вщухли оплески, зайшов до мене в гримерку, і, не ховаючи сліз, сказав: «Як можна таке робити з людьми?» Здається, в той пам'ятний для мене вечір, вдалося досягнути сердець слухачів.

Наша спільна робота з Василем Вікторовичем принесла мені надзвичайне творче задоволення, посприяла моєму фаховому зростанню і, як наслідок, стала запорукою перемоги на цьому конкурсі. Гран-прі V Міжнародного конкурсу оперних співаків імені Соломії Крушельницької відкрив переді мною двері до сольної кар'єри на оперній сцені!».

Значну увагу В.В. Дудар приділяв науковій роботі, що знайшла своє втілення в ряді методичних розробок і двох нотних збірках музичних творів з його репертуару, що супроводжуються педагогічними рекомендаціями, в яких маестро рясно ділиться своїм досвідом з новим поколінням вокалістів.

В роботі «Слово – основа виразності у вокальному виконавстві» В. Дудар наголошує, що українська вокальна школа вимагає від співака володіння синтезом слова і співу. В українському фольклорі і в творчості українських композиторів – класиків саме слово несе основне образно – емоційне навантаження. Тому від співака очікується володіння мистецтвом орфоепії – вміння правильно відчувати та вимовляти голосні та приголосні звуки. На думку автора, дикцією та орфоепією не можна займатися епізодично і відривати від інших вокальних проблем. Вона повинна бути предметом постійної художньої роботи співака, так само як робота над чистотою інтонації, вільним володінням всім діапазоном голосу, грамотним фразуванням, тощо[7].

В методичній розробці «Робота над збагаченням емоційно – звукової палітри у класі вокалу» В. Дудар обґрунтовує важливість комплексного підходу до постановки голосу,

[7] Дудар В. В. Слово – основа виразності у вокальному виконавстві: Методична розробка. Львів, 2004. С. 8–15.



Заслужений артист України Дудар В. В.



Професор Дарчук О. Й.

що включає удосконалення фонації голосу учня, збереження його природного тембрального забарвлення та свідомий підхід до створення художнього образу[8]. Безсумнівно, що ці засади стали міцним підгрунтям вокально-педагогічного методу В.В. Дудара у вихованні молодих співаків. Але запорукою успішної педагогічної діяльності, безсумнівно, стала непересічна особистість і багата творча натура маестро, що здатна зацікавити, надихнути і задовільнити творчі запити юних музикантів.

Незмінний концертмейстер класу В.В. Дудара у Львівській національній академії ім. М.В. Лисенка, нині провідний концертмейстер Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької Мар'яна Самотос ділиться спогадами про співпрацю з маестро: «Моє знайомство з Василем Вікторовичем Дударем почалося в 2004 році коли я почала працювати концертмейстером в його класі в музичній академії імені Миколи Лисенка у Львові. І тоді це стало початком мого знайомства, розуміння і закоханості у світ вокального мистецтва. Неможливо кількома рядками описати масштаби педагогічної діяльності Василя Вікторовича за повних 20 років нашого творчого спілкування, але з перспективи часу добре окреслюються основні засади його вокальної педагогіки, які я б назвала «комплексним підходом» у навчанні академічному співу. Звичайно, базовими були пояснення технічних алгоритмів всіх фізіологічних процесів співу. Наголошувалось на важливості правильної постави, процесів вдиху і видиху, вокальної артикуляції, але завжди з урахуванням індивідуальних особливостей апарату молодих співаків. При всій різноманітності прийомів і пошуків разом зі студентами вокальних рішень, часом навіть суперечливих, єдиною метою Василя Вікторовича було плекання чистоти і природності тембру голосу. Не менш важливою складовою навчального процесу відразу, з перших уроків навчання, був акцент на важливості емоційно-виразових засобів. Цьому сприяли інтелектуальне осмислення поетичних текстів, багаті асоціативні пояснення та порівняння, які продуктивно впливали на розвиток

[8] Дудар В. В. Робота над збагаченням емоційно – звукової палітри у класі вокалу: Методична розробка. Львів, 2004. 26 с.



Дудар В. В. в ролі Карася. Робота пензля В. П. Лужецького



Дудар В. В., Австралія, 2026 рік

творчої уяви молодих співаків. При гармонізації технічних і емоційних процесів, вокальний апарат часто інтуїтивно сам налаштовувався на правильний резонанс. Багатий емпіричний метод у педагогіці був здобутий через величезний практичний досвід Василя Вікторовича як оперного і концертно-камерного співака. Студенти його класу завжди привертали увагу високою художньою мистецькою зрілістю виконання.

Також хочу окремо згадати про велику повагу Василя Вікторовича до роботи концертмейстера в класі академічного співу і розуміння значення його ролі для реалізації творчого потенціалу співака. Він завжди розцінював нашу з ним роботу в класі як рівноцінне партнерство. Ми дуже часто проводили тематичні концерти, брали участь у вокальних конкурсах. Однією з причин цього було виховання Василем Вікторовичем у своїх студентів таких необхідних для музиканта стресостійкості і витривалості публічних виступів. Василь Вікторович задіював в навчальному процесі золотий фонд класичного вокально-педагогічного репертуару, так і багато маловідомих творів. Тому ми в класі ніколи не нудились»[9].

Сьогодні, у складні для України часи, набуває особливого значення збереження національної пам'яті, захист національної культури, музичної зокрема. Аналіз і дослідження творчого спадку фахівців, які розвивали і збагачували українське музичне виконавство, зберігали і примножували національні традиції українського вокального мистецтва і української вокальної школи, має пріоритетний характер, адже саме на нас лежить відповідальність перед наступними поколіннями за збереження українського культурного надбання. Огляд творчого шляху Заслуженого артиста України Василя Вікторовича Дудара – артиста, співака, педагога, присвячений 80-ти річчю митця – одна з цеглин у фундаменті збереження багатої національної вокальної спадщини України.

Література

1. Жишкович М. А. Бень Г. Л. Педагогічна діяльність Остапа Дарчука у контексті розвитку Львівської вокальної школи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство.* Тернопіль, 2010. № 1. С. 91–99.
2. Бень Г. Л. Остап Дарчук – співак і педагог. *Просценіум.* Львів, 2010. № 2/3(27/28). С. 61–66.
3. Терещенко А. К. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка. Київ : Музична Україна, 1989. 208 с.
4. Масляк Н. М. Дудар Василь Вікторович. *Енциклопедія сучасної України.* Київ, 2008. Т. 8. С. 500.
5. Логойда М. Біографічний нарис.[про В. Дудара] / З репертуару Василя Дудара. Збірка ІІ: Думи та обробки народних пісень для баса. Львів : «ТеРус». 2005. С. 5–14.
6. Конопляник А. С. Роль слова і дикції у вокальному виконавстві та педагогіці на прикладі творчості Василя Дудара: Дипломна робота на здобуття освітньо – кваліфікаційного рівня «Магістр». Науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор Кияновська Л. О. Львів 2022. 72 с.
7. Дудар В. В. Слово – основа виразності у вокальному виконавстві : методична розробка. Львів, 2004. С. 8–15.
8. Дудар В. В. Робота над збагаченням емоційно – звукової палітри у класі вокалу: Методична розробка. Львів, 2004. 26 с.
9. Дудар В. В. Вокально-педагогічний репертуар для баса : методична розробка. Львів : 2004. 47 с.

Дата першого надходження статті до видання: 31.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 03.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

[9] Дудар В. В. Вокально-педагогічний репертуар для баса: методична розробка. Львів : 2004. 47 с.

РЕЦЕНЗІЇ

DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-10

Кияновська Любов

МУЗИЧНИЙ ОБРАЗ «ЗАПОВІТУ» БЛАЖЕННІШОГО ПАТРІАРХА ЙОСИПА СЛІПОГО

26 квітня у Львівському органному залі відбулася світова прем'єра ораторії «Per áspera ad astra» («Крізь терни до зірок») для читця, сопрано, двох хорів та симфонічного оркестру Віктора Євстахійовича Камінського, створеної за мотивами «Заповіту» Блаженнішого патріарха Йосипа Сліпого.

Виконавцями виступили: Галицький академічний камерний хор (художній керівник та головний диригент – Василь Яциняк), хор оперної студії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (диригенти – Василь Долішний і Наталія Гринишин), симфонічний оркестр оперної студії ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Іванна Штурмак-Яремишин – сопрано, Петро Радейко – читець. Диригент – Богдан Дашак.

Не зайве нагадати, що саме сакральність, яка в українській художній традиції віддавна існує не просто як провідна лінія, а в певній нерозривній «триєдності» – як суто канонічна сутність, як один з найістотніших елементів фольклору і народної обрядовості, як універсальна призма, крізь яку розглядається національна історія, – і надалі, попри всі інші декларовані постулати і маніфести, залишається незмінною опорою не лише створеного, але й твореного в українському духовному просторі.

Для Віктора Камінського впродовж кількох десятиліть головною лінією творчості стала релігійна і національно-історична сфера, що найяскравіше втілилась в таких творах, як Симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» для солістів, мішаного хору та оркестру на слова Ігоря Калинця, ораторія «Іду. Накликую. Взиваю…» для солістів, читця мішаного хору та оркестру на тексти Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець, кантата «Благодатна пора наступає» на сл. Івана Франка (лібрето Василя Вовкуна) для хору, солістів і симфонічного оркестру, «Героїчна поема» для солістів та симфонічного оркестру на вірші Ірини Калинець, кантата «Іван Підкова» для мішаного хору та камерна кантата № 2 «Чигрине, Чигрине» для кобзаря і камерного оркестру на вірші Тараса Шевченка, Літургія Іоанна Златоуста для солістів і мішаного хору, «Акафіст до Пресвятої Богородиці» для хору, солістів та струнного оркестру, а також «Пасхальна Утреня» для хору і солістів.

Ораторія «Per áspera ad astra» була написана ще у 2012 році. Її створення інспірував світлої пам'яті режисер Сергій Проскурня, який уявляв собі постановку ораторії на сцені Київського академічного національного театру опери і балету України ім. Т. Г. Шевченка як розгорнутого музично-театрального дійства. В. Камінський писав свою ораторію в особливих умовах, перебуваючи у складі делегації в Норвегії за Полярним колом, дуже спішив завершити її, щоб якнайшвидше підготувати прем'єру. Проте час для виконання твору з виразним національно-релігійним спрямуванням за президентства В. Януковича та його проросійської команди виявився тоді зовсім невідповідним. Ораторію довелось відкласти на довгі чотирнадцять років. Лише зараз, в умовах жорстокої війни проти російського окупанта, вдалось вперше виконати її, до того ж найбільш

відповідній акустиці храму. Звісно, для нової інтерпретації композитор вніс певні зміни у драматургію ораторії, доволі істотно скоротив її, зробив більш компактною.

Чотири частини ораторії у символічний спосіб відтворюють героїчний життєвий шлях і подвижницький чин незламного Патріарха. Вона розгортається від становлення національно-релігійного світогляду Йосипа Сліпого у родині і в час навчання у першій частині «Чути космос», попри духовне одкровення, що прийшло до Блаженнійшого у роки визначення своєї місії у другій частині «В'язень Христа», попри його поставу мученика за українську державу у радянських концтаборах у третій частині «Будьте свідками» і до фінальних роздумів частини «Сидячи на санях», сконцентрованих у пророчих словах: «Моліться, працюйте і боріться за волю свого народу». Разом з тим у структурі ораторії відображена послідовність літургічного Богослужіння з молитвами «Царю Небесний», «Тебе, Бога Хвалимо», «Отче наш» та ін.

В основу драматургії ораторії покладене контрастне зіставлення частин за образно-емоційним строєм, виконавським складом, побудовою, що виявляє також спорідненість з симфонічним циклом. Але водночас вона об'єднується вагомою наскрізною ідеєю, що особливо урочисто і велично проголошується у фіналі. Надзвичайно важливою є також роль читця, що рецитує головні послання «Заповіту» Патріарха Сліпого як смислове мотто, підтекст якого розкривається музичними засобами.

Ораторію можна сприймати як своєрідний opus magnum у творчості В. Камінського, оскільки він не лише не зраджує і вагомо продовжує розвивати в ній основні засади, вироблені у його індивідуальному стилі для втілення релігійної тематики, але й користуючись бароковим принципом самоцитування (застосованим у творах всіх провідних барокових митців від Й. С. Баха до А. Вівальді), вводить деякі знакові теми своїх попередніх творів, зокрема «Царю небесний» з «Акафіста», фрагмент з оркестрової частини *Te Deum* з ораторії «Іду. Накликую. Взиваю», а також завуальовано проводить тему знаменитої пісні «Ой у лузі червона калина» – гімну боротьби українців за свою свободу.

Концептуальний відбір текстів обумовив драматургійну логіку розгортання на основі принципу наростаючих кульмінаційних хвиль аж до генеральної кульмінації наприкінці ораторії. Музична мова твору лаконічна і тяжіє до певного духовного універсалізму – в ній немає ні прямих паралелей до народної пісні, ні умисно загострених сучасних звучань (що останньо нерідко трапляється у творах, котрі спираються на духовну символіку) Але таке самообмеження у виборі музично-виразових засобів цілком свідоме. Композитор цілеспрямовано спирався у ораторії на кілька основних прототипів: давній український церковний розспів (особливо в унісонних хорових фразах); бароковий і класичний духовний концерт «золотої доби» (передусім концертів Д. Бортнянського і А. Веделя); традицію галицької церковної музики XIX ст. (М. Вербицького, В. Матюка та ін.). Переосмислюючи ці національні музично-сакральні джерела, В. Камінський поєднує їх з виразовими прийомами, типовими для сучасного музичного мислення: дисонансними вертикалями, розширенням тонально-гармонічної палітри, складними поліфонічними переплетеннями. Таким чином автор переносить послання Патріарха – мученика і подвижника – з XX ст. у наші дні, на сто років пізніше, коли його пророчі слова звучать напрочуд актуально. А підсилення музичною інтонацією розкриває потаємні духовні імпульси філософсько-етичних міркувань Йосипа Сліпого.

Дуже тонко відчули диригент Богдан Дашак, читець Петро Радейко, солістка Іванна Штурмак-Яремишин і весь виконавський колектив сутність музично-проповідницького дійства, водночас і піднесеного, урочистого, але й стримано-строгого, позбавленого

будь-якої зовнішньої афектації. Розгорнута, тривалістю майже годину, ораторія сприймалась надзвичайно цілісно, на одному диханні. Був досягнутий ідеальний баланс оркестрового і хорового звучання, виразно проартикульовані тексти, що свідчить про професіоналізм виконавців.

На завершення варто навести рефлексії від ораторії отця Романа Кравчика, митрофорного протоієрея, адміністратора Архикатедрального собору Святого Юра: «Масштабна ораторія у виконанні хорових і симфонічних колективів стала подією, що поєднала музику, слово й пам'ять у сильному художньому висловлюванні про віру, витривалість і свободу».

Конфлікт інтересів. Автор декларує, що немає конфлікту інтересів стосовно даного дослідження, в тому числі фінансового, особистісного характеру, авторства чи іншого характеру, що міг би вплинути на дослідження та його результати, представлені в даній рецензії.

Дата першого надходження до видання: 31.07.2026
Дата публікації (оприлюднення) рецензії: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-11

Чекан Юрій

РОЗШИРЮЮЧИ ОБРІЇ МУЗИКОЗНАВСТВА

У видавництві ЛНУ ім. Івана Франка вийшла монографія Тараса Дубровного “Грас-рутс мистецтво. Нова якість української музики”[1]. Це фундаментальне інноваційне дослідження, що охоплює низку актуальних для українського музикознавства проблем. Наукова монографія постала як відповідь сучасного гуманітарія на виклики часу; її зміст (незважаючи на позірну віддаленість від безпосередніх подій сьогоднішнього дня) насправді резонує саме з ними. Така іманентна актуальність дослідження Т. Дубровного зумовлена, по-перше, усвідомленням особливостей розвитку українського музичного мистецтва, системно ігнорованим (чи свідомо деформованим) в гуманітаристиці ХХ століття і, по-друге, багатовекторною розгерметизацією музикознавства, характерною для сучасного стану науки. Зупинюсь на цих двох пунктах детальніше.

Упродовж тривалого часу осмислення шляхів та специфіки розвитку української музики (і як системної цілісності, і окремих її періодів) знаходилось під впливом наративів, вироблених наукою колонізатора. Відповідно, українська музична спадщина або знецінювалась, або замовчувалась, або апропріювалась. Найцінніші досягнення української культури – і музичного мистецтва зокрема – розглядались як спадок росії (показовими прикладами є привласнення колонізатором творчої спадщини Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Степана Дехтярева, а також спроби, що тривають донині, включити Валентина Сильвестрова до пантеону російських митців). Частина української музичної спадщини була табуйована (творчість Василя Барвінського, Олександра Кошиця, Всеволода Задерацького, Ярослава Барнича та ін.). Те ж, що залишилось, інтерпретувалось як вторинне, банальне, дилетантське. Чи не найяскравіший приклад тут – історія рецепції в росії та СРСР опери Семена Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”[2]. Тарас Дубровний, вперше вводячи до категоріального апарата музикознавства поняття “грас-рутс”, відкриває у цьому “вторинному”, “банальному”, “дилетантському” особливий вимір. Цей вимір відповідає унікальній траєкторії розвитку української музики, котра упродовж століть або не мала за собою інфраструктури, яка б гарантувала та забезпечувала її розвиток, або ж виживала в умовах колоніального тиску, а відтак – пристосовувалась і деформувалась. Завдяки оптиці “грас-рутс” читач отримав можливість по-новому поглянути на відомі факти та процеси і зрозуміти їх органічність для української музичної культури. Відтак, існуючі в музикознавстві метафоричні характеристики (наприклад, ідея “кордоцентризму” українського національного характеру) набувають осяжних та верифікованих проявів.

Друга чеснота рецензованої монографії – розгерметизація музикознавства. Вона розгортається, принаймні, у трьох напрямках.

По-перше, через засвоєння та специфікацію політичного за своєю генезою феномену до музичного мистецтва. Запропонований у 1912 році американським сенатором

[1] Дубровний Тарас. Грас-рутс мистецтво. Нова якість української музики : монографія .Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. 304 с.

[2] Детальніше про це див.: Чекан Ю. Львівський «Запорожець»: лірико-побутова комедія чи героїчна казка? *Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво»*. 2025. № 21. С. 209–218.

Альбертом Беверіджем термін “Grassroots”, що позначає спонтанні масові рухи “знизу”, виявився надзвичайно продуктивним інструментом, який дає змогу простежити траєкторію розвитку українського музичного мистецтва, зумовлену історико-культурними чинниками.

По-друге, через увагу до артефактів, які аристократизованим та кодексоцентричним академічним музикознавством зверхньо таврувались як “непрофесійні”, “дилетантські” (усе, що стосується салонної музики, пісні). Позбавлене (завдяки використанню нової оптики) неприродної для науки аксіологічної функції вітчизняне музикознавство відтак стає на шлях наукового аналізу всього корпусу вітчизняної музичної спадщини – без зяючих донедавна лакун, зумовлених почасти ідеологічними чинниками, а почасти – смаковими преференціями чи апріорними упередженнями дослідників.

По-третє, через реінтерпретацію спадщини, осмисленої раніше, у новій системі координат (пародійний партесний концерт “Сначала днесь” та та ін).

Позитивною рисою дослідження Тараса Дубровного вважаю також його узагальнюючий характер (переважно спираючись на матеріал музичної культури Галичини, автор проводить переконливі паралелі з процесами у Наддніпрянській Україні, долаючи тим самим небезпеку регіональної обмеженості).

Чи є до монографії Тараса Дубровного побажання та зауваження? Звичайно. Ключове серед них – побіжний, часом суто номінативний аналіз музичних прикладів. Втім, чи не порушило б фокусування на тонкощах і деталях той баланс, що притаманний дослідженню? Однозначної відповіді на це питання дати неможливо. Дослідник запропонував нову оптику, окреслив поле – а далі вже справа за послідовниками: думайте, аналізуйте, поглиблюйте, розвивайте. Адже мистецтво “Грас-рутс” відкриває шлях до розуміння “нової якості української музики”.

Конфлікт інтересів. Автор декларує, що немає конфлікту інтересів стосовно даного дослідження, в тому числі фінансового, особистісного характеру, авторства чи іншого характеру, що міг би вплинути на дослідження та його результати, представлені в даній рецензії.

Дата першого надходження до видання: 31.07.2026
Дата публікації (оприлюднення) рецензії: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 3 (58)
2026

Комп'ютерна верстка і технічне редагування –
Алла Марєєва
Коректура –
Наталія Славогородська

Дата розміщення онлайн: 04.11.2026. Дата друку: 11.11.2026.
Формат 70x100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 9,42. Наклад 100 прим. Зам. 1026/806.

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.